جمهورية العراق
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة بابل/ كلية التربية للعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية

# تحولات النظرية النقدية وتمثلاتها في النقد الأدبي العربي الحديث

أطروحة قدمت
إلى مجلس كلية التربية للعلوم الإنسانية بجامعة بابل
وهي جزء من متطلبات نيل درجة دكتوراه فلسفة في التربية
في اللغة العربية/ أدب

من قبل الطالب
حيدر فوزي محمد علي
بإشراف الأستاذ المساعد الدكتور
موسى خابط القيسي

١٤٤٤هـ ٢٠٢٢م

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ فَدَعَا رَبَّهُ أَنِّي مَغْلُوبٌ فَانتَصِرْ ﴾

صَدَقَ اللهُ العَلِيُّ العَظِيم

القمر (١٠)

# إهداء

إلى ولديّ . .

**إقرار المشرف:**

**أشهد أن إعداد هذه الاطروحة الموسومة بـ(تحولات النظرية النقدية وتمثلاتها في النقد الأدبي العربي الحديث) التي تقدم بها الطالب (حيدر فوزي محمد علي). قد جرى تحت اشرافي في جامعة بابل، كلية التربية للعلوم الانسانية– قسم اللغة العربية، وهي جزء من متطلبات نيل درجة الدكتوراه في اللغة العربية / فرع الأدب.**

**المشرف:**

**أ.م.د. موسى خابط القيسي**

**التاريخ: / ٢٠٢٢ م**

**بناء على التوصيات المتوافرة، أرشح هذه الاطروحة للمناقشة.**

**رئيس قسم اللغة العربية**

**أ.م.د. حمزة خضير القريشي**

**التاريخ: / / ٢٠٢٢ م**

# المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على حبيبه وصفيِّه وخير خلقه (مُحمَّد) وعلى أهل بيته الطيّبين الطاهرين وأصحابه المُنتجبين ومن والاه إلى يوم الدين، وبعد..

تعدُّ النظرية النقدية من أكثر الحقول النقدية إثارةً للجدل، ويعود ذلك إلى اختلاف الأسس الفلسفية التي تنطلق منها، وهذا يعني أنها حقل يدخل في شبكة من العلاقات مع فلسفات عدَّة. وارتبطت النظرية بمنظومة علائقية من المفاهيم، لتصل إلى الخوض في القول الفلسفي في تحديد مقولاتها واشتغالاتها.

خطاب النظرية ينبثق من مبدأ البحث عن معيار يرصد النص وقيمته، وظل البحث في النظرية ينماز بالإثراء والإغراء على حد سواء، لأنه يمتد بكل ما يتصل بالمعرفة البشرية، ولأجل ذلك ظل البحث في مجال النظرية مفتوحا ومنطقة آهلة للبحث من مساوقات النص إلى سياقاته وأنساقه، فالعلاقات الناشئة بين النص ومنشئه ومتلقيه

وتعالق البحث في النظرية في الفلسفي والعلمي بحثاً عن معيار قابل للرصد، يعطي قيمة للنص باحثا في أصوله وطرائق خلقه وتكوينه

وتتأتّى أهمية الموضوع من مما طرأ على النظرية النقدية من تحولات في البحث عن معياريته، لينتقل مما حول النص إلى النص في ذاته إلى الأنساق المضمرة فيه وهي انتقالات من أدبية النص إلى ثقافية النسق

وكان لحقل النظرية وما شهدته من تحولات أثر في النقد العربي لا من حيث اجترار ما توصل إليه الغرب بل محاولات جادة في تبيئة حقل النظرية وإعطائها خصوصية في النقدية العربية

وقد اقتضت منهجية البحث قسمته على ثلاثة فصول

الفصل الأول كان تحت عنوان (أصول النظرية النقدية وتحولاتها)، وانتظم هذا الفصل في ثلاثة مباحث، الأول (نظرية الأدب: إشكالية المفهوم وجدل

المعايير)، وبحثت في المبحث الثاني (تحولات النظرية: التمظهر الثقافي للنص)، وجاء المبحث الثالث تحت عنوان (التحولات النقدية: كسر الحدود والتنافذ الإجرائي).

أما الفصل الثاني (تأسيس التحولات النظرية)، وانتظم في ثلاثة مباحث، جاء الأول تحت عنوان (ياكبسون: من مساوقات العمل إلى أدبية النص) وبحثت في المبحث الثاني (التفكيك من دائرة المنهج إلى تأسيس النظرية). أما في المبحث الثالث (تحولات النقدية من الأدبي إلى الثقافي).

وجاء الفصل الثالث بعنوان (تمثلات النظرية ومسارات النقدية العربية)، وفيه تناولت تجربة كل من (كمال أبو ديب والتمثل البنيوي) والمنهج و(محمد مفتاح: تطور النظرية).

أما الخاتمة، فقد لخّصت بها أهم النتائج التي تم التوصّل إليها في هذا البحث. وانتهى البحث بقائمة المصادر والمراجع التي تم الاستعانة بها.

اعتمدت الكتب المترجمة التي تناولت موضوع النظرية، فضلاً عن اعتماد المؤلفات النظرية لمن اختارهم الباحث نماذجَ

وإذا ما كان لأحد فضل بعد الله سبحانه وتعالى، فهو لأستاذي الذي بذل أقصى جهده في متابعتي، فكان نعم الأستاذ والموجّه.

بقي لي أن قول: إن عملي هذا بذلت فيه من الجهد ما لا يعلمه إلاّ الله، فأرجو أن يكون خالصاً لوجهه الكريم، ثمّ أرجو أن أُوفّق في بعض ما بذلت من جهدٍ فيه، فإن كان ذلك فبفضل الله وحده، ثمّ بفضل أستاذيَّ، وإن كانت الأخرى فمن نفسي، والحمد لله أولاً وآخراً.

**الباحث**

## Abstract:

Critical theory is one of the most controversial fields of criticism, due to the different philosophical foundations from which it is based, and this means that it is a field that enters into a network of relationships with several philosophies. The theory was linked to a relational system of concepts, reaching to delve into the philosophical saying in defining its statements and its activities.

The theory discourse emanates from the principle of searching for a criterion that monitors the text and its value, and research in theory has been characterized by both enrichment and temptation, because it extends to everything related to human knowledge, and for this reason, research in the field of theory has remained open and an area suitable for research from the text's contradictions to its contexts and formats. The origin of the text, its originator and recipient.

The research in theory is attached to the philosophical and scientific in search of an observable criterion that gives value to the text, searching for its origins and methods of creation and composition.

The importance of the topic stems from the transformations that have occurred in the critical theory in the search for its normativeness, moving from what transformed the text to the text in itself to the patterns implicit in it, which are transitions from the literary text to the cultural system.

The field of theory and the transformations it witnessed had an impact on Arab criticism, not in terms of regurgitating what the West had reached, but rather serious attempts to nurture the field of theory and give it a specificity in Arab criticism.

*Republic of Iraq*
*Ministry Of Higher Education*
*And Scientific Research University of Babylon*
*collage of Education for Human Sciences*
*Department of Arabic Language*

# *Critical theory shifts and their representations in modern Arab literary criticism*

**A PhD thesis submitted**
**To the council of the collage of Education for Human Sciences / University of Babylon as a Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy in Education in Arabic Language / Literature.**

**By:**
**Haidar Fawzi Mohammed Ali**

**Supervised by:**
**Assist prof. Dr. Musa khabut Al qaisi**

**2222 A.D** **1434 A.H**

# المحتويات


| الموضوع | رقم الصفحة |
|---|---|
| **المقدّمة** | **١ – ٢** |
| الفصل الأول: أصول النظرية النقدية وتحولاتها | ٣ – ٥٨ |
| المبحث الأول: نظرية الأدب: إشكالية المفهوم وجدل المعايير | ٣ – ٢٤ |
| (الأَدْبَنَة) المفهوم وجدلية المعيار النقدي | ١٠ – ١٥ |
| المسارات الجدلية في المفهوم والنظرية | ١٥ – ١٧ |
| أولاً: مسار الجدل الفلسفي ومعايير (الأدبنة) | ١٧ – ٢٧ |
| ثانياً: مسار (النقدي) و(الفني): التجربة والقيمة وجدل النظرية | ٢٧ – ٣٠ |
| المبحث الثاني: تحولات النظرية: التمظهر الثقافي للنص | ٣١ – ٤٣ |
| تأسيس مَفهَمة المصطلح: تجاوز التعريفات والحدود (الجدل: سمة اجتماعية) | ٣٢ – ٣٥ |
| بنية التصور وجدلية المفهوم | ٣٥ – ٤٠ |
| تحولات التواصل: علاقات النصية | ٤٠ – ٤١ |
| السامية: مفارقة نصية ثقافية | ٤١ – ٤٢ |
| مسرحة العالم: نحو بنية نصية مفارقة | ٤٣ |
| المبحث الثالث: التحولات النقدية: كسر الحدود والتنافذ الإجرائي | ٤٤ – ٥٨ |
| أسطوريات: ذاتية الكاتب وموضوعية العالم | ٤٤ – ٤٦ |
| البنية والوظيفة | ٤٦ – ٤٩ |
| من الظاهرة النصية إلى الظاهرة الثقافية | ٤٩ – ٥٥ |
| الممارسة النظرية: من المقدمات إلى المتون | ٥٥ – ٥٨ |
| الفصل الثاني: تأسيس التحولات النظرية | ٥٩ |
| المبحث الأول: ياكبسون: من مساوقات العمل إلى أدبية النص | ٥٩ – ٦٤ |
| منزلة الصوت: الدراسة الصوتية إجراء أدبي | ٦٤ – ٦٧ |
| القيمة المهيمنة: تراتبية الوظائف | ٦٧ – ٦٩ |
| الوظيفة الشعرية (قيمةً مهيمنة) | ٧٠ – ٨٠ |

| | |
|---|---|
| التفكيك: الخروج من دائرة المنهج إلى تأسيس النظرية | ٨١ – ٨٤ |
| الهيراركية: إجرائية تفكيكية | ٨٥ – ٨٨ |
| سلطة الاختلاف: هيمنة المختلف | ٨٩ –٩٥ |
| التحول النظري من النص إلى القارئ: القارئ بوصفه ثيمة ثقافية | ٩٥ – ١٠٦ |
| المبحث الثالث: تحولات النقدية من الأدبي إلى الثقافي | ١٠٧ |
| من الأدبي إلى الثقافي | ١٠٧ |
| مسارات النقد الثقافي | ١٠٨ – ١٢٢ |
| الفصل الثالث: تمثلات النظرية ومسارات النقدية العربية | ١٢٣ |
| المبحث الأول: مسارات النقدية العربية | ١٢٣ – ١٢٦ |
| الإرث النقدي وإشكالية المصطلح | ١٢٦ – ١٢٧ |
| بنوية (كمال أبوديب) | ١٢٨ – ١٣٢ |
| التمظهر البنيوي | ١٣٣ – ١٣٧ |
| المبحث الثاني: محمد مفتاح وتطور النظرية | ١٣٨ |
| نقدية محمد مفتاح | ١٣٨ – ١٤١ |
| الدرس السيميائي عند مفتاح: | ١٤١ – ١٤٧ |
| الخاتمة | ١٤٩ – ١٥٠ |
| المصادر والمراجع | ١٥١ – ١٥٨ |
| ملخص الرسالة باللغة الإنكليزية | A – F |

## المبحث الأول

## نظرية الأدب: إشكالية المفهوم وجدل المعايير

يبدو أن البحث في مجال (النظرية الأدبية) يقود إلى تصورين ناجَزْين؛ يخضع أحدهما إلى أن معالجات (النظرية) بكلّ ما تحويه هذه المفردة من عسر في التقبل عدت من كثرتها تبدو وكأنها (حُلّتْ) بصورة نهائية، وهذا الرأي يأخذ في طياته فكرة (التطورات) التي تخضع لها النظرية بين حين وآخر وينظر لها بوصفها تحديثاتٍ ضروريةً في مسار التاريخ النظري، ومع هذا فإنها موصومة بكونها مجرد تنويعات إجرائية تحدث داخل الإطار النظري، يعنى بها النقاد بوصفها نوعاً من التجديد، أو مناورة مفهومية ينشغل بها الفلاسفة، في حين أن ما يجب أن يرصد هو الثابت خلف هذا التنوع لتفسير ظاهرةٍ ما كما يرى (شتراوس)[١].

أما الآخر فيجد أن الحديث عن (نظرية) يقع خارج حدود (الحاجة) وأن ثمة وقائعية للأدب تنأى به عن الحاجة إلى نظرية ما دام النقاد قد استقروا إلى مفهوم الأدب (العالمي، العظيم)[٢].

مثل هذا المشكل يبدو عابراً، وبدهياً في آن معاً إلا أنه يمثل إشكالاً حقيقيا في نمطية التعريف؛ تعريف (النظرية) أو (الأدبية)، رحلة البحث

(١) ينظر: ست محاضرات في الصوت والمعنى، رومان ياكوبسون، ترجمة: حسن كاظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٤: ١٥.

(٢) ينظر: نظرية الأدب: اوستن وارن وربنيه ويليك، ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ١٩٧٢: ٢١.

عن الحد الفاصل، والقيمة الوقائعية للنص منذ أن رُكن إلى مفهوم "كل شيء قيد الطبع"[١] إلى مقولات اللاشكل واللاتحديد[٢] .

مثل هذه الإشكاليات، ربما تبدو مناقشةً بصورة مستفيضة، وأن طرحها هنا لا يعدو أن يكون إعادة متمحلة.

إن أغلب ما يطرح في إثبات تحديد النظرية وإشكالاتها بوصفها حدوداً وحلولاً لا يعدو كونه مجرد أمثلة ضمن إطار (المنطق) اللغوي التي تساق ضمنه، وأمثلتها كثيرة كالمغالطة المنشئية حول ماهية الشعر ودراسته[٣] أو تقديم أدلة للنظرية ولا يكون الدليل إلا مثالاً أو وجهات نظر مثالية تحل محل الطريقة العلمية[٤]

إن مسار النظرية الأدبية ظل متعالقا مع التاريخ الأدبي تعالقا لا يفقد المضمون أهميته إلا أن المادة الأدبية ظلت تتمظهر بأشكال تسمح لها بالتلغيز ضمن أُطر التلقي النقدي مادام الأدب ضمن سيرورته يمضي في اتجاهين مختلفين هما التفسير والنظرية[٥] فالإشكالية التي ترافق الأدب هي في تمحور هذين الاتجاهين بصورة ما، ويتجاوز بذلك الأدبي إلى الميتا أدبي وتحضر اللغة بوصفها مداراً للتأمل.

---

(١) نظرية الأدب: ١٩.

(٢) ينظر: تحولات الخطاب النقدي لما بعد الحداثة: ايهاب حسن، اعداد وترجمة: السيد إمام، دار شهريار، ط١، ٢٠١٨: ١٩.

(٣) ينظر: النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية: جيروم ستولينيتز، ترجمة: د.فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط١، ٢٠٠٧: ١٢٩.

(٤) ينظر: نظرية الأدب: ٥.

(٥) ينظر: تطور النظرية الأدبية: زفيتان تودورف، ترجمة: نهاد التكرلي، مجلة اسفار، ع/٧، ديسمبر، ١٩٨٦: ١٢٠.

وعلى وفق فرضية (البعد الميتا أدبي): يمكن ترسيم حدود التعالق بين التجريبي والتجريدي للأدب. ويتضح هذا من خلال العلاقة التي تحكم الاتجاهين ضمن سؤال (الخطاب)، ولا يحاول (تودوروف) هنا أن يثبت (الأدب) الذي يمكن أن يفهم بصورة عفوية بكونه بحثا عن (أدبية)، فهو يفرق بين هدف السؤال وطريق الوصول إليه، وعلى وفق ذلك يجد أن أهمية (الطريق) لا تقل عن أهمية (الهدف)[١]. وعليه فثمة خطابان عن الأدب؛ خطاب التفسير وخطاب النظرية، وهذان الخطابان يتجليان في كل الدراسات التي تناولت النظرية الأدبية على الرغم من توهم الحدود بينهما إلا أنهما ظلا متعالقين.

فحينما ألمح (رينيه ويليك) غير مرةٍ إلى المعيار المزدوج الذي يحقق معادِلاته الموضوعية في تسمياتٍ تعطي نوعاً من (الشرعنة) للأدب ضمن هذا التعالق الذي نحاول رصده ونبّين سببه، ومن خلاله يتبين نظام الثابت (القار) الذي يشكل نقطة ثابتة لمسارات التحول في النظرية النقدية بعيدا عن (التنوع)، وبذلك ظل تساؤل (ويليك) عن حركية المعيار (الممتع والمفيد) [٢] يرسّم (بعض) ضرورة فهم التعالق بين (التفسير والنظرية) كما أثاره (ايلسبورغ) في تساؤله عن الحد المبدئي الفاصل بين الطريقة العلمية

(١) ينظر: مفهوم الأدب ودراسات أخرى: سفيتان تودوروف، ترجمة: عبود كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة والإعلام–الجمهورية العربية السورية، سلسلة الدراسات الأدبية، دمشق، ٢٠٠٢: ٥.

(٢) ينظر: نظرية الأدب: ٣٢.

وبين وجهات النظر المثالية[١]، واقترب (جونثان كلر) بذكاء من طرح هذا (التساؤل) من خلال رصده لكثرة تداول (النظرية) في الدراسات الأدبية ومدى كثرة استعمالها بوصفها مصطلحا شائعا، وسماحها بشكل من الاشكال بـ (الحديث) عن نصوص (التحليل النفسي، والسياسي والفلسفي) وحضورها بشكل مفرط، مع تأكيده أن "النظرية في الدراسات الأدبية ليست تفسيرا لطبيعة الأدب أو لمناهج دراسته"[٢]، وإن كانت جزءاً من النظرية، وبهذا أشار إلى التعالق الحاصل بينهما.

ولأجل هذا يرى (تودوروف) أن التفسير يقتضي ضمنا نظرية ما وذلك لحاجته إلى مفاهيم وصفية، والنظرية تستلزم ضمنا وجود التفسير لكونه يضمن وجود نقطة اتصال بالمادة، وبيّن مدى تعالق الخطابين، ولكن أبرز ما يميزهما بقاء الخطاب التفسيري ثابتا على ما ينقسم عليه من التفسير الحرفي والتفسير المجازي، في حين ظل الخطاب التفسيري يتغير بصورة جذرية[٣].

وملاحظات (تودوروف)– وهذا ما سنلمح له عند ويليك أيضا– تنبني على قيام خطاب النظرية على اتصاله بالمادة (الخطاب الأدبي)، لأنه – الخطاب– يستند في بنائه على تعريفات المفاهيم، وهذا ما يدخل الخطابين في مفارقة تاريخية، إذ ليس بالإمكان التدليل على صحة واحدٍ من

(١) ينظر: نظرية الأدب: عدد من الباحثين السوفييت، ترجمة: جميل نصيف، منشورات وزارة الثقافة والإعلام– الجمهورية العراقية، سلسلة الكتب المترجمة (٩٢)، ١٩٨٠: ٩–١٠.

(٢) النظرية الأدبية: جوناثان كالر، ترجمة: رشاد عبد القادر، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية دمشق، ٢٠٠٤: ١١.

(٣) تطور النظرية الأدبية (مقال): ١٢١.

الخطابين (المادة) لأنها ستكون بشكل من الأشكال غير واضحة المعالم لأن بإمكان أي خطاب من الخطابين أن يتخذ ما يؤكده من الخصائص المعرّفة له من الخطاب بالمقابل وبذلك يقع ضمن مشكلة الاختيار وهو ما يؤدي إلى الاعتباطية وبذلك يتحول (التدليل) إلى (مثال) كما نبه (ويليك) في كتابه الصادر عام (١٩٤٨). وهذا ما دفعه إلى تأكيد ضرورة التفريق بين المادة الأدبية (التجريبية)، ودراسة المبادئ والمعايير الأدبية التجريدية، وبناءً على هذا مضى إلى البسط في مقولتي (النظرية الأدبية) و(النقد الأدبي)[١]

إن أغلب الدراسات في مجال النظرية الأدبية الحديثة كانت مع كتاب (نظرية الأدب) لـ (ويليك) ولذلك نجد أن اغلب الإشكاليات التي طرحها في كتابه متداولة عند جميع من تناولوا النظرية الأدبية فضلا عن كتابات (شكلوفسكي) التي ثورت المفاهيم النظرية للأدب ومقالته (الفن باعتباره تكنيكا)[٢] المنشورة (١٩١٧)، ونجد ظلا لها في كتاب (ويليك)، وكذلك مقالة (هاري ليفن) الموسومة بـ (الأدب كمؤسسة)[٣] عام ١٩٤٦.

طرح (ويليك) مجموعة من الإشكاليات من أبرزها كيفية معالجة الفن معالجة فكرية، وتكمن إشكالية السؤال في كم الاقتراحات التي تحاول إنشاء مقاربة منطقية لهذه الإشكالية والتي تتحول بمجموعها إلى إشكاليات أُخر،

(١) ينظر: نظرية الأدب (ويليك): ١١ وما بعدها.

(٢) ينظر: الفن باعتباره تكنيكا: شكلوفسكي، ترجمة: عباس التونسي، مجلة إيلاف، ع/٢/ ربيع ١٩٨٢: ٧٢.

(٣) ينظر: النقد، أسس النقد الأدبي الحديث، تبويب: مارك شورو وآخرون، ترجمة: السيدة هيفاء هاشم، مراجعة: دكتورة نجاح العطار مطابع وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٦٧: ١٨٣.

تتناسل فيما بينها لتشكل منظومة معقدة من (الإجرائي) و (النظري) وعلى وفق هذه التعالقات تبرز التساؤلات التي عاد إليها مرة أخرى في كتابة (مفاهيم نقدية)[١] الصادر عام (١٩٦٣) بوصفها تساؤلات غير ناجزة.

والسؤال الأكثر جدلا في حركية النظرية الأدبية يكمن في كيفية الحديث (عن) الأدب، والحديث (في) الأدب، وأيهما يخلص الأدب من (المعايرة) والاعتباطية التفسيرية، والخروج من دوائر (التذوق) و (التقدير) بوصفها مفردات وصفية نهائية، والولوج إلى صرامة (البحث العلمي) كما يشدد (ويليك) [٢] على الرغم من عدم قناعته بمآلات التجربة.

تبرز الإجابات ضمن نمطين يتخذان من مناهج العلوم سبيلاً لذلك، ولكن هذين النمطين يستلزمان ترحيلاً إلى حقل الأدب، وتكييفاً للوسائل الإجرائية، أحدهما مجاراة العلوم بالموضوعية واللاشخصانية واليقينية، والآخر تقليد المناهج العلمية من خلال دراسة الأصول والعوامل المسببة[٣].

وهذا ما قام به فعلاً بعض النقاد من قبل، وكانت دراساتهم رائدة في الإفادة من العلوم ومعطياتها الاصطلاحية كما فعل (بروب) في (مورفولوجيا الحكاية الخرافية) [٤] الصادر عام ١٩٢٨.

---

**(١) ينظر: مفاهيم نقدية: رينيه ويليك، ترجمة: د. محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ع/١١٠، فبراير، ١٩٨٧: ٩.**

**(٢) ينظر: نظرية الأدب (ويليك): ١٢.**

**(٣) ينظر: المصدر نفسه ١٢.**

**(٤) مورفولوجيا الحكاية الخرافية: فلاديمير بروب، ترجمة وتقديم: أبو بكر أحمد باقادر وأحمد عبد الرحيم نصر، كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة ٥٦، ط١، ١٩٨٩ : ٤٨.**

إلا أن (ويليك) يعود ليشكك فيما قدمته هذه (التحولات) (المناهجية) مما كان منتظراً منها. ويعلل ذلك بطبيعة الأدب التي وإن كانت قابلة للرصد، بوصف الأدب (مادة) (وقائعية) (تجريبية) تظل قابلة للتحول[١]، بمعنى أن الأدب مادة، والمادة متغيرة، ولها تاريخ فهي غير ثابتة ومتغيرة، وهذا يعني أن ثمة قوانين أدبية (يمكن لها أن تظهر)، وأن هنالك (إدراك) أدبي، وفيما أحسب أنها معضلة (الأدب) نظرية ونصاً، إذ تكمن المسألة في التعاطي مع الظاهرة الأدبية وإمكانية وضع قوانينها، وبين الإدراك الأدبي الذي يعمل ضمن نوع من الانطباعات التي تشكل فعل (المتعة) وتولد الإدراك الحسي للأدب ومن خلال هذه العلاقة تشكَّل الحدود الأدبية، فإذا كان الأدب مستندا إلى اللغة ليكوّن من خلالها الشكل الأدبي فهذا يعني ضرورة اعتماده على خصائص هذه اللغة التي تمثل وسيلته الأدائية.

وبناءً على ما تقدم يظهر الأدب بوصفه معطىً أنطولوجيا وديالكتيكيا في آن معا، يبرز المعطى الأنطولوجي في المادة الأدبية التي تتشيأ بوصفها لغة تتمحور حول أدائها العلائقي ضمن منطقها الخاص الذي تصنعه ليطلّ سؤال ضمن هذا المعطى عن كون اللغة ضمن نظامها تؤسس لهذه العلاقة (ذاتياً) أم أن نظام التواضع ضمن سنن (الاستعمال) شكل منطقها الخاص.

(١) ينظر: نظرية الأدب: ويليك: ١٣.

أما المعطى الديالكتيكي فيتمحور حول الأدب الذي يُنظر إلى خطابه (المتمظهر) فعلا والمكرّس للتنميط (الثقافي) ومن ثم الحكم عليه بحسب (طبيعته) و (دراسته).

ولهذا نجد أن أول من طرح دراسة هذه البنية أو حل هذه الإشكالية؛ هم الشكلانيون الروس ضمن مفهوم (المورفولوجيا) دراسة الشكل والبنية اي (التشكّل) وفُضّل هذا المصطلح عند الشكلانيين "لأجل تمييزه عن المنظورات الأخرى مثل المنظور النفسي والمنظور الاجتماعي وغيرهما حيث لا يكون الأثر الأدبي نفسه موضوع البحث وإنما يكون موضوع البحث، في رأي الدارس، هو ما ينعكس في الأثر الأدبي"[١]

**(الأدْبَنَة) المفهوم وجدلية المعيار النقدي:**

بناءً على ما تقدم نجد أن أُطراً راسخة حدّتْ مفاهيم مثل الأدب والأدبية، وهو ما دفع إلى نشوء تصورات ثابتة عن (تشكل) مفهوم الأدب، ليظل قابعا في ظل (الأكاديمية) كما يرى (فوكو) ابتداءً في حركية مسار الأدب[٢]. وبمعنى من المعاني ظل الأدب (اصطلاحا) قائما داخل المؤسسة الجامعية، أي أن ما يدخل من (نصوص) ضمن تعاطي المؤسسة الجامعية يكتسب أدبيته منها وهذا دفع إلى تنميط الأدب ضمن تصورات أحادية وعلى وفق ذلك أخذ النقد مساراً محدداً بوصفه مانحا لشرعية نص

(١) الشكلانية الروسية، فكتور ايرليخ، ترجمة: الولي محمد، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٠: ١٣.

(٢) ينظر: مسارات فلسفية: مجموعة من الكتاب، ترجمة: محمد ميلاد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٤: ١٤.

ما باكتساب صفة (الأدبية) قبل الخوض في تلك الأسس التي اعتمدتها المؤسسة في تحديد المفهوم، وبذلك صار النقد منظومة (تطبيقية) أكثر من كونه أداة للكشف والتحليل، مستندا إلى مفاهيم الكلاسيكية النقدية والتي تنص على أنه "التمييز بين الأعمال ومن ثم الحكم بأن الأعمال جديرة بالحفاظ عليها، والبعض الآخر لا يستحق ذلك. وبذلك يكون النقد مفهوما ضروريا لفكرة المعيار أو القانون"[١]

وتشير كلمة (canon) بحسب موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، حرفيا إلى معنى (الحبل) أو (المسطرة) المستوية ثم أصبحت بعد ذلك تعني (المعيار) أو (القانون) أو القائمة مجازا، والأخيرة تشير إلى القائمة التي يعدها العلماء الذين يعنون بالتمييز بين الأعمال والحكم عليها ثم يصار إلى وضع أسماء مؤلفي الأعمال في القائمة التي تمثل أسماء الكتاب من الدرجة الأولى وهو مفهوم الكلاسيكية[٢] .

ويصف (معجم الماركسية النقدي) هذا المفهوم (القانون) بالشرعة التي تبدو "كأمرٍ ذي فعالية سلطوية تصاغ في شكل لا انطولوجي بصفة: (يجب أن)" [٣]

وما يهم في المسرد المتقدم النزعة النقدية لمفهوم النقد والتي تتسم بالثبات، بمعنى أن كل فعالية (نقدية) تستند إلى المواضعة المؤسساتية،

**(١) موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، النقد الأدبي الكلاسيكي، تحرير: جورج كيندي، مراجعة: أحمد عثمان المشروع القومي للترجمة، ع/٩١٧، ط١، ٢٠٠٥: ٤٣.**

**(٢) ينظر: المصدر نفسه: ٤٤.**

**(٣) معجم الماركسية النقدي: جيرار بن سوسان- جورج لابيكا، ترجمة جماعية، دار محمد علي صفاقس، دار الفارابي بيروت، ط١، ٢٠٠٣: ١٠٤٣.**

ويتم ذلك في لحظته الراهنة من دون السؤال عن قيمة (الأعمال) الأدبية ومعنى القيمة الأدبية والبنية (الشكلية) للعمل، والسؤال فيما بعد عن (الأعمال) المرحّلة خارج (المقايسة) الأكاديمية.

ويعود هذا إلى إقرار الإرث النقدي للكلاسيكية وهذا المعنى يظهر جليا في تعاطي (فوكو) مع الأدب ويجد أن تساؤلا يبدو مثل كشف لما تم إغفاله في التعاطي مع الخطابات الأدبية والفلسفية في كيفية أن عددا من تلك الخطابات يحظى بتقديس ووظيفة خاصتين ويجد" أننا تقليدياً جعلنا الخطابات الأدبية والفلسفية تشتغل كبدائل أو كغلاف عام لكل الخطابات الأخرى وعلى الأدب أن يسد ما تبقى"[١] مشيرا إلى أن كثيرا من النصوص عُدت "تعبيرا عن شيء ما لا يمكن صياغته على مستوى كان يمكن أن يكون أكثر يومية"[٢] وهذا ما يدعوه للتساؤل عن كل الخطابات التي عُدت غير أدبية متسائلاً عما يجعل من نصوص ما نصوصاً مقدسة كـ (أدب)، و"إن الأدب كأدب يفضل لعبة الانتقاء والتقديس والتقويم المؤسسي، والجامعة في كل ذلك هي المحرك والمتقبّل"[٣] ومؤكدا أن التعاطي مع الأدب لابد أن يكون ضمن مبدأ مركزي "وهو أن الأدب لا يتصل إلا بنفسه"[٤]. وهذا (القلق) من مفهوم (الأدبية) ظل يمثل جانباً مأزوماً في الفكر النقدي حين يتموضع في دائرة المساءلة للنقد الكلاسيكي وإرثه

(١) مسارات فلسفية: ١٣.

(٢) المصدر نفسه: ١٣، ينظر: البنيوية: جان ماري اوزياس وآخرون، ترجمة: ميخائيل مخول، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٢: ٣٤٨.

(٣) مسارات فلسفية: ١٤.

(٤) المصدر نفسه: ١٤.

الناجز. وهذا ما نلحظه عند (جاك دريدا) حين يؤكد مدى إفادته من كتاب (سارتر) (ما هو الأدب؟) ولكنه غير كافٍ لغلبة الطابع الاجتماعي التاريخي والطابع الميتافيزيقي معاً.

ويصفه بكونه سؤالاً خارجياً لخصوصية البنية الأدبية[١] ويجد أن الأدب ليس مؤسسة ويشترك بذلك مع الفلسفة والعلم، مموضعاً الأدب بذلك في دائرة الاختلاف (المؤسسة ونقيض المؤسسة) [٢]، ويؤكد (دريدا) أن التحول إلى الشكلانية (عملية مثمرة ومفيدة) مشيراً إلى ضرورة "الشفرات والسنن، والتخلي عنها هو تخلّ عن العقلانية، ويصف هذا التحول بكونه متطلبا علميا وعقلانياً[٣]

وعلى وفق ما تقدم يظهر أن (بنية الأدب) كانت ـ وربما ما زالت ـ ضمن إطار تنميط ثقافي يتموضع ضمن دائرة الإرث الكلاسيكي، رغم كل المحاولات التي أرادت تفسير عمليات (أَدْبَنَة) النصوص، التي كثيرا ما كانت تُتقبّل بحسب ما تقدم فيه "وهذا بلا شك يشمل الجنس الأدبي أيضا" و "قد لا يكون الجنس إلا حيلة للتصنيف وحسب، (مواضعه عملية أو تأسيسية)"[٤]

(١) ينظر: مسارات فلسفية: ٧٤.

(٢) ينظر: المصدر نفسه: ٧٥.

(٣) ينظر: اتجاهات في النقد الأدبي الحديث: مجموعة من النقاد، ترجمة: محمد درويش، جمهورية العراق، وزارة الثقافة دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ٢٠٠٩: ٥٢٠-٥٢١.

(٤) الأجناس الأدبية: إيف ستالوني، ترجمة: محمد الزكراوي، مراجعة حسن حمزة، المنظمة العربية للترجمة، ط١، بيروت، ٢٠١٤: ١٣.

ولا يُختلفُ في أن كثيرا من المفاهيم قد تغيرت على مر العصور، وهذا ما دفع بـ (جوناثان كلر) إلى الحديث عن (الأدبية خارج الأدب) ويجد أن تعريف الأدب الذي ظهر بعد ( ١٨٠٠م) قد يُخرج ضمن حدّه الأعمال الكلاسيكية العظيمة[١]. ويشير إلى ملمح عام في التعامل مع الأدب فالقراء "يجدونه غالباً في سياق يعيّنه بوصفه أدبا"[٢] ويطرح تساؤلاً على نحو (أحجية): "أليس ثمة أساليب خاصة في تنظيم اللغة تفيد أن هذا الشيء أدب؟ أم أن واقعة معرفتنا بكون هذا الشيء أدباً هي التي تحملنا على أن نوليه نوعاً من الاهتمام الذي لا نوليه للصحيفة"[٣] ويرى أن الحالتين تقعان حتما فالتداخل والتقاطع حاصل بصيغة بيّنة، وفي محاولة حل هذا التلغيز في إشكالية (الأدبنة) يبدو جليا أن (كلر) يحاول مناقشة آرائه ذاتها عبر استعراضه لطبيعة الأدب في خمس دوائر قد تتداخل فيما بينها: [٤]

١) الأدب بوصفه (صدارة) اللغة
٢) الأدب بوصفه تكاملا داخليا للغة
٣) الأدب بوصفه قصاً خيالياً
٤) الأدب بوصفه شيئا جمالياً
٥) الأدب بوصفه تركيبا تناصيا أو انعكاسا ذاتياً.

(١) ينظر: النظرية الأدبية: كلر: ٢٧-٣٠.
(٢) المصدر نفسه: ٣٦.
(٣) المصدر نفسه: ٣٨.
(٤) ينظر: المصدر نفسه: ٣٩-٤٦.

ويتوصل إلى أن كل خاصية حددت على أنها سمة مهمة للأدب تنتهي إلى أن تكون سمة غير محدِدة، طالما يمكن تبيّنها وهي تشتغل في الاستخدامات الأخرى للغة(١).

وهذا ما أقره من قبل (إليوت) في سطوة الاعراف وهيكلة الشكل الأدبي حتى على الشعراء أنفسهم وأن ثمة مأسسة للأعراف الأدبية تطغى على الأدباء فضلا عن القراء بشكل واسع(٢).

**المسارات الجدلية في المفهوم والنظرية:**

هذه التساؤلات عن (أدبنة) النص والمساءلات أثيرت منذ ظهور الممارسة النقدية بشكل عام وبتعبير (ريتشاردز) الذي يجد أن كثيرا من (العقليات الممتازة) بعد دراستها لهذه الأمثلة لا تعدو حلولهم لها أن تكون "وليدة الذكاء والكثير من الأقوال الشعرية والبلاغية التي تدعو إلى التخدير، وملاحظات منعزلة ومتناثرة (عابرة ومقتضبة) بعضها صائب يفيد بالإيحاء، وأكثرها يحتوي على خلط وإبهام لا حصر لهما وهو عبارة عن عقائد وافرة وأحكام مبتسرة عديدة وأهواء ونزعات .... مقدار كبير من النصوص وكمية ضئيلة من التفكير الصادق"(٣)

وعلى وفق ما تقدم يتاح لنا التساؤل عن سبب تزايد الأسئلة وتناميها، وربما عقلنة تلك الانطباعات التي أثارتها الفلسفات في القرون التي سبقت

(١) ينظر: النظرية الأدبية (كلر): ٤٦

(٢) ينظر: فائدة الشعر وفائدة النقد: ت. س. إليوت، ترجمة: يوسف نور عوض، مراجعة جعفر هادي حسن، دار القلم، بيروت– لبنان، ط١، ١٩٨٢: ٤٠–٤٣.

(٣) مبادئ النقد الأدبي: إ.إ. رتشاردز، ترجمة: مصطفى بدوي، مراجعة: لويس عوض، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، مطبعة مصر، ١٩٦٣، ٤٣.

القرن العشرين، ثم بدأت تلك التساؤلات تبدو أكثر نضجا مع بدايات التنظير للأدب في القرن العشرين، لتظهر جلية مع النظرية الأدبية لـ (ويليك) الذي يعد من أوائل المنظرين، ويصنف ضمن حركة النقد الجديد.

ثمة ما ساعد على تثوير المفاهيم السائدة حول الأدبية، والبحث حول أسس النص الأدبي وعلى ما يبدو أن أول من أسهم في تثويرها المقال الرائد لشكلوفسكي الموسوم بـ (الفن باعتباره تكنيكاً) والذي أثر في جميع من تناول النظرية الأدبية بعده. وهذا ما دفع أستاذ النظرية الأدبية (روبرت كون ديفز) لوصف (النقد الجديد) بالنسخة الأمريكية الأساسية من الشكلانية، بالرغم من كون (النقد الجديد) حركة واسعة، وهو شأنه شأن الشكلانية الروسية حاول إزاحة المضمون عن التحليل الأدبي، مشيرا إلى اقتران اسم (ويليك) بكلتا المدرستين[1].

ولا يعني ذلك أن مقالة (شكلوفسكي) لها ريادة الطرح (الإشكالي) للتساؤلات الجوهرية عن عمليات التنميط للنصوص و(أدبنتها) سواء كانت سابقة لها أو معاصرة فقد كان لـ (ايفور ارمسترونغ ريتشاردز) أثر كبير في رفض التنميط الكلاسيكي (للأدب) ضمن رفضه لمجموع المقولات التي تحيط (الفعالية) الأدبية، وعلى الرغم من الملاحظات التي تحيط بمنجز (ريتشاردز) النقدي إلا أنه يُعد ـ كما وصفه (ستانلي هايمن) ـ خالقا للنقد الحديث، بالمعنى الحرفي وإن النقد الحديث بدأ عام ١٩٢٤ وهو تاريخ نشر

(١) ينظر: اتجاهات في النقد الأدبي الحديث: ٦١.

كتاب (مبادئ النقد الأدبي)[١]، إذ كانت لأعماله أهميتها الرئيسة في تاريخ النقد الأدبي[٢] كما يرى إليوت.

وكذلك ظهر هذا (التشكيك) في الأعمال الفلسفية بوصفه قلقا وجوديا يتموضع ضمن (كينونة) الأدب ومحاولة إخضاعه للمعايرة، ونجد ذلك جليا عند (هيدغر) بوصفه (فيلسوف علم الوجود) ضمن سؤاله عن (أصل العمل الفني) ومحاولته لتنظيم العلاقة (الأنطولوجية) بين (الفن– العمل الفني– الفنان) رافضا كفاية إسناد (الفنان) إلى (الفن) لأن كلمة (فن) مجرد كلمة لم يعد يطابقها شيء حقيقي"[٣] .

**أولاً: مسار الجدل الفلسفي ومعايير (الأدبنة)**

يرى هايدغر أن (العمل الفني) والفنان في علاقتها المتبادلة موجودان عن طريق ثالث هو طريق الفن وإذا كان كل من (الفنان والعمل الفني) أصلا لكل واحد منهما فكذلك الفن سيكون أصلا لهما، ولكن (الفن) مجرد كلمة ولذلك يعود إلى أن الفن يكمن في العمل الفني، موضحاً أن إشارة الخلاص من هذه الدائرة لا تكمن من خلال نظرة المقارنة التي نقوم بها حين ننظر إلى (العمل) بما يُستمد من الأعمال الفنية قواعده وأصوله، إذ كيف يتاح التأكد من أننا "نتخذ حقاً أعمالا فنية أساساً لهذه النظرة المقارنة،

(١) ينظر: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة: ستانلي هايمن، ترجمة: احسان عباس ومحمد يوسف نجم، دار الثقافة بيروت، ط٣، ١٩٧٨، ج٢: ١١٧.

(٢) ينظر: فائدة الشعر وفائدة النقد: ١٢٠.

(٣) أصل العمل الفني: مارتن هيدغر، ترجمة: أبو العيد دودو منشورات الجمل، ط١، ٢٠٠٣: ٥٩.

إذا نحن لم نعرف قبل ذلك ما هو الفن"[١] إذ لا يمكن معرفة جوهر الفن عن طريق الاستنباط من المفاهيم العليا[٢]، ويتضح أن (هيدغر) يرفض تجلية الفن عن طريق الفنان ويعود ذلك إلى أن العلاقة الثلاثية التي يطرحها (هيدغر) تتسم بكونها علاقة إشكالية بامتياز، فالعلاقة التي تنتظم بين (الفن والفنان والعمل الأدبي) تبدو للوهلة الأولى متعالقة ضمن حلقة واحدة، تدفع إلى استقصاء الأصل ضمن حركتها. ويشرع (هيدغر) في تفكيكها بحسب ظواهرها من خلال استحالة الإسناد إلى (الفن) الذي يأخذ منه (الفنان) توصيفه ليستحيل إلى (ما يزاوله) ليبرز (العمل الفني) بوصفه مرجعا أساسا، وما يقدمه (هيدغر) هنا إنما يمثل ما يجنح إليه العقل للتخلص من منظومة العلاقة الإشكالية، ويؤسس للآلية التي نمّطت مفهوم (الأدبنة) النصية ليصل إلى ما هو سائد وقار ثقافيا في أن العمل الأدبي، يساق فيما يمتلكه من خصائص (النماذج) القديمة التي يدخل في مقارنة معها، ويبدو أن تبلور هذا المفهوم يعود إلى ما يدعوه (بيكون) وهم القبيلة (وهم الجنس) الذي يدفع إلى هذه النتيجة بسبب من التقدير السبقي المسيطر لـ (الأعمال) وتنفّذ الأحكام القبلية على ما بعدها[٣].

(علم الوجود) هو ما يحرك فهم (العمل الأدبي) عند (هايدغر)، ويستند على مفهومه للدازاين ولكي نفهم أسس معالجة (هايدغر) ونظرته

(١) أصل العمل الفني: ٥٩.

(٢) ينظر: المصدر نفسه: ٦٠.

(٣) ينظر: الارجانون الجديد: فرنسيس بيكون، ترجمة: د. عادل مصطفى، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠١٣: ٣٢-٣٣.

إلى العمل الفني، لابد من فهم (الدازاين) الهايدغري الذي حدده في مقاله الهام (بالميتافيزيقا)" (Desein) معناها: أن يجد الانسان نفسه واقعا داخل العدم"[١] ويوضح (هايدغر) أن الوقوع داخل العدم انبثاق كل (آنية) (دازاين) عبر الموجود بأسره وهذا ما يدعوه بالعلو (Transcendence) فإذا لم تكن الآنية (الدازاين) لا تعلو في (مبدأ ماهيتها) بمعنى عدم بقائها داخل العدم فلن تستطيع إقامة علاقة (مع) الموجود وتبعا لذلك (مع) نفسها[٢]. وهو بهذا يدعو إلى أصالة الكشف للعدم وبدون هذا الكشف لا وجود ذاتي أو حرية.

وبهذا المعنى فالعدم ليس شيئاً كما يؤكد (هايدغر) وعليه فالعدم ليس موجودا ولا يظهر لذاته ولا إلى جانب الموجود، ولكنه "الشرط الذي يجعل الكشف عن الوجود، بما هو كذلك، ممكنا بالنسبة للآنية"[٣] وبهذا لا يكون العدم التصور المقابل للموجود، وانما ماهية الوجود ذاته.

ف(الدازاين)، هذا المصطلح الهايدغري بامتياز هو رصد لشرط الكينونة[٤] وهو ظهور العدم ظهورا مستمرا– وإن يكن غامضاً[٥]، هذا العدم لا يتمأسس بالسلب فبحسب (هايدغر) ليس السلب هو الذي يولد هذه

(١) مارتن هايدغر: ما الفلسفة، ما الميتافيزيقا؟، هيلدرلن وماهية الشعر، ترجمة: فؤاد كامل ومحمود رجب، مراجعة وتقديم: عبد الرحمن بدوي، سلسلة النصوص الفلسفية(٢)، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ط٢، ١٩٧٤: ١١٥.

(٢) ينظر: مارتن هيدغر: ١١٥.

(٣) المصدر نفسه: ١١٥.

(٤) ينظر: المعجم الفلسفي: جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ١٩٨٢، ج١: ٥٥٦.

(٥) ينظر: مارتن هيدغر: ١١٨.

الـ(لا) ويقرر "أن العدم هو الأصل في السلب، لا العكس"[١] وعلى الرغم من وجود النزوع الميتافيزيقي في مناقشة الكينونة وانبثاق الوجود في الموجود نفسه إلا أن مناقشة العدم تصور الموجود الذي يؤسسه.

وبحسب ما تقدم نجد أن (هيدغر) يمأسس للعمل الفني إمكانية سؤال الوجود ضمن مفهوم (الشيئية) الذي يطرحه بوصفه تمثّلا للكينونة، إذ تتسم (الانطولوجيا) عنده في الموجود بما هو موجود (الدازاين)، وعلى وفق هذا يشرع عمله في رصد (العدم) بالرغم من عدم ظهوره، ليقرر أن عدم الظهور هذا في أساسه يشكل "انفتاح الموجود من حيث ماهيته وكيفية وجوده"[٢] كما يقرر ذلك (د. أبو العيد دودو) في مقدمته التأسيسية لفكر هايدغر في (أصل العمل الفني)، إذ يجد أن تنظير (هايدغر) للعدم- على الرغم من تحفظ الأخير في طرحه- يأخذ العدم بوصفه موجودا وبعكسه إلى نقيضه- مع ملاحظة أن النقيض لا يستوعبه (السلب) كما ذكر سلفا- بمعنى النفي، فالعدم أقدم من النفي، وبذلك يتحدد- منطقيا (نفي كلية الموجود)، وهذا النفي يفترض أساساً أن هذه الكلية (موجودة قبل ذلك)[٣] ويتضح جليا أن مقدمة (د. ابو العيد) ترصد (القلق) الهايدغري الذي يجعله هايدغر (أساساً) في تجربة الوجود، والموجود، والكشف عن العدم[٤].

(١) مارتن هيدغر: ١١٧.

(٢) أصل العمل الفني: ١٤.

(٣) ينظر: المصدر نفسه: ١٤

(٤) ينظر: مارتن هايدغر: ١١٢+١١٤، ١٣١-١٣٢.

بهذا المعنى التراكمي يتضح جليا انهمام (هايدغر) بـ (علم الوجود) على نحو كينونة الموجود، وعليه يتأسس موقفه من المادة الأدبية بوصفها قابلة لرصد (ما يحدث في الأدب) على النحو الذي يجعله قابل للمعايرة النقدية، وتحديد آليات (أدبنة) النص بما يمكن رصده بعيدا عن تأملات (الغموض) غير القابلة للتحديد النظري.

ويصرح (غادامير) في تقديمه لـ (أصل العمل الفني) بأهمية عمل (هايدغر) لكثير من المفاهيم التي فتح لها (هايدغر) بداية جديدة ومنها (الفن) الذي كغيره من المفاهيم- لم يظهر إلا على حافة وجود الموجود الآني المدرك لذاته تاريخيا، والمتقن لذات نفسه كما يمكن أن يتم إدراكه في نوع من المفاهيم الحدية. (١)

اشتغال (هايدغر) على العمل الفني استند إلى (إيجاد) تحديد وجود ضروري للعمل الفني، وبناءً على هذا الأساس طرح مفهوم (الشيء) بوصف العمل الفني شيئا و(الشيئي) يُعدّ الواقع المعطى للحواس.(٢)

والتجربة الجمالية لا تستطيع إهمال الطابع الشيئي للعمل الفني(٣) ولا يمكن أن يتزحزح الطابع الشيئي عن العمل الفني على الرغم من أن (العمل الفني) شيء آخر يتجاوز (الشيئيّ) (٤).

(١) يتظر: أصل العمل الفني: ٣٥.
(٢) ينظر: المصدر نفسه: ٤١.
(٣) ينظر: المصدر نفسه: ٦٢.
(٤) ينظر: المصدر نفسه: ٦٢.

وعلى الرغم من مما يرى بعض النقاد من أن (هايدغر) لم يقدم الكثير للنظرية الأدبية[١] إلا أن عمل (هايدغر) أكد (جوهريا) إمكانية التخلص من (غنوصية) الأدب.

إذا كان العمل الفني (شيء)، وكان هذا الشيء يتجاوز (الشيئي) أي شيء آخر غير الشيء المجرد في حد ذاته، وبحسب (هايدغر) فالحديث عن الشيء هي إرادة معرفة وجود الشيء (الدازاين) وبحسب مقاربته فهنا يكون البحث عن شيئية الشيء، وكلمة (شيء) تطلق على كل ما ليس عدما، وبهذا يتحدد مفهوم (الشيء في ذاته) ذلك الشيء الذي لا يُظهر نفسه والذي يطلق عليه (كانط) كلية العالم. وبهذا المعنى يعد العمل الفني شيئا بوصفه موجودا بصورة مطلقة.

إن أبرز ما يميز عمل (هايدغر) كما يتضح شيئا فشيئا هو مراده من تحديد (الأدبنة) وإمكانية معايرتها بعيدا عن نُظُم السائد؛ بعيدا عن المفهوم الراكد لمعنى العمل الأدبي الذي اشترطت النقدية الكلاسيكية خصره في اشتماله على سمات الأعمال الأدبية (السائدة)، وهي بهذا تضع برهانا للعمل الأدبي وهو موافقته للأعمال العالمية وهو برهان يحتاج للبرهنة في ذاته. فتجمّع الصفات في شيء لا تنقل بنية الشيء الحقيقية على ما يرى (هايدغر) لأن مقولة الشيء حامل لسماته لا يتصل بالشيء الواقعي

(١) ينظر: بؤس البنيوية، الأدب والنظرية البنيوية: ليونارد جاكسون، ترجمة: ثائر ديب، دار الفرقد، سورية– دمشق، ط٢، ٢٠٠٨: ٢٤٢.

المجرد فحسب وإنما يتصل بكل ما هو موجود ولا يمكن بالاستناد إلى ذلك عزل الموجود الشيئي عن الموجود غير الشيئي[١].

وبذلك يحاول (هايدغر) التخلص من مفهوم الشيء القائم الذي يصفه بكونه "لا يمسك الشيء الجوهري وانما يُغير عليه"[٢] ومن هنا يجنح إلى محاولة إمساك الموجود أو بعبارة أدق شيئية الشيء من خلال منحه حقلا حرا تظهر فيه (الشيئية) بشكل مباشر وذلك عبر اقتراح محاولة (الإحساس) بالأشياء بعيدا عنها؛ أي تجربة ما تقوم به بشكل تجريدي، وبذلك تكون عملية إحضار (الشيء) بأكبر مباشرة ممكنة وذلك يحدث عند تأويل الأشياء ثم اختفاء الشيء عنا وحضور ما طبع في حواسنا عنها ضمن دائرة ازدحامها الحسي، وهذا يستدعي التخلي عن الانطباعات الحسية وتناول الشيء في ذاته والانهمام بماديّ الأشياء فتحديد الشيء بصفته (مادة) يضع أمامنا (الشكل) فالدائم في (الشيء) هو التماسك الذي يكمن في أن المادة تتجمع في شكل[٣]، مفهوم الشيء على وفق ذلك تركيب من (المادة والشكل) ولا يعني هذا أن مفهوما (المادة والشكل) قد حُددا بما فيه الكفاية، وبالاستعانة بمعطيات الفلسفة يرتبط الشكل بكل ما هو عقلي/ منطقي، وترتبط المادة بكل ما هو غير عقلي/ غير منطقي، ومن خلال هذا الزوج يتحدد تكوين علاقة (الذات- الموضوع) [٤] ويطرح

(١) ينظر: أصل العمل الفني: ٦٧-٧٠.

(٢) المصدر نفسه: ٧١.

(٣) ينظر: المصدر نفسه: ٧٣.

(٤) ينظر: المصدر نفسه: ٧٤.

(هايدغر) ضمن هذا النسق سؤالا عن وجود بنية (المادة– الشكل) ومن خلال نقاشه يبرز أن (الشكل) الذي يتخذه الشيء ليس بالضرورة شكلا ثابتا كذلك المادة التي تمثل التوزيع لأجزائها وترتيبها الذي يكوّن مَعْلَما فيُبدي الشكل على وفق هذا ترتيب المادة بل يتعدى هذا ليحدد نوع المادة وطريقة اختيارها[١] وبذلك سيكون توزيع المادة مناسبا دائما عبر شكلها لخلق المناسبة وبذلك تبدو (المنفعة) –مبدئيا– حاضرة في هذا التوزيع فالشكل والمادة أساس الموجود، ويظلان غير مُحدِدَين لشيئية الشيء المجرد، والعمل الفني بحسب (هايدغر) وإن كان مُنتَجا مكتفيا بوجوده الذاتي فـ(بنية المادة– الشكل) التي تمثل الأداة لا تظهر إلا من خلال العمل الفني وفي العمل الفني[٢] ومن خلال استعراضه لعمل فني لـ(فان كوغ) لحذاء فلاحي كيفية توزيع المادة ضمن الشكل لينقل جوهر الفن في "وضع حقيقة الموجود –نفسها– في العمل الفني على الرغم من انتفاء صفة المنفعة عن الفن وانشغاله بالجميل وعلم الجمال لا بالحقيقة"[٣]، ولا يعني هذا بحالٍ من الأحوال إعادة إنتاجٍ لكل ما هو حقيقي/ واقعي بل بالتعبير عن الجوهر العام للأشياء وعلى هذا الأساس فالحقيقة في العمل الفني ليست تاريخية إنها حقيقة (الفن) وانفتاح الموجود على وجوده من خلال بنية (الشكل– المادة) بيّنتْ شيئية الشيء وهو حدوث الحقيقة.

(١) ينظر: أصل العمل الفني: ٧٦

(٢) ينظر: المصدر نفسه: ٩٨.

(٣) المصدر نفسه: ٩٨.

ترتبط هذه الحقيقة بانفتاح عالم آخر عبر العمل الفني الذي تكون بنيته بالضرورة غير مستهلكة لمادتها وهذا العالم هو في حالة نزاع مع (الأرض) المفهوم الذي أسسه (هايدغر) لغرض توصيف الكشف والخفاء فمفهوم (الأرض) "المنغلقة ذاتيا من حيث جوهرها، وانتاج الأرض يعني: حملها إلى المفتوح بوصفها ما هو منغلق على ذاته"[١] فتتجلى كينونة العمل عبر إقامة العالم وانتاج الارض بوصفهما سمتان جوهريتان في تلك الكينونة[٢].

حدوث الحقيقة في العمل الفني تتمثّل بحدوث الكشف لكل ما هو بسيط وجوهري وخالٍ من التزيين بمعنى تحدث إضاءة الوجود المتخفي. هذا الكشف، هو الجميل/ "الجمال هو الطريقة التي توجد بها الحقيقة بوصفها كشفاً"[٣] والعمل الفني بعد ذلك لا يفارق صفة (المنتَج) بصفته خلقاً "فحيثما يُظهر الإنتاج انفتاح الموجود ذاته، وهو الحقيقة، يكون المنتَج عملا فنيا، فالإنتاج من هذا النوع هو الخلق"[٤] فالعمل الفني يحلق داخل ما تم خلقه بالذات، وهذا لا يستلزم ضرورةَ صدوره من فنان كبير.

يؤكد (هايدغر) في سؤاله عن أصل العمل الفني عن تلك الإمكانية؛ إمكانية سؤال (الأدبنة) فإقامة العالم التي تشمل بالضرورة (خلق) العالم على (الأرض) التي تمثل عنده جوهر (الظهور والخفاء) والصراع المتبادل

(١) أصل العمل الفني: ١٠٦.
(٢) ينظر: المصدر نفسه: ١٠٧.
(٣) المصدر نفسه: ١٢٠
(٤) المصدر نفسه: ١٣٠

بينهما نحو الوصول إلى صراع توافقي في ظهور الموجود ضمن أداتية (الشيء) وهي بنية (الشكل– المادة) التي تختلف عن (المصنوع) بوصفه غير (جوهري) للتفكر في أداتيته قياسيا بما يحدث في العمل الفني وصولاً إلى الانفتاح (الظهوري) للحقيقة يجعل للفن منزلة مركزية في إظهار الشرخ الحاصل من الصراع الذي يتخذُ (الشكلُ) فيه تمظهرا صريحا لهذا الشرخ وبذلك يكون الفن (بداية) مسبقة تشي بالنهاية ولكنها بداية من الأصل؛ من الجوهر، وقد تَمَثّل (هايدغر) الشعر بوصفه أكثر خصوصية لأنه يعتمد اللغة تلك اللغة التي تعرفها الشعوب بأنها للتواصل غير أنها (حدوث) حقيقي للفن؛ إنها اللغة التي تكتب الشعر كما أن الشعر يحدث في اللغة.

الحقيقة التي تحدث في العمل الفني بوصفها واقعة نظرية تبدو للوهلة الأولى شائهة عن مدارات الفن (إذ تنتمي الحقيقة إلى (عالم الموجودات) (عالم الحق) في حين أن (الجمال) و (الخير) ينتميان إلى عالم الممكنات، فهل ثمة تعارض بين حدوث الحقيقة في العمل الفني وبين (قيم الجمالية) يبدو لوهلةٍ أن التعارض حاصل بسبب أن القوانين الحاكمة لعالم الحق تختلف عن القوانين الحاكمة للجمال لاختلاف مردهما إلا أن هذا التعارض يزول لسببين الأول أن عالم الحقيقة يعود ظهوره بحسب (سانتيانا) إلى مبدأ طبيعي صرف[1] يسير إلى غير غاية وبهذا يكون ما ظهر للوجود بوصفه (حقاً) أمراً نسبياً، ولو ظهر غيره من عوالم الممكن لكانت الحقيقة أمرا

(١) ينظر: الإحساس بالجمال، تخطيط النظرية في علم الجمال، جورج سانتيانا، ترجمة: د. محمد مصطفى بدوي مراجعة وتقديم: د. زكي نجيب محمود، الهيأة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ٢٠٠١: ١٩.

آخر، أما السبب الثاني فهو ما يبينه (هايدغر): "الظهور هو- بوصفه وجودا لهذه الحقيقة في العمل وبوصفه عملا فنيا- الجمال. وهكذا ينتمي الجميل إلى حدوث الحقيقة. وليس ذلك بناءً على الإعجاب نسبياً ولا لمجرد كونه موضوعاً، فالجمال يسكن في تلك الأثناء في الشكل"[١] ومن هنا يحدد (هايدغر) إمكانية (المعايرة) النقدية للعمل فالشكل يمثل موجودية الوجود والفكرة تنضم إلى الشكل وطريقة الحضور تصبح آنية جوهر الموجود، والآنية تصبح واقعا والواقع يصبح تجسيدا، والتجسيد يغدو تجربة، وهنا تكمن (معية) مميزة بين الجمال والحقيقة[٢] .

وبهذا يكون (هايدغر) قد أكد وقائعية الأدب فظهور العمل الفني وحضوره ثابتاً بمعنى وضوح المَعْلَم من خلال إدخاله في حد الوقائعي هذا الحد لا يغلق وإنما يُظهر الموجود نفسه أولاً بوصفه منتَجا[٣] والحقيقة تحضر بوصفها ذاتا مرة وبوصفها موضوعاً مرة أخرى، وهذا يعود إلى كون الوجود معزوٌّ إلى الإنسان ولا يتم بدونه[٤].

وبذلك يكون هايدغر قد أسس إطاراً فلسفيا لوقائعية الأدب ضمن إنشاء منظومة علائقية بين مكونات (الوجود) التي نسبت كل حدوث للحقيقة في مجال (الموجود) نفسه وتحديد بعد انطولوجي في علاقة (الفن، العمل الفني- الفنان) مقوّضا بذلك سلطة (النقدية الكلاسيكية) في اعتمادها

(١) أصل العمل الفني: ١٥٧.
(٢) ينظر: المصدر نفسه: ١٥٧-١٥٨.
(٣) ينظر: المصدر نفسه: ١٦٠.
(٤) ينظر: المصدر نفسه: ١٦٣.

على مبدأ (الأدب العالمي) بوصفه مرجعاً (نظرياً) للأعمال الفنية ويكون الفكر الهايدغري حاضراً بوصفه أحد أبرز التيارات الفلسفية التي حددت مجالات الأسس النظرية الحديثة للنظرية الأدبية، وتحولاً في حقل التجربة النظرية.

**ثانياً: مسار (النقدي) و(الفني): التجربة والقيمة وجدل النظرية:**

في مجال النقد الأدبي الحديث يتموضع (ريتشاردز) بوصفه أبرز تحولات النظرية النقدية من النقدية الكلاسيكية إلى النقدية الحديثة ويؤرخ (ستانلي هايمن) –كما ذكر سلفا– للنقد الحديث مع ظهور كتاب (مبادئ النقد الأدبي)، بالرغم من أن آراءه كانت تعود إلى تأثره بالشاعر الإنكليزي (ماثيو آرنولد)، الذي امتد أثره لمساحات واسعة في النقدية الانجليزية إذ نجد أثره واضحاً في نقاد كبار من أمثال (إليوت) ويتضح هذا جلياً في كتابه (فائدة الشعر وفائدة النقد) بل أن عنوان كتابه هذا مستمد من مقال (آرنولد) الموسوم بـ (دراسة الشعر) [1] المنشور عام (١٨٨٠) وامتد أثره النقدي والشعري في انكلترا والولايات المتحدة الامريكية[2]. ومن أبرز أسس نقد (آرنولد) للشعر هو رفضه لنوعين من التقدير للشعر وهي (التقدير التاريخي) و(التقدير الشخصي) ويسِمُهما بالخاطئين فالقيمة أو (التقدير) التاريخي لنص ما قد يكون هاما في سير تطور اللغة القومية، والنظر إلى

(١) ينظر: دراسة الشعر: ماثيو آرنولد، النقد، أسس النقد الأدبي الحديث، ج٣: الغاية: ٥٧.

(٢) ينظر: تاريخ النقد الأدبي الحديث (١٧٥٠–١٩٥٠): ج١، أواخر القرن التاسع عشر، القسم الأول: رينيه ويليك، ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد المجلس الأعلى للثقافة /المشروع القومي للترجمة: ٢٠٠٢/٢٠٠٠: ٣٠٩.

النص الشعري يمثل مرحلة في سير التطور فهذا ما يجعل الانسياق سهلاً نحو إعطاء أهمية له أكثر مما يستحق فينعكس على الأحكام الشعرية بسبب من ذلك التقدير التاريخي، كذلك اهتمامنا بالنصوص والشعراء لأسباب شخصية بسبب الميول لها أثر بالغ في تأثر نقدنا للنص وتقدير الشاعر[١].

افتتح (ريتشاردز) مقالة (العلم والشعر) بمقولة (آرنولد) التبشيرية لمنزلة الشعر ومكانته المستقبلية التي تتجاوز الدين والفلسفة في الفكر الغربي مؤسسا بذلك للشعر نظاما غير قابل للشك.

أما المفتتح الذي يختاره (ريتشاردز) فيمثل سياقا تشكيكياً في ما قد يؤول إليه الدرس الشعري، ويفرض ذلك ضمن إمكانيات التحول من التقليد الشعري إلى ما يمكن وصفه بالنظام الشعري، ومرد ذلك أن الإرث الحضاري لا يمكن التسليم به من دون فحص لإمكانيات ولوجه بوصفه وقائع تخضع لحقل (التنظير) العلمي من خلال تبنيه لفكرة ما يمكن قياسه ضمن معايير (انطولوجية) وطرح كل ما يتصل بالتأملية في حقل الشعر خاصة، والأدب عامة، إذ يجد أن التأملات (المتهورة) [٢] كانت –وما زالت– تقف في طريق (المعايرة الأدبية).

يؤسس (ريتشاردز) في مفهومه للنقد الأدبي الحديث مجالاً رحبا للتجربة، التي تستند برأيه إلى فرعين يتداخلان فيما بينهما ضمن أطر

(١) ينظر: دراسة الشعر: ٦٠.

(٢) ينظر: (العلم والشعر (مقال): آي،إي. ريتشاردز، أسس النقد الأدبي الحديث، ج٣: الغاية، ١٠٢.

الاتصال لا التماهي؛ الفرع الرئيس هو (العاطفي) أو الحيوي المتكون من حركة ميولنا، والفرع الثانوي (الفكري) وأبرز ما يميز الفرع (الفكري) أنه الوسيلة التي توجه الفرع الحيوي وتثيره[١] ومما يميز (الفكري) إنه مكوّن من أفكار ليست ذاتيات صغيرة ساكنة.

يجد (ريتشاردز) أن الفرع الحيوي هو ما يهمنا بشكل رئيس ذلك لأنه يمثل مجال (الطاقة الموجودة في (التهيج) ولكن الفرع الفكري يقوم بإدارتها وتنظيمها، مبيناً أن حصر الاهتمام بأحدهما دون الآخر يفقد التجربة (الشعرية) معناها.

التجربة الشعرية التي يحددها (ريتشاردز) تتصل بإمكانيات القراءة النقدية التي تبدأ من السطح إلى الباطن من الكلمة، الرموز إلى البعد التأويلي، وهو ما يدعوه بالتوازن بين الميول العاطفية والنظر الفكري الذي يشق طريقه بنجاح في رصد (الأدب) مؤكداً على ضرورة جعل الفكر (النظر الفكري) أساساً في تقييم العمل، وهكذا يخلق التوازن بين الشكل– المضمون[٢]، وعلى هذا الأساس يخضع الشكل ضمن علاقة ثلاثية إلى (خلق التجربة الشعرية) وممأسستها بوصفها إمكانية (ظهور) للعمل بوصفه يمتلك أدوات صياغته (الشاعر– العمل– القارئ) ضمن إطار التمحور حول فرعي التجربة (الفرع الحيوي والفرع الفكري) تشكل الدوافع والميول.

(١) ينظر: (العلم والشعر (مقال): ١٠٤.

(٢) ينظر: المصدر نفسه: ١١٠.

## المبحث الثاني

## تحولات النظرية: التمظهر الثقافي للنص

تتموضع مفاهيم التأسيس المنهجية ضمن صرامتها في مفهوم واسع للثبات والصرامة الإجرائية، غير أن المعايرة الأدبية والسؤال عن قيمة أدبية صارمة سمحت باستعارات بين المناهج النقدية هدفها الأساس بناء معيار قيمي للنصوص ولهذا الغرض ثمة أعمال تأسيسية في الممارسة النقدية أفضت إلى زحزحة الحدود بين الحقول النقدية مؤسسة بذلك مفاهيم نقدية أعطت للنصوص فضاءً واسعاً انعكس على سعة الأسس النقدية ذاتها، وبذلك نجد ثمة تداخلا للأس النقدي ضمن تنوعٍ إجرائيٍّ

يحاول البحث أن يقدم بنية دالة على مبدأ التنوّع الثقافي، والتنافذ بين حقول الاشتغال التي تناولها الدرس الثقافي، وأضاء كثيراً من زوايا تمأسس (المعرفي) وتمرد (الثقافي).

كما يخوض في إرهاصات التمظهر الإجرائي للنقد الثقافي من خلال فحص مدونتين اثنتين يعدان من أهم المدونات الثقافية في الدرس الثقافي إن لم يكونا أهمها فعلا. ويعمد إلى إجراء مقارنة ضمنية بين ثقافتين (الألمانية والفرنسية) مستعرضاً بذلك التلقي للنظرية النقدية ومدارات الاشتغال ضمن حدودها، وما نتج عنهما من مناهج ومنهجيات بين (جدل التنوير) و(أسطوريات)، ثم يكشف حمولة النظرية الماركسية للبنيوية التكونية بوصفها نتيجة حتمية لتطورات النظرية ضمن انغلاق المنهج على بنيته وانفتاحه على الذات.

**تأسيس مَفهَمة المصطلح: تجاوز التعريفات والحدود (الجدل: سمة اجتماعية)**

يتناول البحث كتاب (جدل التنوير) بوصفه علامة الانتقال والتحول النصي من داخل النص إلى خارجه، وهي حركية نصية فارقة في تمظهر النص ثقافيا.

يمكن أن نتناول مؤلفَيْ الكتاب بوصفهما مثالاً للفكر الألماني أو لـ (الثقافة الألمانية)، والتي سنستقرئ سماتها وطبيعتها مع سمات الثقافة الفرنسية وطبيعتها بعد حين. يجسد التعاطي الجدلي والقلِق في آن معاً سمة بارزة في تعامل المؤلفين، ولا تحضر سمة القلق هنا بمعناها السلبي، على العكس تماما من هذا إذ تحضر بوصفها مظهرا من مظاهر الوعي ببالغ حساسيته، إذ يبدو الوعي كتلة من المجسّات التي تحاول أن تسبر غور الثقافة وترصد مجمل متغيراتها.

تعرض المقدمة سلسلة من الانقطاعات الإبستمية مثيرة الجدل حول ما قدمته العلوم الحديثة، وكيف تأزم وجود الإنسان وتخلخل ضمن مضمارها المنتظم، واضعة إيّاه في مواجهة مباشرة مع اشتراطات إنسانيته[١]. ويعلن المؤلفان التزامهما بالعلوم التقليدية واكتفاءهما بها: علم الاجتماع وعلم النفس والابستمولوجيا لمتابعة هذا النشاط[٢].

المقدمة تؤكد اختلال العقل النظري وترصد وهنه[٣]. إذ تؤكد أن من أولويات البحث مراجعة القناعات السائدة واختبارها، لا بنفيها وإثبات عدم جدواها، بل بمدى تَمَثّلِها للقيم المطلقة. إن منطق الثبات والرسوخ يطبع الثقافة الألمانية لكونها تتمثل الفلسفة المثالية، في إطار حركتها الفكرية وتحافظ على الحدود الفكرية الفاصلة التي

(١) ينظر: جدل التنوير: ١٣

(٢) ينظر: المصدر نفسه: ١٣

(٣) ينظر: المصدر نفسه: ١٦

تؤطر الأفكار وتحدد الرؤى. لذلك يشرع المؤلفان في مساءلة المبادئ العامة التي منها مشكلة الحرية في المجتمع التي لا انفصال لها عن الفكر المتنور، ومن هذا المبدأ حددت مفهوم التنوير[١] وحركية الثقافة داخله. فالتنوير فكر عقلاني خالص له حضور معرفي، فالعلاقة بين الحرية والتنوير تشكّل مرصدا للتراجع لحظة حدوثه[٢].

ثمّة ما هو جدلي[٣] في تنامي هذه العلاقة، ففي اللحظة التي يقر العقل بتلازم الحرية مع الفكر المتنور، يبرز (المظهر التدميري) من خلال اتخاذ العقل انزياحه نحو الذرائعي، وانخراطه في تنميط سيرورته وارتهانه بوجود الاستبداد[٤]. وبذلك تطرح فكرة إعادة صياغة العقل من خلال هذا الكتاب. وهذا نفسه ما يقودنا إلى رسوخ العقلانية في (الثقافة الألمانية)، فلا يُنظر إلى البنية الفوقية للفكر، وتشعباتها، ولذلك يؤكد الباحثان ضرورة مساءلة التنوير عن التراجع الذي أدى به لأن يأخذ بالأسطورة.

---

**(١) بدأ الجدل حول معنى التنوير في القرن الثامن عشر، فتعددت ألفاظه في الألمانية والفرنسية والإيطالية، وكان من أشهر التعريفات وأعسرها ما جاء في مقال (كانط)، إذ قال "إنه خلاص الإنسان من سذاجاته التي جلبها لنفسه، وذلك باستخدام عقله دون أن يشوهه التعصب ودون أن يوجهه الآخرون ..(أن تكون عند الإنسان شجاعة أن يعرف فهذا هو جوهر التنوير)". التنوير: دوريندا أوترام، تر:د.ماجد موريس إبراهيم، دار الفارابي، ط١/ ٢٠٠٨: ٥٧، وينظر: روح الأنوار: تزفيتان تودوروف، تعريب: حافظ قويعة دار محمد علي للنشر، تونس، ط١/٢٠٠٧: ١٢٩ – ١٣٢.**

**(٢) ينظر: جدل التنوير: ١٦**

**(٣) الجدل عند هيجل "هو التطور المنطقي الذي يوجب ائتلاف القضيتين المتناقضتين واجتماعهما في قضية ثالثة، ولهذا التطوّر، الذي هو تطوّر الفكر والوجود معاً، ثلاثة أركان: الأول هو الدعوى أو الإيجاب، والثاني نقيض الدعوى أو السلب، الثالث التركيب، وهو التأليف بين الرأيين المتناقضين، والجمع بينهما في رأي واحد أعلى منهما". المعجم الفلسفي: د. جميل صليبا، ج١، منشورات ذي القربى، ط١، ١٣٨٥: ٣٩٣، ويُنظر: المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ١٩٨٣: ٦٠**

**(٤) ينظر: جدل التنوير : ١٦**

ويظل الطابع الجدلي متسيّدا في التعاطي مع مفردات الثقافة، حتى تبدو الثقافة الإنسانية تمظهراً جدلياً، وهذا ما يعطي للكتاب حيويته وفاعليته إلى يومنا، ومن أمثلة هذا الطابع فضلا عما تقدم؛ نمو الإنتاجية الاقتصادية التي تمثل شرط عالم أفضل، وتنعكس على الجماعات التي تستخدمها في ترفعها عن بقية السكان، مما يقلص من وجود الفرد خارج القوى الاقتصادية(١). إن ما يؤكد طبيعة ثبات المنهج في (جدل التنوير) هو عمق مفهوم المنهج وترسخه لدى مؤلِفَيْه.

"أما العقل فلا بقاء له حين يتحدد بوصفه إرثاً ثقافياً يوزع على غايات الاستهلاك. ومد المعلومة الدقيقة والتسليات المدجنة يؤدي إلى جعل الناس أقل قيمة بل أقرب إلى الحمق"(٢). يبرّز هذا النص الثقافيَّ والمعرفيَّ في مشروع الشذرات، مبيّناً منهجية التقصي والبحث في الأصول. لذا نجد أن جملة كالجملة المقتبسة يمكن تمثلها في كل لحظة حضارية، وصولا إلى اللحظة الراهنة.

يعالج القسم الأول من الكتاب بفقراته الثلاث تنامي فكرة التنوير وجدليتها في آن معاً، وذلك عبر التنقيب عن مفهوم التنوير بوصفه تعبيراً عن فكرة التقدم، غائياً يهدف إلى تحرير الإنسان(٣). يأخذ الكتاب من بيكون مقولته الاستقرائية التي تفيد بأن التفوق الإنساني لا يكمن إلا في العلم(٤). المعضلة الأساس في بنية الثقافة

(١) ينظر: جدل التنوير: ١٧

(٢) المصدر نفسه: ١٨

(٣) ينظر: المصدر نفسه: ٢٣

(٤) ينظر: المصدر نفسه :٢٤

إنها تتوسل بالعلم للمعرفة، فالعلم الذي انتصر على الخرافة عليه أن يسيطر على الطبيعة؛ أن يتمكن من استخدامها ليسيطر عليها[١].

**بنية التصور وجدلية المفهوم**

تميل منهجية الكتاب إلى الاستقراء التام بوصفه المنهج الأكثر انسجاما مع طبيعة الثقافة، فمجموع التنوعات الثقافية ابتنت أساسا على بنية فلسفية شمولية، تنظر إلى الكليات ولهذا نجد ثمة تجاذبا بين الظواهر العينية المجردة والظواهر التجريبية، فتظهر جدلية الكل والأجزاء، بوصف الدراسة تنظر في الوقائع.

وعلى ما تقدم يعرض الكتاب سيرورة ثقافية فلسفية محكومة بنظام يتحكم في البنية الاجتماعية، ليست بريئة من الميتافزيقيا، بل ربما تسهم في انتاجها، و(عِلمانيتها) إلى حد كبير. إن معضلة التنوير أنه ينقاد بالإيمان، وهذا طرح جدلي آخر[٢]. وعلى وفق ما تقدم تبرز الأساطير بوصفها منتجاً تنويريا، لأن معارفها التي تحملها غائية بالضرورة لمحاولتها الكشف والتفسير، وهو ما يحوّل من هذه المحاولة معتقدا راسخا.

وتظهر هنا بوضوح (سلطة) المعرفة بشقيها (التنويري- العلمي)، و(التأملي- الميتافيزيقي). ولذلك يتجلى الإله في الأسطورة بوصفه سيد الطبيعة[٣]، ولكنه غير متمايز عن العقل الذي أوجده، بكل ممارساته، لتصبح الأسطورة تنويرا، والطبيعة موضوعية[٤].

---

(١) ينظر: جدل التنوير: ٢٧

(٢) ينظر: المصدر نفسه: ٢٨

(٣) ينظر: المصدر نفسه: ٢٩.

(٤) ينظر: المصدر نفسه: ٣٠.

قدّمَ التزامُ الكتاب بالتوجه الماركسي للوقائع الاجتماعية إعادةً لبناء الإنسان داخل بنية الصراع الاجتماعي- الطبقي، وتخليصه من شَرَك الطبيعة المتماهية في الأسطورة، فعلاقة الإنسان بالطبيعة محكومة باستلهام السحري، إذ تمثل توجّه الموضوع إلى الخارج لا المادة، إذ تتوجه العبادات الطقسية إلى ما يقع خارج المادة فبدلا من التوجه للمريض يُتوجّه للشياطين. وعلى الرغم من كون السحر باطلاً لكنه تحوّل إلى حقيقة خالصة(١). فالتضحية بالحيوان بدلا عن الإله، يعد تحوّلا في الموضوع بوصفه ينوب عنه، وهكذا في التضحية بالغزالة بدلا عن الفتاة، إنها تمثل تعددا للوجوه لا التماهي. ونجد أن منطق العلم لا يوسم بالاستبدالي، بل يُضحى بالأرنب بوصفه نموذجا أو عينة، وليس بديلا عن. وعلى هذا المنطق يبدو العلم أكثر تحجرا من ليونة شعائر الأمس(٢). وهنا يرصد محنة التنوير في استرداد الوجود العقلاني المنفصل عن الأسطرة التاريخية، بوصفها مهيمنا، بحسب مفهوم (الهيمنة) التي تعني "تنظيم سيطرة مقبولة من قبل أولئك المُهيمن عليهم. إذ لا تحكم المجموعات الحاكمة من خلال القوة المجرّدة المادية، بل من خلال بنية قبول، والثقافة جزء من البنية، حيث تُضفي صيغة شرعية على التنظيمات الاجتماعية القائمة"(٣). وعلى هذا الفهم، يبدو أن ما يحاوله المؤلفان هو رصد لفخاخ الثقافة من خلال كشف أنماط الأسْطَرَة للتاريخ وللعلم، ومحاولة الانفكاك، من هيمنة أسطرة التنوير. وعلى الرغم من محاولة المنظر الأمريكي (دوغلاس كِلنَر)

(١) ينظر: جدل التنوير: ٣٠.

(٢) ينظر: المصدر نفسه: ٣٠ – ٣١.

(٣) ينظر: النظرية الأدبية المعاصرة: رامان سلدن، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٦: ٦٥.

في إيجاد الصيغة المفقودة بين مدرسة فرانكفورت والدراسات الثقافية البريطانية، والتي تجعل – كما يظن–الحوار بين المدرستين مثمرا [١]، ويَعِدُ أنه سيجادل حتى في هذه البؤرة التي يضعها، ينظر إلى أن طبيعة الدرس الثقافي التي قدمته المدرسة على يد روادها يستند إلى الخروج عن حقل التخصص، تجمع "بين نقد الاقتصاد السياسي للميديا، وتحليل النصوص، ودراسات تلقي الجمهور المتعلقة بالتأثيرات الاجتماعية والأيديولوجية للثقافة الجماهيرية ووسائل الاتصال الجماهيري"[٢]. فهو يحاول أن يسبغ طابع المدرسة الفرانكفوتية بالنزوع إلى منهجيات الدرس الثقافي الحديث، متوسلاً لذلك بدراسات الاتصال والميديا، متغافلا عن النزوع الفلسفي في رؤية العالم، والوقائع الإنسانية المسكونة بالبنى الدالة، واستناد منهجية الكتاب عليها لتبيان مدى تأثير الاتصال والميديا في صياغة خطاب الاقتصاد السياسي وبلورته. ولكننا نجد أن المهيمن الماركسي في مدرسة فرانكفورت، وفي كتاب (جدل التنوير) خاصةً؛ منح للنظرية النقدية حتميةً منهجية.

إن طرحا مثل هذا يبدو مجازفة في غير محلها، ولكن أجد أن هناك ما يسوّغه. فلو حللنا الحضور الواعي في مبحث (مفهوم التنوير) لأفعال الإله والتصور النابع عنه ضمن رؤية الوقائع الإنسانية، فالمؤلفان يقدمان هذه الوقائع بوصفها بنية دالة ولا يمكن فهمها وتفسيرها إلا ضمن نسق التكوّن.

(١) ينظر: مدرسة فرانكفورت والدراسات الثقافية البريطانية، الصيغة المفقودة: دوجلاس كلنر، تر: كرم أبو سحلي، فصول مجلة النقد الأدبي(النقد الثقافي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج(٢٥/٣)، ع(٩٩)، ربيع ٢٠١٧: ٢٤٩.

(٢) المصدر نفسه: ٢٥٠

وبمعنى أكثر وضوحا إن (علم الاجتماع الماركسي) الذي تبنّاه المؤلفان في تحليل الثقافة وسبرها، ضمن أنساقها اللغوية يفرض على النظرية النقدية حتمية ظهور (البنيوية التكوينية). فالاشتغال النظري الذي قدمه (جدل التنوير) يعد صورة جلية لمنهجية بنيوية تكوينية، هذه البنيوية لم تكن مبتدعة بقدر ما كانت ماكثة في الماركسية ذاتها(١). ضمن نسقها اللغوي الذي تعاطى معه المؤلفان، وبوصف اللغة أكثر من نظام علامات بسيط (٢). ولذلك نجد أن جملة من المرجعيات النصية التي تربط العمل بأقسامه كلها لأجل تصيير العمل بوصفه منظومة لغوية تحمل شموليتها النصية ضمن سياقها الثقافي ليتمظهر طبيعة الخطاب الذي يمكن أن نطلق عليه (الخطاب الثقافي البنيوي)، على الرغم ما تثيره هذه الصفة من عدم ارتياح ربما أو محاولة لتقويض خطاب مدرسة فرانكفوت وإماتته. ولكن إيقاع الخطاب الفلسفي في (الجدل)(*). والذي أطلقت عليه (الخطاب الثقافي البنيوي) يسير نحو معالجة معطيات النظام اللغوي الجدلية على وفق سيرورة علم الاجتماع الماركسي، والنقدية الماركسية، إذ يؤكد سقوط التنوير في رعب أسطوري تجاه الأسطورة "إذ يكتشف حضوره لا في المفاهيم والكلمات، التي تظل غامضة كما يتخيل اللغوي السيميائي، بل في كل مطلب إنساني لا يقع في حفظ البقاء

(١) ينظر: الإله المحتجب، دراسة عن الرؤية المأساوية في الأفكار لباسكال وفي مسرح راسين: لوسيان جولدمان، ت: عزيزة أحمد سعيد، مرا: أنور مغيث، المركز القومي للترجمة، سلسلة الإبداع القصصي، ع(٢٢١٦)، ط١، القاهرة، ٢٠١٥. والبنيوية التكونية تظهر في الفكر الماركسي بوصفها حتمية كانت ستظهر مع فرانكفورت أو مع جولدمان أو غيره، وأظن أن التيارات الفكرية في باريس هي التي سرّعت من ظهورها على يد جولدمان.

(٢) ينظر: جدل التنوير: ٤٦.

(*) سأشير من هنا فصاعدا إلى كتاب جدل التنوير، شذرات فلسفية بـ (الجدل) بين مقوسين حتى لا يختلط مع استعمال الجدل بمفهومه الفلسفي.

الغائي"[١]. وهو تمثل جلي للبنيوية التكوينية التي قدمها جولدمان بعد تسع سنوات تقريبا من صدور (الجدل)، فالغريزة أمر أسطوري "يوازي الوهم: أن تخدم إلها لا تقوم الأنا بتمثله، له أمر عبثي يوازي الارتماء إلى الشراب[٢]. وهذا ما يقترب من مختارات جولدمان " إنه لبالغ الطموح ذلك الذي لا يكتفي بنظرة الرب وهو يشاهده"[٣]. ولهذا تدخل في سردية (الجدل) قصة الأوديسة، بوصفها رهانا للوقائع، يتمثل في لقاء أوليس بالحوريات وإشكالية الوقوع في إغراء الماضي، يتخذ (الجدل) من الإجراءات التي اتخذها أوليس لحظة اقتراب مركبه من الحوريات شكلا مجازيا لجدل التنوير[٤]. وحين يستبدل أوليس نفسه بالعمل فلحظة الاستبدال هذه تمثل أداة للتقدم وللنكوص في آن معاً[٥]. إن هذا المعطى القرائي يوضح مدى انسجام المنهج الذي سلكه مؤلفا الكتاب، وانضباط إيقاعه مع رسوخ العنوان والحضور الدلالي للعنوان من غير المساس بإشراق اللغة ومعرفية الطرح، إذ يعرض الكتاب باختصار شديد الطبيعة الجدلية للثقافة، وهو بذلك يخلص لمنهجه، ويفي لنظريته في العرض. فكاتبا (الجدل) يستمتعان بإثبات جدوى النقد الماركسي في استقرائهما للظواهر، كحضور الملحمة والأسطورة في العقل الهوميري على الرغم من تمايزهما، فافتقار لغة هوميروس للغة الكونية لم يمنع خطابه من إيجادها، إذابة النظام التراتبي في المجتمع، وإن كان يسعى لتمجيده[٦]. نموذج أوليس الذي يظهر في الأوديسة يقدم

(١) جدل التنوير: ٥١.
(٢) ينظر: المصدر نفسه: ٥١.
(٣) الإله المحتجب: ١٥.
(٤) ينظر: جدل التنوير: ٥٧
(٥) ينظر: المصدر نفسه: ٥٧
(٦) ينظر: المصدر نفسه: ٦٧.

تمثيلا رمزيّا للتضحية بوصفها بنية مأساوية خادعة، حتى الآلهة يُخدعون، وهذا ينعكس على القرابين التي تقدم للآلهة بشكل مبرمج وتقديم الآلهة على أهداف الناس تجعل من سلطته عدما[١].

التمثل الأخلاقي الذي يطرحه (الجدل) في قصة (جوستين) لماركيز دو ساد، الكاتب الذي اشتقت من اسمه السادية، إنما يعرض بسمتين جدليتين كذلك فهو يعرض جدلية (الذات/ العالم)، ثم تحول الذات إلى موضوع للعالم فتفقد الذات معناها الوجودي لتتحول إلى شيء، وجدلية (التدنيس/التنوير) الذي تمارسه (جولييت)، متجاوزة فكرتي التسامي والنكوص للتحول إلى تمثل للذة الفكرية للنكوص والتدمير[٢].

**تحولات التواصل: علاقات النصية**

يبرز هذا الخداع بتجلٍّ أكثر مركزية فهو يضمن التواصل والارتباط، أنه يتجسد في قنوات الاتصال الراديو والتلفاز التقنية الأكثر مأسسة التي كانت تعد الترسانة التقنية الأكثر تطورا في الدعاية للنفوذ والسلطة وحصر الجماهير، وممارسة وظيفة الخالق عليهم للأساطير حديثة[٣].

ثمة ما هو جدلي (الرقابة المركزية/الرقابة الفردية)، وممارسة الصناعة الثقافية سلطة على المستهلك، سلطة تنقل من التملك الاستهلاكي بواسطة التسلية[٤]. ويصار إلى التحول من وصف الصورة في الرسوم المتحركة بالمخيلة

(١) ينظر: جدل التنوير: ٧٣.
(٢) ينظر: المصدر نفسه: ١١٥.
(٣) ينظر: المصدر نفسه: ١٤٢.
(٤) ينظر: المصدر نفسه: ١٥٨.

إلى مظهر من مظاهر الانتصار التقني[١]. وأبرز تجليات هذا النصر ذوبان للثقافة وللتسلية، ولا يؤدي هذا إلى إفساد الثقافة، بل يؤدي إلى تصيير التسلية أمراً ثقافيا بالقوة[٢]. إن السيطرة على الصناعة الثقافية على وفق قنواتها عدّلت حتى في أنماط التحاورات وحددت أشكالها ضمن استهلاكها في البرامج وغيرها كإجراء محاورة للمواعدة أو محاورة عبر الهاتف، صنعتها الثقافة بحسب مهيمنها[٣]. إنها صيغ تلاعبت بصيغ اللغة، وربما أدت إلى انفصالنا عن التواصل مع بنية اللغة.

ويبرز من هذا مدى انسجام الكتاب مع راهننا الذي نعيشه بجدليته وتناقضه، ويقدم قراءة ناجعة لإشكالية التنميط الثقافي، على الرغم من تطور الوسائل بقفزات هائلة.

**السامية: مفارقة نصية ثقافية**

بين وصفها مشكلة إنسانية أو مجرد ذريعة فهي قضية تدور حول عرق من الأعراق على ما تقدمها الفاشية، وهو نوع من الإيهام الراديكالي، فالفاشية تنظر إليهم بوصفهم عرقا لابد من استئصاله على حين يتشكل الرأي المقابل بوصفهم جماعة تقوم على رأيهم ومعتقدهم الديني[٤] في الحالين يتم إقصاء اليهود بوصفهم منتجا ثقافيا لتصور الفاشية لهم، في اللحظة ذاتها تحضر في الوعي أنها صورة عن حب السيطرة والاستحواذ لدى الفاشية. إلا أن اليهود سيحملون في تشكلهم

(١) ينظر: جدل التنوير: ١٦١.
(٢) ينظر: المصدر نفسه: ١٦٧
(٣) ينظر: المصدر نفسه: ١٩٤ – ١٩٥.
(٤) ينظر: المصدر نفسه: ١٩٧.

أيقونة المقصي الاستبدالية، في جدول أعمال الإقصاء: سود، غجر، يهود، بروتستانت وكاثوليك[١].

تبرز هذه المعضلة (معاداة السامية) بوصفها أساسا اقتصاديا في السيطرة والإنتاج. فالنظام الرأسمالي الذي يملك المال يوجه عماله إلى الإنتاج ولكنه يرى نفسه أنه هو من ينتج فهو الذي يحصد الأموال في رهان الانتهازية، وهو أمر مشابه لما يظهر في (راتب) المدير في أيامنا[٢]. الانهيار الرأسمالي قدم اليهودي بوصفه سارقا لقوت الشعب، وما هم إلا مجرد نمط شكله الإسقاط.

يرى مؤلفا (الجدل) أن المتقولبين يحلون مكان العمل الفردي في عالم الإنتاج، وكانت الفاشية قد أحلت أحكام الطوارئ محل الحكم المدني، أصبح الناس مهيّئين اقتصاديا لرؤية النماذج المفهومية، بمعنى أنهم ولأسباب اقتصادية وسياسات قمعية تقبلوا فكرة نمذجة اليهودي من غير تفكير، كما هو الحال في تقبل فكرة الإنتاج التقني الذي يظهر الفرد زائدا، وهذا هو سر إفساد العقول التي تحبذ معاداة السامية، فتظهر عندهم حاجة نفي الجماعات الإثنية[٣]. ويبدو إن هذه المعاداة لم تكن إلا جزءا من برنامج قابل للتبادل، ولعلها تسير نحو اختفائها كما حدث التحول الكوني لكل الطاقات النوعية من حقل المعركة إلى حقل السينما، حتى ولو شكك في أشكال هذا التحول لافتقاره للتجربة الشخصية[٤]

(١) ينظر: جدل التنوير: ٢٠١

(٢) ينظر: المصدر نفسه: ٢٠٤

(٣) ينظر المصدر نفسه: ٢٣٦.

(٤) ينظر: المصدر نفسه: ٢٤٢

**مسرحة العالم: نحو بنية نصية مفارقة**

يبدو العنوان فضفاضا ولكن له ما يبرره، فقد قدم القسم الأول الجانب النظري في النظرية الماركسية ومقترباتها البنيوية على جانب كبير من الضبط، وهو ما يجعل المتقصي لهذا العمل يتساءل على نحو من الشك عن إمكانية استيعاب هذه النظرية لمختلف الظروف والبيئات والشروط الثقافية.

وما تقدمه هذه المقالات يمثل الحلقة الأخيرة في اكتمال صورة أو (منهج) البنيوية التكونية. إنها مجموعة من التجاذبات بين الكل والأجزاء ضمن العلاقة بين الكائنات والمكان ورهان تمظهر الإنسان بوصفه كائنا مفارقا، عظيم وصغير [١].

إن ما يشير له الكتاب في قسمه الأخير يتوزع على التطبيقات في السياسة والاقتصاد والفكر، ممسرحا لهذه البنية الباروكية المكان لتظهر الفلسفة بتنوعاتها إمكانياتها على الشمول والاحتواء لمفارقات عامة وتبدلات مفهومية فتشمل (فولتير، فرويد، فلسفة التاريخ، في المكان، التقدم، الجسد وعلاقته بالإعلانات والموضة).

إن تجربة جدل التنوير تتصف في نهاية المطاف بالفرادة، وتستحق أن تدرس لا بشرطها الجغرافي بل بحضورها الثقافي.

(١) ينظر: الإله المحتجب: ٤٢٥ و ٥٤٧

## المبحث الثالث

## التحولات النقدية: كسر الحدود والتنافذ الإجرائي

### أسطوريات: ذاتية الكاتب وموضوعية العالم

البنيوية تحضر بوصفها منهجا وطريقة في الرؤية، فهي بصرامتها تشكّل رؤية متعمّقة للاكتناه. ومن خلال إجراءاتها – على ما سنشهده في أثناء البحث – تبزغ جدوى المنهج.

يتساءل (بارت) في عمله البنيوي (س/ز – S/Z) ضمن مخاتلات التقصي؛ عن النص، ومواربات في لعبته التدليلية[١]، يتساءل، عن (كيف يمكن) وضع قيمة لنص ما[٢]. والواقع أن بارت لا يبحث عن المعنى، "ما العثور على المعنى ولا حتى العثور على معنى ما للنص بهدفنا"[٣]. ولكنه يجد أن ضبط مختلف الأشكال والشفرات وتحديدها في النص، تلك الأشكال التي تجعل المعاني والإيحاءات ممكنة في النص[٤]. ويحاول (بارت) أن يبيّن الفرق بين (صرامة التحليل البنيوي وثبات إجراءاته)، و(ممكنات إعادة انتاج الدلالة النصية)[٥] فيفصل بذلك ممكنات إعطاء القيمة لنص فلا يمكن أن ترد من العلم بوصفه لا يمنح القيمة، ولا من الأيديولوجيا لأنها

(١) ينظر: الذهانات: جاك لاكان، ترجمة: عبد الهادي الفقير، دار التنوير للطباعة والنشر، ط١، ٢٠١٧: ٢٠٩

(٢) ينظر: (س/ز): رولان بارت، ترجمة وتقديم وتعليق: محمد بن الرافه البُكري، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط١، ٢٠١٦: ٣٤.

(٣) ينظر: المصدر نفسه: ٢٤.

(٤) ينظر: المصدر نفسه: ٢٥.

(٥) ينظر: علم اللغة العام: فرديناند دي سوسور، ترجمة: الدكتور يوئيل يوسف عزيز، مراجعة: د. مالك المطلبي، سلسلة كتب شهرية تصدر عن دار آفاق عربية، الكتاب الثالث، ١٩٨٥: ١٣٣.

ببساطة تمثل قيمة تمثيل لا إعادة انتاج، إنها تعكس لا تشتغل[١]. وبذلك تنتج إشكالية القيمة النصية من جهة تحصيلها وكشفها، وهنا تبرز محنة إمكانية الإجراء.

إن ثمّة جدل يطرحه بارت بين فكرة وصف التحليل البنيوي ومن ثم السيميولوجي بآخر تطورات الدرس اللساني؛ بمعنى حضورهما بصورة حتمية للكشف، وبين إمكانية إعادة انتاج المعنى. بمعنى آخر إنه يؤطر عنصر الصرامة المنهجية والتناسل الدلالي. يربط (بارت) تجلّي القيمة وحضورها إلاّ بارتباطها بممارسة، وهذه الممارسة هي الكتابة، ولكن ما الذي يكتب؟ وما الذي يقع ضمن دائرة الكتابة، ما يمكن كتابته، وما لا يمكن كتابته، ليجد أن ما يمكن اليوم كتابته هو القابل للانكتاب[٢].

فعل الانكتاب أبرز ما يطرحه بارت في التعاطي مع فعل الممارسة التي ينقلها بذلك من تحييز المتخيل إلى تحييز التبَنْين، فرهانه ألاّ يصير القارئ قابعاً على الضفة الأخرى خارج النسق ومستهلكا له، بل أن يكون منتجاً للنص، مقوّضاً بذلك بنية العزل المؤسساتي بين صانع النص ومستعمله، بمعنى حضوره بوصفه بنية اشتراط في خطاطة الرسالة التي تمنحه وظائفه. إن نمطا جديدا من مفاهيم الحضور يتحرك في بنيوية (بارت)، يفسح فيه لفعل التلقي بنية التأويل والإنتاج ليُمارس من خلالها متعة اللعب وشهوة الكتابة، ومخرجاً إياه من العطالة والسلبية[٣]. يتيح هذا

(١) ينظر: (س/ز): ٣٤.

(٢) ينظر: المصدر نفسه: ٣٥.

(٣) ينظر: المصدر نفسه: ٣٦.

الإجراء للنص مركزيته وبنْينته وبذلك يستند (بارت) على ما للنص من بنية مخالفة للدلالة السطحية[١] من إمكانيات قرائية أو على حدّ تعبيره (كمّ قراءات)، ذلك عبر تقسيمه النص إلى وحدات قرائية، تلك الوحدات لا مجال لمحدوديتها، فليس من ضرورة من عددها، ما تشترطه أن تكون دالة، سواء كانت من بضع كلمات أو من بضع جمل، لتتحول هذه الوحدات القرائية (العجامات) إلى مكعب دلالي، والمدلولات لهذه الوحدات ليس القصد منها إثبات حقيقة النص، وإنما إثبات تعدديته[٢]. وهذا الإجراء يتخذه (بارت) للخروج من تيه الكليات الكلاسيكية، أي بنْينة النص على وفق كتل كبرى، لغرض الحفاظ على تعددية النص، فالعجامات أو الوحدات القرائية كانت تأكيداً لتعدديته. إنه التمفصل أو التقطيع الذي يعوّل عليه في قراءته للنص[٣].

**البنية والوظيفة**

أثر مفهوم الوظائف – بخطاطتها التي تناولها (فلاديمير بروب)[٤] وبتوزيعها، ومتوالياتها في الحكي – في بنية الشخصية[٥]. وخلاصة القول

---

**(١) للاستزادة ينظر: اللسانيات (مقدِّمة إلى المقدِّمات): جين إتشسن، ترجمة وتعليق: عبد الكريم محمد جبل، المركز القومي للترجمة، ع/٢٩٣٩، ط١، ٢٠١٦: ٣٨٩**

**(٢) ينظر: (س/ز): ٥٠.**

**(٣) ينظر: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص: رولان بارت، ترجمة: د. منذر عيّاشي، مركز الإنماء الحضاري، ط١، ١٩٩٣: ٨٢**

**(٤) ينظر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا: سمير المرزوقي و جميل شاكر، مشروع النشر المشترك، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد – ١٩٨٦: ٢٠.**

**(٥) ينظر: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي: د. حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، ط٣، ٢٠٠٠: ٢٥.**

أن شخصية ما إنما تنبني على فعلها بوصفه عنصراً ثابتاً، أي أن أسماء الشخصيات وأوصافهم تتبدّل بشكل دائم، إلا أن وظائفهم ثابتة، وهذه البنية تمنح بالضرورة البنية انفتاحها على نفسها، بمعنى أنها تشكّل تعددا في مداخل القراءة بوجود بنيتين متوازيتين، غير متقاطعتين؛ الأولى بنية التبدّل (الاستبدال): (أسماء – أوصاف) والثانية بنية الثبات: (وظائف)، ويمكن عدّها بنى كبرى، تقسم على مجموع وحدات (بنى صغرى) تسمح لـ(البنية الأولى: التبدل) التعدد النصي، ونمو علاقات البنية ضمن أنساقها(١)، لتصبح بذلك عملية استنسال ضمن منظومة علائقية. بمعنى أنها تفضي بالضرورة إلى خلق بنية التنوع الدلالي.

أما (البنية الثانية: الثبات): فإنها تسير في نسق التطور والتنامي، بمعنى أن ثباتها لا يعني سكونيتها، وإنما هي في حركية تطورية متنامية، "فالوظيفة تفهم على أنها فعل شخصيةٍ تعرَّف من وجهة نظر أهميتها لمسيرة الفعل"(٢). وعلى سبيل المثال فوظيفة (الغياب) التي تمثل أحدى الوظائف تتعدد مورفولوجيتها على نحو متابين، وهذا يعطي التطور الدلالي وتناميه(٣). أو (الشر) بوصفه يمثل الوظيفة الأهم بحسب بروب إذ إنها تمثل مركزية البعد التطوري في الحكاية ليوصل تشكلاتها إلى (١٩)

(١) ينظر: جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر: كمال أبو ديب، دار العلم للملايين – بيروت، ١٩٧٩: ١٠٨.

(٢) مورفولوجيا الحكاية الخرافية: فلاديمير بروب، ترجمة وتقديم: أبو بكر أحمد باقادر وأحمد عبد الرحيم نصر، كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة ٥٦، ط١، ١٩٨٩: ٧٧.

(٣) ينظر: المصدر نفسه: ٨٣.

تشكلاً[١]. ولا يحدد بروب نسقا ثابتا للوظائف بل قد يجعل منها وحدة كلية، ضمن تطور يطلق عليه (متتالية) يقع بين الوظيفة الأولى والوظيفة التي "تعمل على حل العقدة مرورا بالوظائف الأخرى التي تتوسط بين هاتين الوظيفتين"[٢].

ومما تقدم يتضح جليا مسار التحليل البنيوي الذي لا ينغلق على البنية اللغوية إلاّ لينفتح عليها، لأننا نخضع في حقيقة تشكلنا الوجودي إلى نظام اللغة، وإنما تمظهراتنا لا تعدو أن تكون أنساقا، ولذلك يؤكد (بارت) في عديد أعماله على ألاّ وجود لنص منعزل، وأنّ اللغة تمر من خلالنا[٣]، إنها ببساطة تكتبنا، فيقول في (أسطوريات):"لا أستطيع أن أنظر بعين الرضا إلى الاعتقاد التقليدي الذي يسلم بوجود طلاق فطريّ بين موضوعية العالم وذاتية الكاتب"[٤]. ويقول في (سرازين): " النص القابل للانكتاب، هو نحن أثناء الكتابة، قبل أن يعبر لعبة العالم اللانهائية"[٥]. ويقول في (التحليل النصي): "إنّ ما يعتبر حاليا إنه (هو) البنيوية مفهوم في الحقيقة سوسيولوجي جدا ومصنوع جداً، بالقدر الذي يرى فيه البعض مدرسة موحدة. وليس الأمر كذلك على الاطلاق"[٦]. ويؤكد ذلك في مثال المدرسة

(١) ينظر: مورفولوجيا الحكاية الخرافية: ٩٥.

(٢) بنية النص السردي: ٢٦.

(٣) ينظر: المبدأ الحواري، دراسة في فكر ميخائيل باختين: تزفيتان تودوروف، ترجمة: فخري صالح، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ١٩٩٢: ٥١.

(٤) أسطوريات: رولان بارت، ترجمة: توفيق قريرة، مراجعة ناجي العونلّي، منشورات الجمل، بيروت – بغداد، ط١، ٢٠١٨: ٨.

(٥) (س/ز): ٣٦.

(٦) التحليل النصي: رولان بارت، ترجمة وتقديم: عبد الكبير الشرقاوي، دار التكوين، ٢٠٠٩: ٢٥.

البنيوية الفرنسية، وتنوعها (كلود ليفي شتراوس، لاكان، ألتوسير)[١]. إن هذا يفضي بالضرورة إلى ما أشرنا إليه مسبقاً من انغلاق اللغة لتنفتح على ذاتها ضمن أنساقها التي تخلقها.

**من الظاهرة النصية إلى الظاهرة الثقافية**

يدخلنا بارت في مقدمة كتابه أسطوريات في رؤية شمولية للظواهر الثقافية مقترحا بذلك فكرة الأسطورة بكل إشكالياتها التاريخية واللغوية والفنية، بل يتعدى ذلك إلى إشكالياتها الأسطورية إي بوصفها أسطورة تأخذ شكل المعنى.

يجد بارت أن ثمة أسطورة تحملها الحياة اليومية، وهي تنمّط الراهن الحضاري والثقافي معاً، أنه يفكر في أساطير الحياة اليومية الفرنسية، وذلك عبر مدارات المعطيات الحديثة للتواصل، الصورة، المجلة، الفيلم، الفرجة، المعارض، ويعرب عن استيائه لهذه الثقافة وقد اختلط فيها الطبيعي والتاريخي.

إن أبرز ما يميز عمل بارت هذا هو إشارته لوجود (النسق المضمر) في الخطاب الثقافي والذي يتحكم في سيرورته، ويشير إلى ذلك بقوله "وكنت أرغب في أن أستعيد في العرض التنميقي لهذا الدارج، التعسف الأيديولوجي الذي هو من وجهة نظري، يوجد مخفيّاً فيه"[٢].

يؤكد بارت أن استعماله للأسطورة كان بمعناها التقليدي بوصفها مسبارا لكشف البديهيات الكاذبة، وفضح محاولة الثقافي أن يمرر أيديولوجيا السلطة في

(١) ينظر: بؤس البنيوية: ليونارد جاكسون، ترجمة ثائر ديب، دار الفرقد، سورية – دمشق، ط٢: ٢٠٠٨: ١٩.

(٢) أسطوريات: رولان بارت، تر: توفيق قريرة، مرا: ناجي العونلّي، منشورات الجمل، بيروت – بغداد، ط١، ٢٠١٨: ٧.

تنميط الفكر، وبذلك يلاحظ حضور العلاماتي في الذهنية المحركة لأنماط الثقافة التي تحاول مأسسة الفعل الثقافي بوصفه ممارسة عفوية يومية مجترحة من ضرورة وجودها، وهو بذلك "يعني النظام المعقّد للصورة الذهنية التي يكونها مجتمع ما لكي يسند ويوثق شعوره بوجوده هو"(١).

يشرع بارت إلى تحديد مسارات التطور والتحول في المفهوم للمعنى الذي يسكن تعامله مع الأسطورة بوصفها ذاكرة وتاريخ وانتقاله إلى مرحلة دراسة معطيات الوقائع المدروسة وتجريبيّتها، وحضور الذاتية بوصف الدلالات النابعة من الدراسة تمثل دلالاته هو(٢). وهنا يقع بين التجريبي والمتعالي الذي يمثل الإنسان بوصفه كائناً غريبا في ضمن هذه الازدواجية، نتعرف فيه على ما يجعل كل معرفة ممكنة(٣).

فالمعرفة تغدو عند بارت شرط وجود، وتناقض العصر يمكن أن يصنع من سخرية ما شرط حقيقة(٤)، هكذا يريد بارت لنفسه أن يحيط بما يدور من تناقض وهو مليء به، واعٍ بمتغيراته راصد لها.

**<u>الانقسام على اثنين:</u>**

يبدو أن ثمة ما يغري بالثنائيات عند بارت، فهو يصرح كما أشرنا إلى أن ممارسته للنشاط الثقافي في استقراء الوقائع الثقافية بوصفها أسطورية كان ينطلق

---

**(١) الظاهرة المسرحية عند رولان بارت (مقاربة أولية لآليات الرؤية البارتية للمسرح): ياسين سليماني، مجلة فصول (النقد الثقافي)، مج(٢٥/٣)، ع(٩٩)، ربيع ٢٠١٧: ٦٠٦.**

**(٢) ينظر: أسطوريات: ٨.**

**(٣) ينظر: الكلمات والأشياء: ميشيل فوكو: تر: مطاع صفدي وآخرون، دار الفارابي، مركز الإنماء القومي، بيروت – لبنان، ط٢، ٢٠١٣: ٣٥٥.**

**(٤) ينظر: أسطوريات : ٩.**

من المعنى التاريخي للأسطرة، الذي سرعان ما بدأ يتنامى في داخله تبدلات الدال، وانهيار العلامات لتشكيل علاماتية جديدة ومغايرة، وبذلك تنقسم الأسطورة في (أسطوريات) على قسمين: (تاريخية المعنى، ومنظومة تواصل)، تتنامى العلاقة بين هذه الثنائية في لحظات حرجة داخل الكتاب، إذ تبرز مرة بشمولية تاريخية تستعرض روح الأسطورة منفصلة عن لغتها التواصلية لتشكل علامة أيقونية، وتمثلا رمزيا وهذا ما نجده جليا في تعاطيه مع (العالم الذي هم فيه يتصارعون)[١]. ومرة ثانية تحضر الثنائية بين تجاذب تاريخية المعنى والتواصلية، لتحدث خلخلة في بنية المعنيين وهو ما نجده في مقاله (لُعَب)[٢]. وثالثة بحضورها مميتة لطرفها التاريخي، وتُقَدَم بوصفها بنية تواصلية عمادها اللغة، ولكن لا تشترط بهذه اللغة أن تكون معطى لسانياً خالصاً، ويتجلى ذلك في مقاله (النحو الأفريقي)[٣]؛ بوصفه معطى لسانيا خالصاً، ومقال (الطبخ الزخرفيّ)[٤]؛ مثالا للمعطى غير اللساني.

مجموع المقالات في القسم الأول يولي أهمية كبيرة للترسيمة الثقافية، بمعنى منهجية الثقافي لا ترتيبه، ولذلك نجد في توطئة الكتاب إشارة إلى عدم الارتباط العضوي بين المقالات فهي تمثل ملاحظات في ما يدور ولا يربط بينها سوى منهجية الثقافي وما له علاقة بالكاتب الذي يتساءل عن إمكانية البحث عن

(١) ينظر: أسطوريات: ١٣.
(٢) ينظر: المصدر نفسه: ٦٩.
(٣) ينظر: المصدر نفسه: ١٦٦
(٤) ينظر: المصدر نفسه: ١٥٥

تموضعات أسطورية للأسطوري نفسه[1]. وبهذا لا يتسلسل نظام المقالات إلاّ بين دفتي الكتاب، أما ثقافياً فهي مسيرة لا خطية.

ويمكن أن يقسم القسم الأول من الكتاب على مجموعة من المقالات التي تشكل منظومات متجاورة ومتماثلة ضمن تصنيفها الثقافي، بشرط ألاّ تخدعنا إجراءات المنهج وأدواته. إذ تتداخل الموضوعات إجراءات صياغاتها مرة، وتفكيكها مرة أخرى وهذا ما يفرض نزع بنية الموضوع عن إجراءات المنهج.

هذا التداخل يرجع إلى طبيعة الثقافة الفرنسية بصفة عامة على ما سنحاول عرضه لاحقاً، إلا أن الأهم هنا هو موضوعة سير الثقافة في الموضوع؛ بمعنى أكثر وضوحا كيف تتخذ الثقافة موضوعها في سيرورة موضوع (فردي/ مؤسساتي). ثمة أمثلة عديدة لهذا التصور في الكتاب ويمكن أن تدرس مظاهر التكرار دراسة ثقافية هي الأخرى، إذ ما دام بارت في توطئته حث على الجمالي الذي يسكنها، يمكن كذلك أن تصبح مدارا للبحث عن التعسف الأيديولوجي التي تخفيه، فتمثل شفرة لطرح بارت نفسه تحت مشرط التحليل الثقافي، إذ أن أنساق الثقافة التي يحاول الناقد البارع أن ينقدها ويكشفها لا بد وأن يكون خضع ولو بأي درجة لسياقاتها، فالإنسان بالضرورة كائن ثقافي، ولَمن المغالطة أن يجد الناقد نفسه فوق أنساق الثقافة وحيلها، إذ تغدو الثقافة سلطة تمأسس نفسها إزاء كل ما هو فرداني، ومستقل.

في مقال(بيشون بين الزنوج)[1]، يؤسس بارت لإشكالية طرح الثقافي، ومأسسته بوصفه نمطا للدخول في مضامين أسطورة العصر الحديث تمثل سفر زوجين

(١) ينظر: أسطوريات: ٧٦ – ٧٧.

شابين إلى بلاد آكلي لحوم البشر متسلحان باللوحة والفرشاة، يقدمان فضائلهما بالمجان ومعهما (بيشون) طفلهما الرضيع، يجد بارت ألاّ شيء أكثر إثارة للسخط من بطولة بلا موضوع. يرصد بارت نمط تحوّل في تصدير البطولة بمعناه الفضائلي والأخلاقي، كيف أن تتعسف ثقافة التهميش في ترسيخ الإقصاء والإلغاء، إذ يجد أن مثل هذا الفعل مماطلة في العرض، إنه فرجة لغوية تنتظم في ذهنية الجماهير لمن يصلح أن يكون إلهً، فهي تمثل مظْهرة الغرور بوصفه فرادة وفضيلة في آن، تعيد إنتاج المقصي والمهمش في الوجود الثقافي والارتهان الحضاري بمباركة الأبيض ذي الخصلات الشقراء، عبر ترويضه ومن ثَمّ تدجينه في واقع الفرق الهرمي بين السيد (الودود) الأبيض، العبد المدجن الأسود، والعبودية هنا ليست امتلاك الجسد بل امتلاك الروح بنقلها من همجية التنوع الثقافي إلى أدلجته.

ثمة باقة أو حزمة من المقالات تدور في شأن التهميش، وتنويعاته يمكن دراستها بشكل منظومة من التجاور والتماثل، من ذلك مقال (روايات وأطفال)[٢]، وتنميط المرأة في ميدان الخصوبة. تعرض(مجلة ELLE) حشدا من النساء في صورة، وتعرف بصاحبات الصورة لجاكلين لونوار بنتين ورواية واحدة، ولمارينا غراي ابنا واحدا ورواية واحدة، ...إلخ، يبدو أن يجد أن الصورة ملفتة بوصفها موضوعا جاذبا، وخلاصة فحصه ينتج عنها أن المرأة لا تنفصل عن الأدوار التي رسمتها الثقافة فلا يعرف الكتاب بهذه الطريقة مهما حدث لسبب واضح، وهو أن التمرد الأنثوي على معايير الذكورة والخروج من هامشيتها لابد أن يظل كما تقدم، أن

(١) ينظر: أسطوريات: ٧٦ – ٨٠

(٢) ينظر: المصدر نفسه: ٦٦– ٦٩

تخرج من هامشية النظرة أو تمثلها لهذه الهامشية والولوج إلى مركزها الذاتي وهو الإبداع وإنجاب الأطفال ورعايتهم، على نحو اللا انفصال بالمقابل ستظل ضمن حدود الرجل ورعايته.

التكرار لا يحضر بسمته المتوالية، بل بتمظهراته المنوالية التي تخضع الموضوع للمشاكلة والاختلاف، كما في أنموذج المصارعة، وتكراره.

إلاّ أن بارت يعمد إلى تعالق الموضوعات في تشكلاتها الثقافية في تعالق المهمش مع وسائل الاتصال، وتداخلها في الأدبي ضمن رؤيته لأسطرة الثقافة.

**<u>الأسطورة في طورها الثاني:</u>**

في نمطها الثاني كما وعد بارت أن يبين البنية الدلالية الثانية لها بوصفها بنية تواصلية، إنها كلام، منظومة تواصل، رسالة[١]. لا وجود لتمييز جوهري وفقا لموضوعاتها، فلا تتحدد بموضع الرسالة بل بالطريقة التي بها تقال[٢]. فهي على هذا علاماتية والعلامة هي المجموع الترابطي للدال والمدلول[٣]. يخلق بارت مثالا جماليا في تحديده أهمية ظهور علم العلامات، من خلال مثال (حامل الورد) فالدال والمدلول على نحو ما يحملان دلالة العشق، لكن ما يهم أن الورد وحده يصبح معشْقَن على نحو ما[٤].

والواقع الذي لا مناص منه، أن الدرس الثقافي البارتي قدم لنا تباشير علم العلامات، فهذا ما استوقفه في نمو وتطور مفهوم الأسطورة، التي يقدَّم دالها بشكل

(١) ينظر: أسطوريات: ٢٣٣.
(٢) ينظر: المصدر نفسه: ٢٣٤.
(٣) ينظر: المصدر نفسه: ٢٣٩
(٤) ينظر: المصدر نفسه: ٢٣٩

ملتبس إنه (معنى وشكل)[١] وعلى نحو ما يصبح المعنى شكلا ويفرغ نفسه بنفسه، ولكن الشكل لا يمحو المعنى، قد يبعده[٢].

يقدم بارت في (الأسطورة اليوم) منظومة ثقافية في التدليل على سيرورة العلاماتية ضمن حدود الأسطورة بوصفها أنموذجا للاستهلاك اللغوي لغرض إعادة إنتاج الخطاب، ويتبلور هذا الخطاب عبر سرقة الأسطورة للغة[٣] .

**الممارسة النظرية: من المقدمات إلى المتون**

في مقدمتي كل من كتابي الدراسة بنية دالة وكاشفة عن طبيعة كل من المنهج والرؤى وتحديد المفاهيم، أجد أن المقدمتين لكل كتاب تؤسسان للمزاولة المنهجية/الإجرائية في آن معاً.

تطرح مقدمة الطبعة الأولى لـ (جدل التنوير) بنية فلسفية في استطلاعات الخطاب الثقافي ولا تكتفي بتشخيص الأنساق، بقدر اهتمامها بالتدليل عليها وفضحها، ولكنها تقدمها ضمن بنية ثبوت راسخ، وهذا يتجلى بين المقدمتين فمقدمة (١٩٤٤) ومقدمة (١٩٤٧) لا تحوي على أي تغيير سوى إشارة إلى إضافة مبحث (عناصر معاداة السامية).

أما مقدمة (١٩٦٩) فهي تؤكد أن لا تغيير في الطبعة بعد أكثر من عشرين عاما وذلك لأن الأفكار الواردة ماتزال صالحة حتى زمن الطبعة الثانية.

تشير مقدمة (١٩٤٧) إلى المسؤولية التي تحملها كل من مؤلفيْ الكتاب والصياغة الأسلوبية التي تظهر قيمة المعنى لا بهرجه، وكليانة التصور، وشمول

(١) ينظر أسطوريات: ٢٤٤

(٢) ينظر: المصدر نفسه: ٢٤٦

(٣) ينظر: المصدر نفسه: ٢٦٤.

الفكر بأبرز مفاصله العضوية التي تستقي من الحضور الثقافي وقائعيته، إن الكتاب يعالج أزمة الإنسان بشكل ضروري. وهذه تعد من سمات الثقافة الألمانية التي تتسم بالصرامة البحثية، والرسوخ المعرفي والتحديد المنهجي والعلم، لذلك جاءت موضوعات الكتاب ذات ارتباط عضوي للسبب المتقدم، إنه انفصال لأجل الاتصال، لذلك عرض الثقافة على وفق مفهَمَتها الجدلية، وهي دراسة تحكم بها منهج علم الاجتماع الماركسي بصرامة طروحاته وواقعيتها عند كل من المؤلفين.

نقب الكتاب في أنساق الثقافة كما ألمحنا في محورها الجدلي وحضوره ضمن بنية الأسطرة والعلم الحديث ليجعل منه حدثا مفارقا، بين ما يحاول التنوير طرحه من بديل وما يقع على التنوير نفسه من تجاذب نجو الأسطرة، ثم تفرع التنوير بأساطيره والأسطورة بأنوارها إلى التمثيل الرمزي والمعيار القيمي الأخلاقي، ليصل بالضرورة إلى أنماط صناعة الثقافة ضمن جدلية الخداع، لتكون الفاشية الألمانية خاتمة للتنميط الثقافي في معاداة السامية).

وكما بيّنا أن منهج الدراسة كان يحوي معالم البنيوية التكوينية، لذلك كانت ثمة حاجة ملحة لدراسة وقائع الإنسانية فظهرت الـ(٢٣) مقالاً. إن الفلسفة المثالية كانت حاضرة في (جدل التنوير) بوصفها نمط تفكير وتساؤل.

في حين نجد أن الدرس الثقافي البارتي متنوع ويتداخل فيه مجموعة من الفلسفات، وهذا لا يعني تنوع الإجراءات فالتنوع الإجرائي والمنهجي متوافر في الكتابين، إنه التداخل الفلسفي بين فلسفات عدة، وهذا يعود إلى الطبيعة الباروكية للثقافة الفرنسية التي تسمح بالتداخل الفكري، يجد ليونارد جاكسون "كانت المثالية الألمانية والماركسية وعلم الظاهرات وعلم الظاهرات الوجودي والتحليل النفسي،

والبنيوية القائمة على الألسنية، خمس حركات فكرية منفصلة تماما، غير أنها اجتمعت معاً في فرنسا الخمسينيات والستينيات، وارتبطت معا بعقدة لا سبيل إلى حلها غالبا ما دعيت على نحو مضلل بالبنيوية الفرنسية."[1]. ويجد أن مثل هذا أفضى إلى الاقتراض في الفلسفات مما ساعد في ظهور بنيوية كل من شتراوس الانثروبولجية ولاكان النفسية وبارت الأدبية وألتوسير الماركسية. هذا ما جعل طبيعة الدرس الثقافي في (أسطوريات) يميل نحو اللاعضوية، لإيمانه بانغلاق البنية وانفتاحها على نفسها ضمن تعدد المداخل الإجرائية، ولذلك لا يشترط بارت القراءة المتسلسلة لأساطيره وتحولاتها.

بنية الأساطير تنبي بطبيعة تداخل الألسني مع المعرفي ضمن سيرورة تطور مفهوم خطاب الأسطورة في تموضعها الثقافي وهذا ما ساعد في بزوغ تباشير العلاماتية. وعدم اقتصار الدراسة على التحليل الذي يقف عند حدود البنية بل يتعدى إلى التدليل على الكامن تحتها من أيديولوجية. ويشعرك بارت أن ثمة ما هو موضوعي وذاتي، ويبدو أن هذه السمة تؤس للثقافة الفرنسية عامة، إذ يبدو أن لحظة انفصال واضحة بين المؤَلف والمؤلِف، فبارت في مقدمتيه يؤكد على زمن الكتابة وكأنه يعلن أن ثمة ما يغدو غير صالح لهذا الزمن، وثمة ما يتصل بزمن القراءة وبعض الطروحات قد لا تجد لها قبول في الراهن المعاصر، وهذا يعود لصفة الثقافة الفرنسية كما بيّناها. كما قدم (جدل التنوير) وهم التداخل بين الأسطورة والملحمة ليقدم (أسطوريات) التمييز بين الموضوعات الأسطورية على وفق مضمونها يعد وهما.

(١) بؤس البنيوية، الأدب والنظرية البنيوية: ليونارد جاكسون، تر: ثائر ديب، دار الفرقد سورية – دمشق، ط٢، ٢٠٠٨: ١٩.

## المبحث الأول

## ياكبسون: من مساوقات العمل إلى أدبية النص

تعد الشكلانية الروسية من أبرز تحولات النظرية النقدية لأنها- على الرغم من المؤاخذات التي طرحت سابقاً وما زالت تطرح – تمثل أول محاولة (جادة) في مسار نقل الأدب من حقل المواضعة التاريخية للأعمال الأدبية إلى التأسيس لعلم دراسة (النص) الأدبي محاولة بذلك محورة الممارسة النقدية ضمن مجال النص مغادرة بذلك مساوقات الأعمال الأدبية ومفهوم التقدير (الكلاسيكي) للأدب.

وتعود إرهاصات هذا التحول إلى حلقة براغ اللغوية والتي أسهم عدد كبير اللسانين في نشوئها إلا أن أبرز من ترك أثراً ناضجاً يتسم بمحاولة علمنة الأدب هي إسهامات اللسانين الروس(باختين وياكوبسون وبروب ومكاروفسكي وشكلوفسكي وايخنباوم)[١]ويمثل هذا التيار رؤية تنتقل من الاهتمام (بالعمل) إلى (النص) ، وبذلك يحل النص محل العمل الأدبي ليصبح النص أثراً للكتابة ولا ينظر له إلا من خلال أدبيته وفضائه ويستند إلى مكونات هي المقولات اللسانية ليصبح النص مقولة شكلية[٢].

تعتمد هذه المقولة على مفهوم الشكل الذي يمثل مجموعة من العلاقات داخل النص وبذلك ينتقل هذا المفهوم إلى أدوات إجرائية تعتمد على الوصفية والاحصائية ، وبذلك يعامل الشكل بوصفه مجموعة من

(١) ينظر : دليل النظرية النقدية المعاصرة ، مناهج وتيارات: د.بسام فطرس ،فضاءات للنشر والطباعة ط:٢٠١٦:٦٢

(٢) ينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: د.سعيد علوش-دار الكتاب اللبناني -بيروت .ط١/١٩٨٥ :٢١٣

الوظائف[١] تتضح هذه الرؤية عند (ياكوبسون) بصيغة نظرية على ما سيتضح لاحقاً، ويعود أساس هذه الرؤية إلى المقال الرائد لـ (شكلوفسكي) الذي تناولناه سابقاً والذي ينص على دراسة الأدب بوصفه استعملاً للغة بطرائق غير مألوفة أي أنه الاستعمال اللغوي المفارق لليومي (الاعتيادي) وبهذا يكون النص الأدبي كما يرى (ياكوبوسون) "عنفاً منظماً يرتكب بحق الكلام الاعتيادي"[٢] وبذلك أسس شكلوفسكي لمفهوم التغريب فالنص الأدبي لا يشبه بحال من الأحوال النص الاعتيادي/اليومي لأن ما يميز الاعتيادي هو تناسب الدوال والمدلولات، بحيث ينتج بنية لغوية واضحة ذات دلالة قطعية على نقيض الاستعمال اللغوي الأدبي الذي يخلق تجاوزاً للألفة وعدم تناسب بين الدال والمدلول[٣] وبذلك سيكون النص الأدبي بحاجة إلى إجراء نقدي لوصف وظائف العناصر اللغوية ، ولا يحيد عن نصوصيته إلى السياقات الخارج نصية.

كان للشكلانية الروسية على الرغم من تعالقها مع بعض الاتجاهات البحثية مكانة مركزية في تحولات الفكر النظري النقدي، في تأسيس علم أدبي مستقل.

إن أبرز ما يميز عمل (الشكلانية) مفهوم (الأدبية) الذي يجدونه المحدد للنص وبذلك كان مشروعاً يبتني على أساس تحديد العناصر النصية ووظائفها، وبذلك بدأت تنشأ (لغة واصفة) لـ(علم الأدب) في

(١) ينظر : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة:١٢٩

(٢) نظرية الأدب : تيري ايغلتون :١١

(٣) المصدر نفسه :١٢

مشروعهم، وغدت لها مصطلحاتها الخاصة من مثل (إجراء، وظيفة، بنية...)[١]

يرى (تودوروف) من خلال تقديمه لـ(نظرية المنهج الشكلي) أن ثمة تحولات في طروحات الشكلانيين ويحل الفكر الصارم والمنطقي على مجمل اشتغالهم[٢].

إن أهم ما سعت إليه الشكلانية التوصل إلى علم ملموس ومستقل[٣] كما يصرح (ايخنباوم)، ولذلك يرى أن المهم هو إيجاد منهج للأدب بوصفه موضوعاً للدراسة لا منهجاً للدراسات الأدبية، ويرى أن المنهج الشكلي قد توسع وتجاوز حدود المنهجية، وأن مناهج لا حصر لها يمكن لها أن تجد مكاناً في علم دراسة الأدب[٤]

يؤكد (ايخنباوم) على الميراث الشكلاني الذي حاول أن يخلص الوظيفة الإنشائية من ميراث الفلسفة والايدولوجية الفنية ليؤكد على العناصر الوظيفية المكونة للأدب والتي تنفصل بشكل سلس عن الفلسفة وعلم الجمال، وكل ما يتاخم النص الأدبي، من علوم مجاورة كعلم النفس وتاريخ الفلسفة وغيرها من العلوم التي أصبحت مجالات لـ( الدراسات الأدبية) وبذلك خلقت دراسات عن الأدب بعيدة عن الدراسة (في الأدب)

(١) ينظر : نظرية الأدب في القرن العشرين مجموعة مؤلفين ، ترجمة وتقديم: د محمد العمري ، افريقيا الشرق ،١٩٩٦: ٢٧

(٢) ينظر: نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلايين الروس)، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، مؤسسة الأبحاث العربية ، الطبعة العربية الأولى ،١٩٨٢١: ١٩

(٣) ينظر: المصدر نفسه : ٣٠

(٤) ينظر : المصدر نفسه: ٣٢

نفسه، ولهذا يؤكد (ايخنباوم) أن موضوع العلم الأدبي كما صرح (ياكوبسون) "..ليس هو الأدب وإنما الأدبية، أي ما يجعل من عمل ما عملاً أدبياً"[١]ولذلك كان وضع دراسة اللسانيات له ما يسوغه، بل ويجعله ضرورة مركزية في الدراسات الشكلانية ومقابلة اللغة الشعرية باللغة اليومية يمثل نسقاً منهجياً.

إن هذه الرؤية تفرض مسارات جديدة على النصوص الأدبية، بل إنها تؤسس لنظرية أدبية تفارق النظرية الأدبية الكلاسيكية، فهي تعيد بناء نظرية تكاد تكون جديدة، إنها نظرية شعرية تسمح بإيجاد فارق جوهري وأساسي بين اللغة (الشعرية) واللغة (اليومية).

فاللغة الشعرية تجنح عن اللغة اليومية، وهذا لا يعني الغموض بحال من الأحوال بل تأكيد على عناصر وظيفية تهيمن على النص الأدبي وتجعله متصدراً، يفارق الواقعة اليومية وذلك ما أشار الية (شكلوفسكي) بالغرابة أو (التغريب)، يعمد فيها المرسل إلى كسر بنية اللغة اليومية وبذلك يكسر توقعات المتلقي، وهذا ما يُحدث التأثير في المتلقي وبذلك يكون للسانيات أثر كبير في تحقيق هذه الغاية، وهذا يظهر أثر (المورفيم) على سبيل المثال في خلق هذه المفارقة والغرابة فضلا عن الجانب التركيبي للجملة.

وقد كان لأعمال (ياكوبسون) أثر كبير في الدراسات الغربية والعربية وظل أثره واضحاً في كل من جاء بعده، ذلك أن دراساته أسست مهاداً

(١) ينظر : نظرية المنهج الشكلي: ٣٥

نظرياً من خلال تأسيسه لقيمة الدراسة اللسانية وجدواها في النص الأدبي، واجتراحه مفهوم التقابل الثنائي الذي كون مفهوم السمات المائزة والذي مفاده أن الوحدات اللغوية في تقابلات تتسم بوجود سمة مائزة في طرف وغيابها في طرف آخر[١] أما المفهوم الأكثر جوهرية في رأي ياكوبسون فهو مفهوم (القيمة المهيمنة).[٢]

ويمثل (ياكوبسون) نقطة تحول في مسار النظرية النقدية بما أسسه من نظرية واضحة المعالم أثرت في أقطاب الفكر النقدي في من بعده، وكل مجالات الدرس النقدي بعده لا تعدو أن تكون تنويعات إجرائية مادته الأساس مقولات (ياكوبسون) وهذا ما يصرح به (كلود ليفي شتراوس) في مقدمته لـ(ست محاضرات في الصوت والمعنى) في وصفه للصعوبة التي كان يواجهها في إيجاد تنويت لتسجيل لغات وسط البرازيل، وكان يطمح أن يحصل من (ياكوبسون) على الأوليات التي يحتاجها واكتشف بعد حضوره درس ياكوبسون ما هو اكثر أهمية إنها اللسانيات البنيوية[٣]

وامتد أثره كذلك للبنيوين الفرنسيين فهو بذلك يعدّ علامة فارقة في تحولات النظرية النقدية.

(١) ينظر: اتجاهات البحث اللساني: ميلكا افيتش ، ترجمة: سعيد عبد العزيز مصلوح – وفاء كامل فايد. المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ط٢/٢٠٠٠. ٢٥٦

(٢) ينظر : نظرية المنهج الشكلي :٨١

(٣) ينظر : ست محاضرات في الصوت والمعنى : ١٤

- **منزلة الصوت: الدراسة الصوتية إجراء أدبي**

ومن خلال دراسة (ياكوبسون) للصوت والمعنى يجد "إن الخاصية المميزة للشعر نتمثل في أن الكلمة فيه تتلقى لا كمجرد محاكاة لشيء محدد أو انهمار عاطفي، وهنا تكتسب الكلمات وأوضاعها ودلالاتها وشكلها الداخلي والخارجي ثقلاً وقيمة خاصين بها".(١)

وهذا يوضح كما يشير صلاح فضل إلى تجاوز الشكلانيين "الثنائية التقليدية في تحديد الأنماط والأساليب على أساس طابعها العقلي والعاطفي، ويقيمون معايير جديدة للتمييز بين اللغة الإشارية في النثر الإعلامي، واللغة الرمزية الشعرية التي تقوم على أساس تنشيط الرمز اللغوي"(٢) ، وبذلك يكون "علم اللغة البنائي ... يتصور الواقع اللغوي على أنه نظام سميولوجي رمزي... ويميز بين إجراءين مختلفين ... أما أول هذين الإجراءين فهو التقاط العناصر الواقعية المحددة أو الذهنية المجردة تستلفت انتباه الفرد الذي سيتحدث وإدراك إمكانية التعبير عنها بكلمات من اللغة التي يستخدمها، ويتمثل الإجراء الآخر في وضع العلاقة المتبادلة بينها وبين الرمز اللغوي الذي يشير إلى العناصر المختارة بطريقة تشكل كلاً عضوياً وهو الجملة"(٣).

(١) نظرية البنائية في النقد الأدبي : صلاح فضل ، دار الشروق ، ط١/١٩٩٨: ٨٢

(٢) المصدر نفسه: ٥٥

(٣) المصدر نفسه : ٧٦

وعلى مستوى الدراسة الصوتية فقد استطاع (ياكوبسون) أن ينظر إلى المادة الصوتية بوصفها ظواهر، ولكن هذه الظواهر لم تدرس وظائفها[١] ذلك لأن البحث كان منصباً على المضامين التي تكوّن الظواهر أو على شكلها الخارجي.

درس (ياكوبسون) الأصوات ذات القيمة التمييزية (الفونيمات) وقارن بين لغات عدة وظائف هذه الفونيمات مع ملاحظة ما للفونيم الواحد من إمكانية تنويعية (تنويع تأليفي) في لغة من اللغات ويفقد هذا الفونيم هذا التنويع في لغة أخرى[٢].

يضرب (ياكوبسون) أمثلة عديدة لظاهرة الفونيم في لغات عدة محاولاً بذلك التفريق بين نمطين من الدراسة "التوضيح الاختلاف الأساسي بين وجهة النظر الصوتية الصارمة التي تهدف، فقط، إلى ترتيب قائمة من الأصوات للغة ما ينظر إليها ببساطة، بوصفها ظاهرة حركية، واكوستيكية، وبين وجهة النظر الفونولوجية التي تتطلب منا اختبار القيمة اللغوية للأصوات، ووضع قائمة بالفونيمات، أي نظام للأصوات وينظر إليها بوصفها عناصر تساعد على تميز معاني الكلمات[٣].

ويرى (ياكوبسون) أن هاتين النظرتين يحدد مدى الفرق بينهما وتكتشف نظاماً متناسقاً ومتماسكاً.

(١) ينظر: ست محاضرات في الصوت والمعنى : ٥٤

(٢) ينظر: المصدر نفسه :٥٩

(٣) المصدر نفسه :٦٣

فتشابه الأصوات في لغتين مختلفتين مثلا لا يعني تطابقهما بحسب الطريقة التي يجتمعان فيها وقد يحدث تنوعاً دلالياً[١]، وبذلك يدخل (ياكوبسون) في ظلال الفونيم ما للإيقاع والتنغيم، والنبر من أثر في ترسيخ هذا التنوع الدلالي ويجد أن الفونيم الذي يمثل العنصر الرئيس في (مفصلة) كل شيء في النظام اللغوي يقف "على النقيض من كل الأجزاء الأخرى المتممة لهذا النظام"[٢] ويرى أن هذه القيمة للفونيم يتيح لنا تسميتها بـ(لغة الفونيم) (phoneme language) وإنها الأكثر أهمية من بين الأنظمة الإشارية[٣].

وبهذا يكون مبدأ السمات المميزة أشبه بما يسميه (ليونارد جاكسون) بانشطار الفونيم وبحسب رأيه يكون (ياكوبسون) قد وصل إلى أصغر وحدة صوتية والتي تكون أصغر من الفونيم أو أن الفونيم ليس هو أصغر وحدة صوتية فالفونيمات لا تحمل صفاتها المميزة (السمات المائزة) إلا اذا تقابلت مع غيرها، ولا تقوم بوظيفتها إلا من خلال هذا التقابل[٤].

يخلص (ياكوبسون) إلى أن الأصوات لا يمكن فهمها وتحديدها ووصفها إلا في ضوء الوظائف التي تنجزها في اللغة وبذلك يكون البحث في الأصوات من خلال علاقتها بالمعاني بوصفها دوالاً، وتحليل الكلمة من

(١) ينظر: ست محاضرات في الصوت والمعنى:٦٤

(٢) المصدر نفسه:٩٧

(٣) المصدر نفسه:٩٩

(٤) ينظر :بؤس البنيوية :١١٥

الجانب الصوتي إنما يعني تحليلها إلى سلسلة من الفونيمات (المتميزة)[١] والارتباط بين الدال والمدلول (بين الفونيمات والمعنى ) يقوم على التجاور بمعنى يقوم على علاقة خارجية[٢] والسمات المتميزة كيانات متقابلة على نحو صارم وهذه الثنائية المتقابلة ليست اعتباطية وإنما ضرورية[٣].

- **القيمة المهيمنة**: **تراتبية الوظائف**

أكد (ايخنباوم) على أنهم لا يملكون منهجاً أو نظاماً جاهزين، والنظرية لديهم لها بمنزلة الفرضية لأجل العمل فقط[٤]، تساعد في فهم الوقائع واكتشاف الصفة النظامية التي تنتظم الوقائع وتجعلها مادة للوقائع، ويرى مع (ياكوبينسكي) في رؤيته للتقابل بين اللغة الشعرية واللغة العادية "أن الظواهر اللسانية ينبغي أن تصنف من وجهة نظر الهدف الذي تتوخاه الذات المتكلمة في كل حالة على حدة، فاذا كانت الذات تستعمل تلك الظواهر بهدف عملي صرف، أي التوصيل فان المسألة تكون متعلقة بنظام اللغة اليومية (بنظام الفكر الشفوي) حيث لا يكون للمكونات اللسانية (الأصوات، عناصر الصرف) أي قيمة مستقلة، ولا تكون هذه المكونات سوى أداة توصيل، ولكننا نستطيع ان نتخيل أنظمة لسانية أخرى – وهي

(١) ينظر : ست محاضرات في الصوت والمعنى: ١٤٤

(٢) ينظر : المصدر نفسه: ١٤٦

(٣) ينظر: المصدر نفسه:١٥٠

(٤) نظرية المنهج الشكلي :٣١

موجودة بالفعل – حيث يتراجع الهدف العملي إلى المرتبة الثانية – مع أنه لا يختفي تماماً– فتكتسب المكونات اللسانية إذ ذاك قيمة مستقلة[١]

ومن هنا يجد (ياكوبسون) أن مفهوم (القيمة المهيمنة) مفهوماً جوهرياً يعرفه بكونه العنصر البؤري للأثر الأدبي تحكم، وتحدد وتغير العناصر الأخرى، كما تضمن تلاحم البنية.

وتبدو خطوات الدرس (الياكوبسوني) تحقق نظام تحول واضح وجلي في ميدان النظرية النقدية ضمن سيرورة الدرس الصوتي في تحليله الخصائص الصوتية للأثر الأدبي ودراسة علاقة الصوت بالمعنى، إلى وصوله للعنصر الذي يهيمن على الأثر بمجموعه وهذه الهيمنة للعنصر اللساني تؤثر على العناصر الأخرى في العمل الأدبي وبذلك لا يمكن الحكم على الأثر بوصفه (شعراً) إلا من خلال العنصر المهيمن، ويبدو أن (ياكوبسون) لا يحدد (القيمة المهيمنة) في الأثر الفني لفنان مفرد، بل تتعدى ذلك لأن تكون في مجموعة أصول مدرسة شعرية ما على سبيل المثال، او في حقبة معينة بوصفها كلاً واحداً[٢] ويقوم باستقراء(القيمة المهيمنة) في أمثلة من الفنون البصرية والآثار الأدبية لحقب متعددة، وكيف أن هذه القيمة تحدد من خلال تسيّدها في حقبة معينة دون غيرها، وكيفية تحول العنصر المهيمن بحسب العصر والمبادئ الأدبية[٣].

(١) نظرية المنهج الشكلي :٣٧

(٢) ينظر: المصدر نفسه:٨١

(٣) ينظر : المصدر نفسه :٨٢

ويجد ياكوبسون أن الوظيفة الجمالية للأثر لا يمكن بحال من الأحوال عدها معادلاً للأثر، أو أن توصف بكونها قيمة مهيمنة، لأن ثمة تراتب للقيم التي يحويها الأثر الفني وحينما يكون ثمة قيمة مهيمنة في الأثر الفني فيتوجب أن تكون هذه المهيمنة هي سمة مائزة، بمعنى أن لا تكون في غير الأثر الأدبي وقد يبدو هذا خلطاً للوهلة الأولى، فالعناصر المكونة لأي خطاب قد تكون مشتركة على الرغم من تنوع ما ينتمي له الخطاب. ويحدد (ياكوبسون) أن الأثر الإنشائي لا يمكن أن يحصر في الوظيفة الجمالية، بل يتوفر على وظائف عدة، وبمفهوم العناصر المكونة للأثر فإن للعناصر وظائف تقع ضمن تراتب هرمي وفي تبدل مستمر، فالوظيفة الجمالية توجد في الأثر الأدبي وفي غيره؛ في الصحافة ولغة العلم وكلها قد تضع الوظيفة الجمالية لذاتها وفي ذاتها، والنص بذلك بحسب (ياكبسون) "بلاغ كلامي تكون فيه الوظيفة الجمالية مهيمنة"[١]

ويؤكد (ياكبسون) أن الأثر الأدبي يعد مفارقاً بسبب تراتبية عناصره وتبدلها وهذا التبدل يعني ارتفاع بعض العناصر التي تكون ثانوية في خطاب ما إلى أن تكون أولية واختفاء عناصر أخرى والذي يسميه انزلاق العلاقات للعناص، والذي يحدده بتبدل في الهيمنة[٢] وبذلك التبدل تنشأ كينونة للعنصر المهيمن ويمثل التطور الأدبي مثالا واضحاً لتبدل هرمية أو تراتبية العناصر[٣]

(١) ينظر : نظرية المنهج الشكلي :٨٣

(٢)ينظر :المصدر نفسه :٨٥

(٣) ينظر الشكلانية الروسية في الأدب والنقد والفن : د. جميل حمداوي ، افريقيا الشرق،ط١/٢٠١٦: ٥٩

- **الوظيفة الشعرية (قيمةً مهيمنة)**

من خلال التقابل بين اللغة الشعرية واللغة غير الشعرية، وهو ما يقرره (ياكوبسون) بصورة مباشرة في مفتتحه لمقاله (ما الشعر؟) في قضايا الشعرية " ينبغي لنا إذا أردنا تحديد هذا المفهوم أن نعارضه بما ليس شعراً"[١] وبهذا يتم الكشف عن الخصائص البنيوية للغة الشعرية وبحسب الوظيفة يتحدد ما هو شعري فإذا كانت وظيفته لغايات الاتصال اليومي فبهذا يكون النص خاضعاً للغة الاعتيادية وإذا تراجعت وظيفة الاتصال اليومي إلى الخلف وبرزت كيانات لغوية لها قيمة خاصة مستقلة، تشكل فرادة هذه الكيانات، تشكل نظام مفارق للغة الاتصال اليومي.

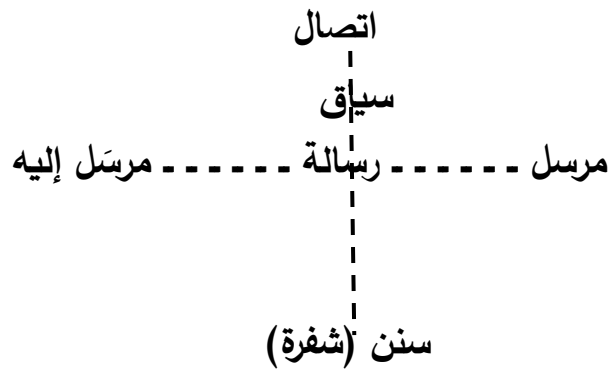
ويتجلى مفهوم الوظيفة بوصفه الأثر الأدبي المؤدى بوساطة عنصر لغوي ما مثل (الفونيم) أو المقطع الصرفي أو التركيبي ضمن سياق تواصلي، وهيمنة وظيفة م اداخل النص تعطي طابعاً للنص، وبذلك تتحدد المادة الأدبية من غيرها إذ تتجه العناصر الشعرية لتصبح أمامية وتهيمن على بقية العناصر التي تنسحب إلى الخلف، وهذا يمثل ميزة داخلية للتقابل الداخلي بين العناصر[٢] والذي يمثل خرقاً للغة الاعتيادية، وهذا ما يدعوه (ياكوبسون) بالعنف المنظم للغة اليومية.

(١) قضايا الشعرية : روجان ياكوبسون، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون ، دار توبقال للنشر ط١/١٩٩٨: ٩

(٢) ينظر: اتجاهات الشعرية الحديثة ، الأصول والمقولات: يوسف إسكندر، دار الكتب العلمية- بيروت ط٢/ ٢٠٠٨: ٣٧

يرى (ياكوبسون) وجوب دراسة اللغة في تنوع وظائفها من خلال فهم عناصر السيرورة اللسانية للنص، ومن خلال العناصر يُحدَد موقع الوظيفة الشعرية ضمن مجال الفعل التواصلي اللفظي، وبذلك تتضح من خلالها البنية اللفظية الوظيفة المهيمنة، وعلاقات الوظائف الأخرى بوصفها وظائف مساهمة[1] مما يشكل علاقات تمنح الفعل التواصلي وظائفه.

أما عوامل الفعل التواصلي فتتمثل بـ(مرسل/ رسالة / مرسَل إليه) وتستلزم هذه العناصر وجود عناصر ثلاثة (سياق) تحيل عليه قابل لأن يدركه المرسل إليه، ويمثل المحتوى الذي يمكّن المرسل إليه من فهم مكونات الرسالة ضمن السياق الذي وردت فيه وانبنت عليه، وكذلك (الشفرة) وهو النظام اللغوي المشترك بين المرسِل والمرسَل إليه (سنن) وهو ما يعني وجود معجم مشترك بين الاثنين لحل الرموز والإشارات وفهمها، وآخر العناصر (قناة الاتصال) لإنشاء الاتصال بين الاثنين والمحافظة على ديمومته ومثّل لهذه العناصر بالمخطط الآتي:




(١) ينظر: مفاهيم الشعرية : دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم : حسن ناظم، المركز الثقافي العربي / ط١/١٩٩٢: ٩١

ويؤكد(ياكوبسون) أن كل عنصر من خطاطة الفعل التواصلي تقوم بوظيفة لسانية مختلفة، ولا يمكن لنموذج تواصلي تأدية وظيفة واحدة، ولا يمكن احتكار وظيفة لوظيفة أخرى، بل ثمة تراتبية في الوظائف بحسب الرسالة وباختلافاتها تُدفع وظيفة ما إلى المقدمة بوصفها وظيفة مهيمنة وينبغي عدم اهمال باقي الوظائف على الرغم من ذلك[١] .

وتناط بكل عنصر وظيفة لسانية محددة تركز الوظيفة الانفعالية على المرسل وهو موقف المتكلم وتقدم انطباعاً عن انفعال ما، وهي ترتبط كذلك بالتنغيم (التنويع الصوتي الأدائي) للجمل والتي من خلالها تخلق تنوعاً دلالياً، والتوجه نحو المرسَل إليه يمثل الوظيفة الإفهامية وهو الأكثر تجليا في صيغتي النداء والأمر إذ لا تحتمل الصدق والكذب.

والتركيز على قناة الاتصال يؤدي الوظيفة الانتباهية، وقد تكون هناك حوارات تامة موضوعها تمديد التخاطب[٢].

وفيما يخص عنصر (السنن) أو الشفرة فأن التركيز عليه يكون لغرض تأكيد استعمال المرسل والمرسل اليه للسنن اللغوية نفسها فالتركيز على هذا العنصر يؤدي وظيفة ...لسانية، وهذا عندما يكون التأكيد على اللغة نفسها (اللغة الواصفة التي تتحدث عن اللغة نفسها، ويجرى هذا التأكيد على هذ العنصر حتى في اللغة اليومية، والتركيز على السياق الذي

(١) ينظر: مفاهيم الشعرية :٩٢ وينظر : اتجاهات الشعرية الحديثة :٥٩

(٢) ينظر: اتجاهات الشعرية الحديثة: ٥٩ – ٦٠

قبلت فيه الرسالة اللغوية يؤدي الوظيفة المرجعية بتحديد العلاقات القائمة بين الرسالة والسياقي الموضوع يؤدي ترجع اليه وتغلب على هذه الوظيفة ضمائر الغائب.

ويرى(باكوبسون) أن استهداف (الرسالة) بوصفها، رسالة والتأكيد عليها لأجلها هو يطبع الوظيفة الشعرية للغة لكنه يؤكد عدم إمكانية اختزال الشعر بالوظيفة الشعرية هذه المقاربة (التقعيدية) للوظيفة الشعرية تمثل أبرز تحولات النظرية النقدية لأنها تؤسس لمعايرة إجرائية للأدب بصورة جوهرية فاذا كان علم الأدب الذي حاول الشكلانيون ترسيخه هو علم موضوعه (الأدبية) التي تؤكد هذه التسمية على (الشعرية) أو (الشاعرية) بمعنى إجرائي لتشكل السمة المؤثرة للأدب فإن هذا المعطى لا ينحصر في الشعر، وهذه السمة لا يمكن لها أن تشكل على نحو من الفرادة في الأثر الأدبي فليست الوظيفة الشعرية هي الوظيفة الوحيدة لفن اللغة[1] لكنها الوظيفة المهمة التي تحدد طبيعة الأثر الأدبي وتتظافر الوظائف الأخرى مع الوظيفة الشعرية وتبقى الهرمية أو التراتبية بين الوظائف بحسب العلاقات بين العناصر فضلاً عن المعايير والقوانين السائدة في الأثر، وكما ذكر سابقاً لا تعني هذه المعايير نصاً منفرداً إنما قد تكون ضمن حقبة ما، وهذا يعني أن مساهمة الوظائف الأخرى متباينة في تراتبيتها على الرغم من هيمنة الوظيفة الشعرية فإسهام الوظيفة المرجعية – كما يرى ياكوبسون– في الشعر الملحمي أقوى لأنه يركز على ضمير الغائب،

(١) ينظر: قضايا الشعرية :٣٠

والشعر الغنائي الموجه نحو ضمير المتكلم شديد الارتباط بالوظيفة الانفعالية[١] وبذلك يؤكد (ياكوبسون) على النظام الهرمي او التراتبي المتنوع.

ويضع (ياكوبسون) معياراً للتعرف على الوظيفة الشعرية من خلال الاعتماد على نمطي السلوك اللفظي وهما ( الاختيار و التأليف) [٢] واللذان يمثلان علاقتي المشابهة و المجاورة، اذ تمثل المشابهة علاقة الوحدات اللغوية المحاضرة بالوحدات اللغوية الغائبة، وتمل المحاورة العلاقات الخطية بين الوحدات الحاضرة ينشأ الاختيار عن قاعدة التماثل (المشابهة/ الترادف/ الطباق) ويعتمد التأليف ( بناء المتوالية) على المجاورة و" تسقط الوظيفة الشعرية مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف"[٣] محور التماثل يمثل وسيلة مكونة للمتوالية وعلى هذا الأساس تكون المتوالية أساساً لبناء المعادلة ضمن محور التأليف أي التركيز على السنن.

وفي الشعر تبرز الوظيفة الشعرية بكونها تستعمل المعادلة (السنن اللغوي) محور الاختيار ببناء المتوالية.

وبذلك يكون محور الاستبدال (الاختيار) عمودياً على محور التأليف (المحور الخطي) ويمثل المحور الاختياري (الاستبدالي محوراً استعارياً وبذلك يكون هذا المحور تمظهراً للوظيفة الشعرية لأن المحور الاستعاري

(١) ينظر: قضايا الشعرية :٣١

(٢) المصدر نفسه ٣١

(٣) المصدر نفسه ٣٣

يمثل خلق للمعايرة؛ المفارقة عن اللغة اليومية واستعمال اللغة المباشرة في حين يعتمد المحور الخطي محور التأليف على علاقات كنائية عقلية.

وعبر هذا التخليق نجد أن الشكلانية تحضر بوصفها منهجا وطريقة في الرؤية، فهي بصرامتها تشكّل رؤية متعمّقة للاكتناه. ومن خلال إجراءاتها تبزغ جدوى المنهج.

وقد أدت الشكلانية بوصفها منهجاً إلى تنويعات إجرائية مثلت تطوراً بالغ الأهمية في مسارات النقدية الحديثة، وظلت – الشكلانية – الأس الذي ابتنت عليه ما بعدها من (التنويعات) التي تمثل تطوراً في تحديث الأدوات الإجرائية في سبر النصوص، وظهر هذا بشكل جلي عند اثنين من رواد التحديث الإجرائي إن جاز لنا قول ذلك وهما (بروب) و(بارت) على الرغم من تباين المرجعيات الثقافية لكل منهما، إلا أن الأس الشكلاني ظل الأساس المرجعي لعملهما، وإن اختلفت أيديولوجيا الفكر المنهجي لديهما. وبقي سؤال القيمة حاضرا في عمليهما، في محاولة لتأطير مفهوم القيمة المهيمنة عند ياكوبسون.

**التفكيك: الخروج من دائرة المنهج إلى تأسيس النظرية**

التفكيك آلية تقويضية تبحث في التمركز عبر استنادها إلى العلاقات المتضادة ومساءلة أسس الميتافيزيقا التي تمحور الفكر حول المعنى الواحد ونفي القراءة المغايرة، وضمن هذه المنهجية يعد التفكيك تحولاً معرفياً من سلطة النص إلى سلطة المساءلة بمعنى أنه يبحث في النص عن ممكنات القراءة عبر سلسلة من التقويض لمفاهيم قارة في الفكر الإنساني، وبذلك يمثل نقطة تحول من مفهوم الدلالة المغلقة إلى الدلالة المفتوحة التي تستند إلى إمكانيات تعدد القراءة بوصفها فعلا تقويضياً يستجلي فكرة الاختلاف وإعادة النظر بالحضور الذي كان يمثل ما يحضر في الوعي فقط ولا يعترف بما سواه فيُشكّل المعنى والهوية[١] مقصياً بذلك المختلف بوصفه علامة غير حاضرة ولا يمكن حضورها، وبهذا حاول (دريدا) أن يبلور فكر الغياب ضمن رؤيته للاختلاف؛ للغياب؛ لما لا يحضر ضمن دائرة الوعي فالاختلاف (differance) عند (دريدا) يمثل (differ) ويدلّ على ما ليس مشابهاً و(defer) بمعنى الإرجاء والتأجيل وبذلك يشيّد مفهومه للاختلاف بوصفه كل ما هو مختلف ومؤجل، وبذلك يخلق معطى لسانيا مغايراً لما هو سائد في الفكر السوسوري المتمركز حول الصوت بمدلولاته الفونيمية أو النفسية[٢] ويبدو الدال والمدلول بصيغته القديمة نقصاً دلاليا، بعد وسم العلامة بالاختلاف والتأجيل.

---

[١] التفكيكية، إرادة الاختلاف وسلطة العقل: عادل عبد الله، دار الحصاد، ط١، ٢٠٠٠: ١٣.

[٢] يُنظر: علم اللغة العام: ٨٥.

للميتافيزيقيا، وتكتنز العلامة بالاختلاف والتأجيل بدلاً من الدال والمدلول الذي يعدهما (دريدا) نقصاً، مادام التركيز يكون دائماً لصالح الصوت، وبذلك ستكون- ذلك النقش بكلّ أشكاله الدريدية- (الكتابة) في المفهوم (السوسوري) دال لدال هو المنطوق، أما بفلسفتها التفكيكية، فستأخذ (العلامة) قوتين، هما قوة الاختلاف وقوة التأجيل[1]، وتتضمّن (العلامة) على وفق هذا التصوّر، سؤالاً مُلازماً للكتابة، فالحضور يبقى بشكل قلق، فهو يشي دوماً بسؤال للغياب، للمؤجّل، وسيضمن بشكلٍ ما حضور الغياب كقوّة (مؤجّلة)، وتبقى (العلامة) غير وافية، ويستتبع ذلك عدم قطعيّتها، ويبقى السؤال الأكثر إلحاحاً، عن مدى إمكانية حضور الغياب خارج الميتافيزقا، وإمكانية تحديده.

وما دامت العلامة غير وافية يرى (دريدا) أنها ستظل تحت المحو - مادامت ناقصة- بمعنى إيحائي، لتفضي دائماً (بانكتابيتها) لتحريك ما هو كائن فيها- بـ(التفتيش/ الفضح)- نحو ما هو غير كائن.

وما دامت العلامة أثر، ينتج عن الكتابة بوصفه فعل تجلٍ يسعى إلى إلغاء صورتها ووظيفتها الثانويتين لعبر بها إلى التموضع في المركز. وبذلك يكون هذا الحدث بشكله التقويضي يؤسس للاختلاف بوصفه استنسالاً للكينونة من الكتابة، وبذلك يحضر الآخر بوصفه كشفاً للغياب ويكون الأثر بديلا عند (دريدا) عن العلامة عند (سوسور)، على الرغم من

---

[1] يُنظر: البنيوية والتفكيك، تطورات النقد الأدبي: س. رافيندران، ترجمة: خالدة حامد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٢: ١٥١، ونظريات القراءة، مجموعة مؤلفين، ترجمة: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار، ط١، ٢٠٠٣: ٩٦.

كونه مفهوما يقع خارج حدود اللوغوس، ويقوّض فكرة المفاهيم المختزلة والمعنى الواحد وبهذا المعنى تستحضر حركية المفهوم ولا نهائية المعنى من خلال حركة اللعب بين (الحضور/ الغياب) التي تؤسس (الأثر) ويزحزح الفلسفة القارة التي مثلها الزيف الميتافيزيقي وإذا ما عمدنا إلى تحليل ذلك بالرجوع إلى مرجعيات التفكيك عند (دريدا) التي تحضر فيها فلسفة (نيتشه) نجد أن الحقيقة بوصفها سعياً إنسانياً تتبدى بوصفها لحظة انكشاف وانحجاب اختفاء كليّ وانكشاف ذاتي، وهذا ما يعنيه مفهوم (إرادة الشك)، الانتقال من "إرادة الحقيقة إلى إرادة الخداع"[١]، و"(الاختلاف) بوصفه ضرورة في الفكر الدريدي، لا يخضع لسلطان الحقيقة، فالاختلاف إحالة إلى الآخر وإرجاء لتحقيق الهوية في انغلاقها الذاتي"[٢]، بمعنى أن الآخر يقع ضمن دائرة (حضور وغياب) اختلاف وتأجيل يتمحور حول العلامة التي فككها (دريدا) بوضعها تحت المحو وبذلك ما يبقى منها يقود بالضرورة إلى الإرجاء والغياب ولن يكون للاختلاف مركزا والذي يمثل "المصدر المتعالي الذي لا يخضع لشروط سابقة، ولا يمكن الذهاب أبعد منه، ولذلك فهو أصل دون مركز يعود إليه"[٣]، وبذلك يكون التفكيك تقويضا للفلسفة السادة من خلال التقابل الدريدي (لا/ ولا) إذ تشكل بذلك مفاهيم تركيبية فكل خطاب بوصفه مفهوماً انكتابياً يتموضع ضمن وظيفية

---

(١) يُنظر: ما وراء الخير والشر: تباشير فلسفة للمستقبل، فريدريش نيتشه، دار الفارابي، ١٩٨٩: ٢٣.

(٢) الكتابة والاختلاف: جاك دريدا، ترجمة: كاظم جهاد، تقديم: محمد علال سيناصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٨: ٣٠ (مقدمة المترجم).

(٣) مفاتيح لقراءة جاك دريدا: د. ناصر حلاوي، الطليعة الأدبية، بغداد، ع٥-٦، ١٩٩٠: ٥٩.

الاختلاف وما يؤسس على وفقه الأثر سيكون ضمن دائرة المحو ومن أمثلة ذلك عند (دريدا) مفهوم البكارة ستخضع إلى إلغاء التمييز المركزي بسقوط (المعنى الواحدي) وبإنشاء سلسلة من التضادات التي تحاول شطب/ محو مركزيتها، فليست البكارة انحجاباً ولا كشفاً ولا استهلاكاً/ فضّاً، ولا عذرية، إنها الحضور والغياب، (هذا وذاك)، ثمة فاعلية محو تسكن الاختلاف تعمل بدورها على استدعاء مستمر لطرفي التقابل (حضور الغياب وغياب الحضور) ولا يمكن حينها فك التعالق بينهما إنه حضور الآخر[١]، من خلال إعادة انتاج مفهوم الاختلاف في المابين وبهذا تبدو الحقائق القارة سلفا مخادعة مفهومية، وبذلك يضمن دريدا للنص الانفتاح اللا نهائي من خلال تقويضه لأصول المركزية واللعب على الهامش.

وإذا كان (الاختلاف) منفلتاً عن المركزية في سعيه للبحث عن المُغاير والمؤجّل في الخطاب- الذي سيأخذ هنا طابعاً شمولياً- وفتح مجالاً لا متناهياً من الدلالات، فستبقى المعاني خارج حدود الاستقرار والثبات، وتتناسل مع المؤجّل بصورة غير نهائية[٢].

---

[١] يُنظر: جاك دريدا: مواقع/ حوارات، ترجمة: فريد الزاهي، سلسلة المعرفة الفلسفية، دار توبقال للنشر، ط١، ١٩٩٢: ٤٥-٤٦.

[٢] يُنظر: التفكيكية: الأصول والمقولات: عبد الله إبراهيم، منشورات عيون المقالات، ط١، ١٩٩٠: ٥٣.

**الهيراركية: إجرائية تفكيكية**

إن أهم ما يؤسس التحول النظري يستند إلى قيم معيارية عملت على تنميط الفكر السائد الذي رسخ منظومة مفهومية للتعاطي مع النصوص وهذا يعني أن ثمة ما يؤطر الفكر الإنساني في مسعاه إلى الحقيقة، وبمعنى آخر أن ثمة مفاهيم رسخت تقع خارج حدود الحقيقة ومن ضمنها النظام الأبوي الذي يستند إلى ميتافيزيقا الحضور، "القول بوجود سلطة أو مركز خارجي يعطي الكلمات والكتابات والأفكار والأنساق معناها ويؤسس مصداقيتها"[1]. وعلى ذلك أسس النظام الأبوي ضمن رؤيته للاختلاف وبذلك أسس لرؤى نظرية متساوقة مع نظام كليّ يميت فكرة التنوع في الرؤى والمنهجية وكان لمقولة (الأنوثة- الذكورة) استناد إلى نسق خارجي يضمن لها الآليّة والسكون، الاستقرار والثبات، ويوازي ويساوي (أنثى- ذكر)، لأنه سيستند إليها كأصل ميتافيزيقي، فكل انبثاق دلالي عن الازدواج (أنثى- ذكر) سيكون تابعاً دلالياً ونسقياً له، خارج حدود المسألة، لأنه ترتيب سلفي/ أبوي، وهو بذلك كما يرى (دريدا) يتمحور حول فكرة القوة وامتلاكها فيجعل كل ما هو خارج القانون يتسم بالضعف والسلبية، وهو بذلك يتجلى بوصفه كياناً غير منتج، بحيث تكون فيه (الأنثى) مُمثّلة لـ(السلبية) و(الضعف)، ويكون فيه (الذكر) مُمثّلاً لـ(الإيجابية) و(القوة)، هذا ما يدعو (هيلين سيكسوس) إلى رفض هذه (التراتبية) بوصفها فكراً

[1] المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك: عبد العزيز حمودة، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع٢٣٢، أبريل ١٩٩٨: ٣٣٠.

يُميت طرفه الآخر[١]، هذا التقابل النمطي واقع في الحقيقة ضمن دائرة صراع حول المركز وصدارة فعل الكينونة، إذ يظل المركز ضمن هذا الفكر يمثل الحقيقة التي يسعى إلى جعلها مطلقة، بوصفها قولاً مركزياً لا يعمل فحسب، وإنما يحقق حضور المعنى[٢]، وتدمير السلبية/ التخريبية، في صراع حول السيطرة، ليحقق سيطرة الرقيب/ الأب على الفكر والوجود، وتكون (الأنوثة) المكانة السلبية/ حدود الموت [٣]. ومعالجة سيكسوس هذه ما هي إلا تفكير نمطي لما انتجه الفكر الواحدي الذكوري إنه يمثل إعادة انتاج مختلف بمعايير ذكورية أي إماتة الطرف الآخر في معادلتها (الذكورة)، وهذا بحد ذاته لا يضمن التحول بل يرسخ مفهمة المعنى الواحدي وبشكل صريح تُعلن "إن المرأة مصدر الحياة والقوة والطاقة"[٤]، مما يعني أنها تعمل على إلغاء (الذكورة) في منهجها، وبذلك فثمة خلل يؤسس ما تبتني عليه نظرتها للاختلاف وميزة التفكيك باتخاذه إجراءً في تحول النظرية النقدية أنه قادر على وضع معادلاته نفسها تحت الاختبار، أي أنه الفكر الذي يحاكم فكره ذاته ويؤسس لفعل المساءلة لجميع إجراءاته المنهجية ضمن مقولة الاختلاف.

يستند فكر دريدا إلى الاختلاف بوصفه أس ما يبني عليه نظريته في التفكيك، (المغايرة أو المخالفة + التأجيل أو الإرجاء)، ويضمن الإرجاء

---

[١] يُنظر: الأسس الفلسفية للفكر النسوي الغربي، خديجة العزيزي: ١٢٧.

[٢] يُنظر: التفكيكية، دراسة نقدية: بيير ف. زيما، تعريب أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٦: ٥٧.

[٣] يُنظر: النسوية والأنثى والأنوثة: ٣٥.

[٤] المصدر نفسه: ٣٦.

مساحة لتحقق فعل التفكيك عن طريق المحو، التي تعمل على تحقيق وظائف العلاقات من خلال ما تولده فكرة المحو في عملية استكناه الدلالة اللامتناهية، ولو أخذنا مفهوم (الترياق) عند دريدا فسيكون ضمن مقاربة اللا ولا عنده، فسيكون (لا السم ولا الدواء)[١]، فيمكن ممارسة فعل الاختلاف على كل المتضادة (التمركز/ اللاتمركز)، لا هو نفي التمركز ولا إثباته. إنه (هذا وهذا)، ممّا يعني أن التفكيك إثبات لـ(الأبوية) لنفيها، ونفي لإثبات، ضمن إرجاء لحظات النفي والإثبات وتناسل الدلالات. وإلغاء (سيكسوس) لـ(الذكورة) يعني إقامة كليانية نسوية- إن جاز التعبير- لا يمكن لها التحقق الفردي، بغياب فكرة التمايز، وبذلك يتحقق المعنى البيولوجي- أنثى بدلاً من (أنوثة)، وهذا ما يخلق تمركزاً مضاداً يعتمد على إنشاء دلالة ثابتة، ولذلك لا يمكن بشكل من الأشكال إلغاء (الذكورة/ المركزية) حتى عند (دريدا) نفسه، ويُشير إلى ذلك فعلاً بقوله: "من المستحيل علينا أن ننتج مفاهيم جديدة غير مُلطّخة بميتافيزيقيا الحضور"[٢]، ولذلك فهو يتحدّث دائماً "عن الاختلافات الجنسية بدلاً عن اختلاف وحيد- ثنائي، معارض- اختلاف يُضاف، في الواقع، إلى نزعة القضيب المركزية، والى نزعة القضيب المركزية المنطقية [الفالوغومركزية]"[٣].

إن تفكيكية (هيلين سيكسوس) تقابل تفكيكية (نيتشه)- سلف دريدا- مع اختلاف دقيق في النتائج، فحين تذهب إلى تفكيك البنية الذكورية/

---

(١) يُنظر: انفعالات، جاك دريدا: ترجمة عزيز توما، تقديم: إبراهيم محمود، دار الحوار، ط١، ٢٠٠٥: ١٩.

(٢) النسوية والأنثى والأنوثة: ٣٧.

(٣) انفعالات: ١٦٥.

الأبوية مُنتقدةً إيّاها بأنها فكر يُميت طرفه الآخر، تقوم بموقعة (الجسد) بوصفه (علامة) أنطولوجية، وتختبر دلالاتها المُهملة والمُهمّشة؛ وتقيم أصلاً (أنثوياً) يُلغي (الذكورية) كما أشرنا.

وذهب نتيشه في نقده للفلسفات الدوغمائية إلى وصفها بفلسفة اختراع العوالم وتراتبيّتها وإنكار فكرة الاختلاف، والإيمان بميتافيزيقيا الحضور كعقيدة، ولذلك يمحى ضمنها المختلف بوصفه منتميا للطبيعة، إلاّ أن حضور الآخر المختلف عنده كان مجرّد موضوع لعملياته الفلسفية[١]، وتبقى رؤيته للوغوس منقوصا بحسب (بوث)، لأنه لم يتمكن من إزاحة التمييز الذكوري بوصفه تمركزاً حول اللوغوس[٢]. وبالمقابل يمثّل (المختلف الجنسي) عنده (الأكذوبة) التي تستتر بالمظاهر والجمال بوصفهما حجاباً برّاقاً مُغرياً ومُشكّكاً في آنٍ واحد[٣].

إن صراع (نيتشه) في نقد مشروعية (التمركز) يُضفي طابعاً نسوياً على فلسفته، إلاّ أنها خارج نطاق (الحضور والغياب) للمختلف، أي لا تتمحور عنده فكرة الغياب للآخر لغرض استدعاه بحسب (كريل)، بل لكون المرأة "في المجتمعات الأبوية عنصراً نموذجياً للتخريب، فإن أي رجل يريد هدم- أو إعادة تقييم- مجموعة من القيم المُحصّنة، قد يجد نفسه مُنساقاً

(١) يُنظر: نيتشه وبلاغته النسوية: ديفيد بوث، ترجمة: حسن حلمي، موقع مجلة نزوى، ع٣، ٢٠٠٩، شبكة المعلومات.

(٢) يُنظر: المصدر نفسه.

(٣) يُنظر: المصدر نفسه.

إلى تصوير نفسه كامرأة "[١]. ولهذا تجد (كيلي أوليفر) في ضوء (كريل) أن فلسفة (نيتشه) ونقده يمثّل إزاحة أخرى للمرأة [٢].

**سلطة الاختلاف: هيمنة المختلف**

الاختلاف الـ(Gender)، يمثل التمظهر الإجرائي المتصدر للتفكيكية ويظهر ضمن سياقاتها، بحسب رؤية (غروس)، التي تتبنى التفكيكية و و"تُثير مع (دريدا) تساؤلات عن مفهوم الاختلاف الجنسي(كيف تفكّر بهاتين الكلمتين [الاختلاف الجنسي] أو من خلالها"[٣]. على أن الاختلاف الجنسي لا يمكن أن يُختزل إلى هاتين الهويتين الجنسيتين للذكر والأنثى. ولذلك فإن (دريدا) يحاول أن يفرّق بين التضاد والاختلاف، فالتضاد "الانبناء الثنائي للعلاقات بين الجنسين"[٤]، والاختلاف الجنسي "اللامثنى، الذي لا يمكن فيه لنموذج واحد أن يُملي أو يقدّم اللغة لأجل التمثيل"[٥]، فـ(دريدا) يحاول أن يُلقّح الوجود الهايدغري (Dasein) في حياديّته وابتعاده عن التجنّس، بلقاح "الجنسانية قبل اختلافية (Predifferential) أو بالأحرى قبل ثنائية (Predual)"[٦]. و(غروس) تحاول في مقالتها (الأنطولوجيا والالتباس) أن تُبيّن موضوعة الجسد بوصفها موضوعة خارج الجنس البيولوجي، بالاعتماد على (دريدا)، وهي محاولة تبدو أكثر إشكالية

---

[١] يُنظر: نيتشه وبلاغته النسوية.

[٢] يُنظر: المصدر نفسه.

[٣] ثنائية الكينونة: ١٢١.

[٤] المصدر نفسه: ١٢٣.

[٥] المصدر نفسه: ١٢٣.

[٦] المصدر نفسه: ١٢٤.

من إبقاء الأمر على حالهِ، لأن إثبات وجود "جنسانية أكثر بدائية من التضاد المثنى بين الجنسين"[١]، يُثير أسئلة من نوع جديد تبحث في المعاني المطلقة التي يُشكّك التفكيك بشموليّتها وتحققها، فسلسلة من الإرجاءات في (Dasein) (هايدغر) الذي يستبعد الاختلاف الجنسي، تعمل على فك بنيته، ليتخلّله الاختلاف الجنسي، وتأتي التساؤلات ضمن سياق أنطولوجيا جديدة تُثيرها (غروس) على المتون الفلسفية، أسئلة مؤجّلة في هامش المتن الهايدغري الذي يواصل "البحث عن إجابة ممكنة على السؤال الخاص بمعنى الوجود من حيث هو وجود"[٢]. والحقيقة أن (هايدغر) نفسه فتح متنه الفلسفي من خلال مفهوم (الإحالة) الذي يفتح وجود الآخر عن طريق وجود الفرد، لأنه يميل دائماً إلى علاقته بالوجود الآخر، وأن كُلاً منهما يُحيل إلى الآخر[٣]. ويمضي (هايدغر) إلى القول "إن الوجود بدون الآخرين هو نفسه صورة من صور الوجود مع الآخرين"[٤]، ويمكن عدّ هذا المتن بتضمّنه سياقات لـ(الآخر) (الغير) بمثابة اختلافات من نوع آخر، فـ"الـ(Dasein) ينطوي على إمكانية أي تشتّت إلى تعدّدية"[٥]. وأسئلة (غروس) التي تُثيرها مع (دريدا) هو "هل الآخر المُطلق بعد أم قبل التحديد الجنسي؟ أم هل أن التحديد الجنسي هو جزء من ترسيخ

---

[١] المصدر نفسه: ١٢٤.

[٢] دراسات في الفلسفة المعاصرة، د. زكريا إبراهيم، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، د. ت: ٤٢٢.

[٣] يُنظر: المصدر نفسه: ٤٠٤.

[٤] المصدر نفسه: ٤٠٦، وللاستزادة يُنظر: نهاية الحداثة، جياني فاتيمو، ترجمة: فاطمة الجيّوشي، سلسلة دراسات فكرية- ٣٧، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٨: ١٢٩ وما يليها.

[٥] ثنائية الكينونة: ١٢٣.

مفهوم الآخر (الآخر كأنثوي)؟ هل الاختلاف الجنسي والأنوثة... هما أوّليان أم ثانويّان؟"[١]. إن أسئلة من هذا النوع من شأنها أن تُعرّي حيلاً وفخاخاً فلسفية بالغة الخطورة، فـ(النسق) الفلسفي الذي يموّه القضايا بحياديّة بعيداً عن فكر الاختلاف كعلامة تطهير، يعمل على إفراغ القضايا من موضوعاتها الموصوفة بالجزئية والهامشية، ليأخذ مواقع الهيمنة والسلطة، و(غروس) بمتابعتها لدريدا، تجد أن أهم تساؤل هو ما يُثيره (دريدا) من التفكير بالاختلاف– لكون هذا المفهوم يميل إلى التأجيل؛ إلى المغايرة– إذا ما كان يحدث قبل الاختلاف الجنسي، أم منطلقاً منه؛ فإذا كان (الوجود) سابقاً للاختلاف الجنسي وبريئاً من الجنسانية، فكيف يصح وسمه بالذكورية[٢]؟

تُشكّك (غروس) بالإرث الفلسفي من خلال التفكيك، فهي في بحث متواصل عن المُغيّب والمقصي من العلامات التي يحيل إليها الحضور، مادام الاختلاف أصلاً سابقاً على كل أصل، و(دريدا) نفسه يضع الاختلاف كمفهوم جبري، من خلال وضعه كعلّة سابقة للترتيب البدئي زمانياً ومنطقياً، فهو خارج عن إرادة البداية، وخارج أيضاً عن الفهم الذاتي العرضي، لأنه يتّسم عند (دريدا) بالضرورة والشمول بوصفهما شرطين متلازمين[٣]. وعلى هذا تكون قراءة (غروس) قراءة تتّسم بالذكاء، وتدعم النسوية بشكل حذر، بعيداً عن تهمة الراديكالية أو العبثيّة والتخريبية التي

---

[١] ثنائية الكينونية: ١٢٥.

[٢] يُنظر: المصدر نفسه: ١٢٦.

[٣] يُنظر: التفكيكية، إرادة الاختلاف وسلطة العقل: ١٢٩.

تُوسم بها الدراسات النسوية في الحقل النقدي، وذلك بتفكيك المقولات عبر شبكة قنوات يشترك بها النسوي واللانسوي، بوصفها سياقات تصحيحية في مسار فكرة المختلف الجنسي الذي يمثّل عندها (ثيمة) لمفهوم الاختلاف، فحين تؤكّد على الاختلاف الجنسي، تسعى إلى إبقائه (أصلاً) للاختلاف في إطار تمظهر المفهوم، دون أن تُلغي مظاهر الاختلاف الباقية، على نحوٍ ما يُميّز ماهيّة الاختلاف كمفهوم، فالاختلاف الجنسي إذ يطال مقولة الوجود الهايدغري، يبقى يُمأسس لنواة جنسانية تحرّك الدوائر الدلالية بعيداً عن مركزها، إذ لا توجد نتيجة نهائية. وتلمّح (غروس) إلى أن التشكيك لا يطال الإرث النظري والتطبيقي للفكر الذكوري فحسب، وإنما يتعدّاه، وربما يسبقهُ، التشكيك في المسار النظري والتطبيقي للفكر النسوي. وقد يكون هذا مشوّشاً كما ترى (غروس)، إلاّ أنه مُزحزح للمفاهيم، فلا يمكن استقرار فكرة على أنها مُطلقة/ مركزية. وبلا شك فإن عملية من نظير ما تطمح إليه(غروس) تبقى مُخيّبة لآمال النسوية (الراديكالية)، إلاّ أنها، كما أشرت، تُعيد قراءة المفاهيم النسوية وتحريكها، بسحبها إلى إطار فلسفي تدخل فيه الصيغ في جدل مستمر.

إن دراسة (غروس) لفكر الاختلاف عند (دريدا) تنطلق من أسئلة محورية، فالسؤال عن أصل البطريركية يعني سؤالاً عن الأنظمة الرمزية التي شكّلت قانون هذه الكلمة في سيرورتها التاريخية، فالبطريركية سلسلة من الترابطات التي نشأت عن علاقات سوسيوثقافية تمثّل المرجعيات التي تحكّمت في تشكّل الأنظمة الكنسية والعائلية والكولونيالية كانت جميعها

ترتبط بـ(حقائق) مركزية ماورائية تعتمد على التأويل، باعتماد النص الأصل– الرب، الكتاب المقدس– وكل ما يقع خارج هذه السلسلة يُموضَع كـ(آخر) بإزاء النظام خارج حدوده الميتافيزيقية، أو كـ(عدو) للنظام. وفلسفة التفكيك تضع هذه الأنظمة تحت مسبار تعرية تلك الأنظمة وفضحها. وعلى ما تقدّم يدخل (ليفيناس) في حقل (غروس) بوصفه صورة من صور الرواسب الميتافيزيقية، فهو يُزيل "كل آثار الخصوصية الجنسية من أنطولوجيته، في حين أنه في الوقت نفسه، يسعى إلى الإبقاء على قاعدة أنطولوجية، هي الشرط الأساسي أو الأوّلي للجنسانية"[١]. هذه القاعدة تتمثّل بأسبقية الرجل للاختلاف الجنسي، والبشرية قبل الانقسام الجنسي هي حيادية جنسياً، ومع قدوم الاختلاف جاءت المرأة[٢]. وتلحظ (غروس) أن (الآخر) سيكون كلياً، وعليه فلا يمكن تعريف الآخر بالأنوثة.

إن دراسة (غروس) تتفق مع تحليل (دريدا) التفكيكي، غير أنها تزج بعلم الأخلاق وشرط الجنسانية الحيادية السابقة للاختلاف عند (ليفيناس) محاولةً أن تُلقي الضوء على (ايريغاري)، وإنشاء علم اخلاق يُنظّم العلاقة بين الجنسين، ولا بُدّ من تبيين أن علم الأخلاق لا ينسجم والمقاربة التي تقوم بها بين الفكر النسوي والتفكيكية، والسبب في عدم الانسجام أن علم الأخلاق (Moral Philosophy) هو علم معياري، والمعياري يتّسم بأنه "مقياس مادي أو معنوي لما يجب أن يكون عليه الشيء"[٣]، فهو يتضمّن

---

[١] **ثنائية الكينونة: ١٢٧.**

[٢] **يُنظر: المصدر نفسه: ١٢٦.**

[٣] **المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية: ١٨٨.**

دراسة القيم و"الأحكام القيمية التي تنصبّ على الأفعال الإنسانية من ناحية أنها خير أو شر... يبحث في حقيقة الخير والشر"[١]. في حين أن التفكيك يُشكّك بالقيمة من حيث هي خير أو شر، وهو سؤال عن اللاشيء، ويحدّد منهجيّته بتفكيك القيم وإلغائها، بوصفها تعتمد وتُحيل إلى حقيقة خارجية، وقد وُصف (نيتشه) سابقاً بأنه لا أخلاقي، لأنه أنكر القيمة وأوضح أن ما يدعى بالقيمة الأخلاقية أنما هو مفهوم لا يتّسم بالثبات والحقيقة، وقابل للاستبدال[٢]. وعلى هذا يبقى (الأخلاقي) محل إشكال، و(ليفيناس) إذ يُحدّد القيم باقتصاد المؤنث ضمن مبدأ الذكوري/ الكوني، فهو بهذا يعتمد على مبدأ قار لا يناله الشك باستقلال وحيادية الرجل الجنسية، والآخر كلياً لا يتضمّن الأنوثة، فهو سابق لها ضمن إرادة لـ"السيطرة على الغيرية المسكوت عنها للمؤنث"[٣]، والاختلاف الجنسي سيكون (البقعة العمياء) لليفيناس على حدّ تعبير (سيمون كريتشلي)، وبدلاً من أن يتجاوز عمل (ليفيناس) اقتصاد الذات، يبقى محصوراً ضمن نطاق إنكار الغيرية (الأنثوية)[٤].

وهذا يحيلنا إلى إرادة الحقيقة، لسياسة الشك وتلاشي الحقيقة، بوصف الأسئلة الفلسفية التي تقرّر أن تبني مفاهيمها لحقيقة قارّة ترتجع أسئلتها مرّةً أخرى، وعكسية لوضعها مع مرجعياتها الحسمية، وهذا ربّما

---

[١] المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية: ١٢٤.

[٢] يُنظر: المعجم الفلسفي، صليبا: ٥٢.

[٣] ثنائية الكينونة: ٣٨.

[٤] يُنظر: المصدر نفسه: ١٣٨-١٣٩.

يوصف بالتشوّش بالنسبة للنظام، إلاّ أنه داخل إستراتيجيته يعمل في فك سجن العقل المثالي[١]، فالحقيقة منظورية، لا مثالية، والمعرفة تأويلية [٢]، بمعنى أنها لا تمتلك أن تعطي حلاً نهائياً. إنها عملية لفتح الدلالات، وما كان قابلاً للفهم في تحديد معنى نهائي سيكون فشلاً في مواجهته لسياسة التفكيك، لأن القول ببلوغ النهاية وعدم وجود منفذ للتجاوز، إنما هو استناد إلى (شيء) يقع خارج الوعي (الحقيقة أو الكينونة) أو نظام المقدس الذي يحاول التفكيك أن يُلغيه بوصفه نظاماً دفاعياً لحماية المفاهيم الخارجية[٣].

**التحول النظري من النص إلى القارئ: القارئ بوصفه ثيمة ثقافية**

يتشكّل مفهوم التلقي من الممكنات التي يخلقها المتلقي في النص المقروء، وبهذا فهو بحث في المعنى لا كما تشكّل في النص، بل كما تشكّل داخل المتلقي ضمن فعل التلقي ذاته، وهذا يقود إلى سؤال جوهري عن شروط المتلقي واشتراطات فعل التلقي ضمن العلاقة التواصلية بين (المرسل – النص – المتلقي).

استندت نظريات الأدب إلى البحث في العلاقة التواصلية ووظائفها، ضمن أركان العملية الإبداعية ذاتها، وتمثل جهة الاهتمام بأحد أركان التواصل حقل التنظير للنظرية الأدبية والتأسيس الذي يفضي إلى الوعي في ممكنات العمل الإبداعي.

---

[١] يُنظر: إشكالية تأصيل الحداثة، عبد الغني بارة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥: ٦٠.

[٢] يُنظر: المصدر نفسه: ٦١.

[٣] يُنظر: البنيوية والتفكيك: ١٥٩.

ربما ساوق هذا الاهتمام القلق في اصطلاح (القارئ) وطبيعة قراءته المحفوفة بالانطباعية، "فالقارئ الانطباعي المعتد بنفسه وبذوقه ينظر إلى إمكانياته الذاتية في الفهم والتذوق نظرة فيها كثير من الثقة وربما بعض من التقديس"[١]

عد الاهتمام بالقارئ في السرد الحديث تطورا في نظرية التلقي، وهذا التطور خلق في موازاته أسئلة محورية وقلقة في آن معاً، ولعلّ من أهمها السؤال عن علاقة القارئ بالنص، ومدى اتصال القارئ بالنص وانفصاله عنه، وكيف يمثَّل حضور الوعي القرائي؟ وهل ثمة تمثّلات نصية تتجه نحو القارئ؟ وما فضاءات فعل التلقي؟ وهل ينزلق بناءً على ذلك فعل القراءة إلى الانطباعية؟

ولا بد من التمييز بين الأصول المعرفية للنظرية وبين الأسس الإجرائية لها، فنظرية التلقي أو (جمالية التلقي) تستند في أصولها إلى الفينومينولوجيا على ما سنبينه لاحقا.

الأنموذج التواصلي لياكبسون ظل حاضراً في كل لحظات الفعل التواصلي – ولو على نحو التجوّز – بوصفه أنموذجاً عمليا[٢] واصفاً لـ(آلية) التواصل اللغوي. ويمكن أن نصف هذا الاستناد بمرجعية الأصل إذ

(١) مستويات التلقي، القصة القصيرة نموذجاً: د. حميد لحمداني، مجلة دراسات سيميائية أدبية، العدد:٦، ١٩٩٢: ٩٥.

(٢) ينظر: اتجاهات البحث اللساني: ميلكا إفيتش، ترجمة: سعد عبد العزيز مصلوح ووفاء كامل فايد، المجلس الأعلى للثقافة– المشروع القومي للترجمة الطبعة الثانية ٢٠٠٠: ٢١١–٢٥٨.

يمثل الأصل المرجعي لكل مراحل التطور التي طرأت على الفعل التواصلي، ولهذا أجد من الضرورة فهم الأنموذج وما يجري فيه.

فالأنموذج التواصلي يمثل العوامل المكونة لكل سيرورة لسانية ولكل فعل تواصلي لفظي، إذ يوجه المرسِل رسالة إلى المرسَل إليه، ولضمان فاعلية الرسالة:

- تقتضي سياقاً (مرجعا) قابلا لأن يدركه المرسَل إليه، لفظياً أو قابلاً لأن يكون كذلك
- وتقتضي بعد ذلك سننا مشتركاً بين المرسِل والمرسَل إليه.
- وتقتضي أخيراً اتصالاً (قناةً) بين المرسِل والمرسَل إليه يسمح بإقامة التواصل، والحفاظ عليه.[1]

وكلّ عامل من هذه العوامل يولد وظيفة لسانية مختلفة، وبحسب مجالات الاهتمام، أو بحسب الوظيفة المهيمنة على حد تعبير ياكبسون[2] تتجلى الوظيفة المركزية.

| | | |
|---|---|---|
| مرسِل **(انفعالية)** | سياق **(مرجعية)**<br>رسالة **(شعرية)**<br>اتصال **(انتباهية)**<br>سنن **(ميتالغوية)** | مرسَل إليه **(إفهامية)** |

**(1) ينظر: قضايا الشعرية: رومان ياكبسون، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، الطبعة الأولى/١٩٨٨: ٢٧.**

**(2) ينظر: المصدر نفسه: ٢٨.**

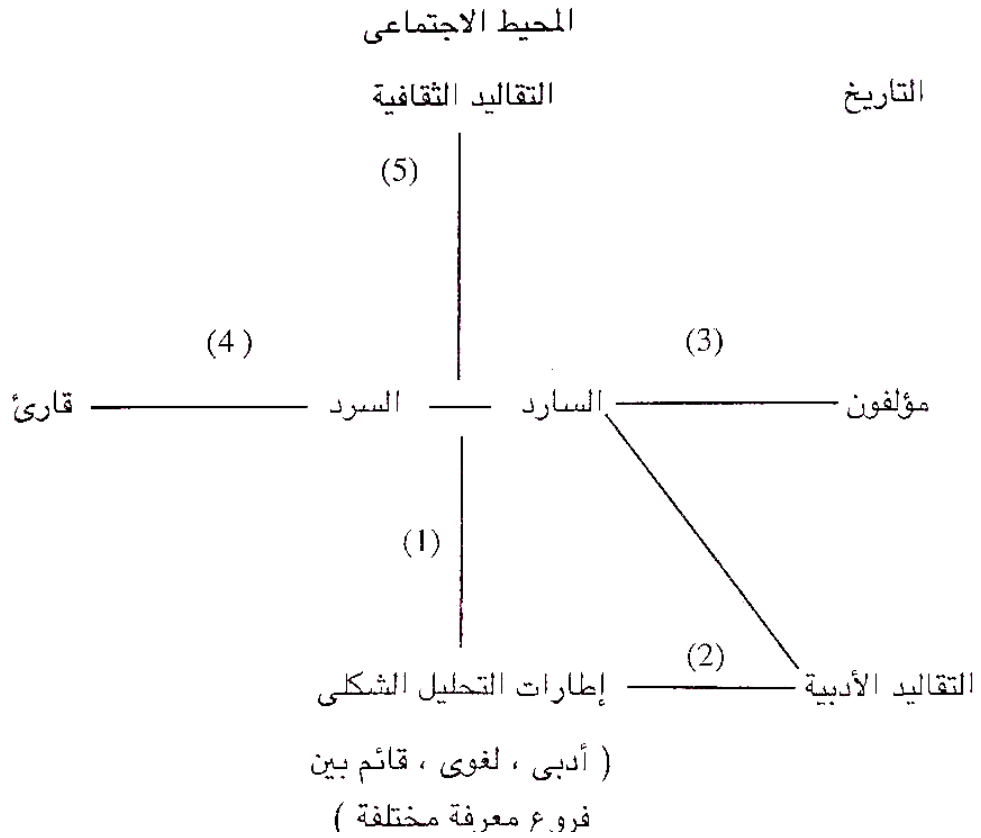
وبناءً على مدار الاهتمام تتخذ السيرورة النقدية أطر منهجها النقدي فالمناهج السياقية كانت تستند إلى الاهتمام بالـ (مرسِل)، وجاء مع البنيوية الاهتمام بالـ (رسالة) وهكذا يطرح (سلدن) بناءً على ياكبسون توجهات نظرية الأدب بحسب ما تهتم به من _____ العوامل ووظائفها:

| | | |
|---|---|---|
| الرومانسية | الماركسية<br>الشكلية<br>البنيوية | التركيز على القارئ |

إذ تركز الرومانسية على عقل الكاتب، ونقد القارئ (النقد الفينومينولوجي) على تجربة القارئ، والشكلية على طبيعة الكتابة نفسها، والماركسية على السياق الاجتماعي والتاريخي، والنظرية البنيوية على الشفرات في بناء المعنى[1]. وهو بهذا يؤكد أن الاهتمام بعامل ما من عوامل الاتصال اللغوي يولد المنهج، والنظرية، وعلى هذا الأساس يطرح والاس مارتن استقراءً لاتجاهات السرد الحديثة عبر محاولة تحديد سبب قراءتنا القصص وكيفية قراءتها، وتحديد القدرة التي نبذلها (حدسيا) حين نقرأ، بوصف العمل الأدبي شكلاً بلاغيا ينقل المعنى من مؤلف ضمني إلى قارئ، أو دراسة التقاليد

(1) ينظر: النظرية الأدبية المعاصرة: رامان سلدن، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة/١٩٩٨: ٢١

الأدبية والثقافية التي تشكل الملاحظة الأدبية، وهو ما يصطلح عليه (نقد استجابة القارئ)[1].

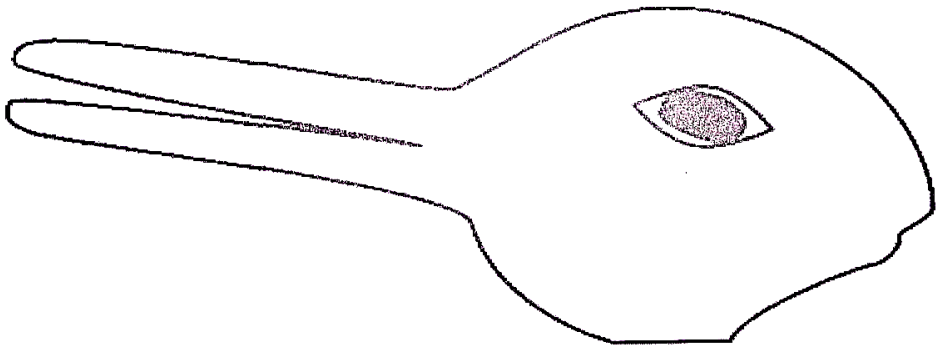



ويبين ولاس في خطاطته عبر المحاور التي طرحها مدارات الاهتمام بعوامل التواصل اللساني بحسب النظريات الأدبية ثم يبين مخططه المحور الذي تم تجاهله عبر مراحل النقد الأدبي، وهو المحور الذي يقبع فيه القارئ.

(1) ينظر: نظريات السرد الحديثة: والاس مارتن، ترجمة: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ١٩٩٨: ٣٢.

ويرى والاس أن البنيويين الأوائل أكدوا على المحور (١)، أما الماركسية فقد أكدت على المحور (٥)، والمثلث (٢) هو المنطقة التي صنع فيها الشكلانيون الروس أهم مساهماتهم السردية، والمحور (٣) يمثل النقد القائم على وجهة النظر، والمحور (٤) يمثل استجابة القارئ[١].

ظهر (نقد استجابة القارئ) بوصفه تحول اهتمام النقاد من المفهوم



التقليدي للعمل الأدبي بوصفه بنية متحققة المعنى إلى استجابات القارئ في إثناء قراءته النص، وقام بصياغة نظرية التلقي أو نقد استجابة القارئ من قبل رائدي مدرسة (كونستانس) (آيزر) و(ياوس)، في إطار التأكيد على أثر المتلقي الفاعل في النظرية الأدبية، وبهذا يعتمد المعنى الأدبي على ما يتولد في ذهن المتلقي[٢]. ولتوضيح هذه العلاقة بين النص والقارئ فإن ما تدل عليه الصورة المدرجة في أدناه يعتمد على القارئ وحده[٣] وبهذا يتعين أن معنى النص ليس وجودا خارجياً بقدر ما هو تفعيل النص من قبل

(١) ينظر: نظريات السرد الحديثة: ٣٤ -٣٥.

(٢) ينظر: مدارس النقد الأدبي الغربي الحديث: د. مجيد الماشطة وأمجد كاظم الركابي، الدار المنهجية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى/٢٠١٦: ١٤٢

(٣) ينظر: المصدر نفسه: ١٤٣.

القارئ. يجد آيزر أن النص يحتوي دائماً على (فراغات) وحده القارئ من يستطيع أن يملأها[١].

يرى آيزر أن العمل الأدبي يؤثر في استجابة القارئ إلا أنه يحتوي على ثغرات أو غموض يقوم المتلقي بإكمالها، وذلك عبر تطويره للتحليل الظاهراتي، وبالمشاركة الخلاقة من المتلقي الذي يتساءل (وين بوث) عن إمكانية موضوعيته وتعاطفه وذكائه[٢].

ويجد آيزر أن عملية القراءة وحدها التي تحدث استجابة القارئ وبذلك لابد من تحليل فعل القراءة، وذلك عبر وجهي النص الاستجابة الجمالية والاستجابة الفنية، وعملية القراءة ليست حوارا مباشرا بل هي معالجة تتم في خيال القارئ والبحث عما لم يقل، ويميز كذلك بين القارئ المضمر والقارئ الحقيقي، فالأول هو الذي ينشئه النص لنفسه ويوجه استجابته، والثاني يتسلم صور ذهنية أثناء القراءة[٣]. وخبرة القارئ تقع في صميم العملية الأدبية والنص عنده ليس نصا ثابتا، إنه نص دينامي، وبذلك ثمة وجود لعناصر مبهمة تعطينا فرصة صياغة ما لم يصغ[٤].

أما (ياوس) فقد جاء بمصطلح (أفق التوقع) الذي يقيم العمل ويفسره في وقت ظهوره، و"أفق التوقع نسق الإحالات القابل للتحديد الموضوعي

---

(١) ينظر: القارئ الضمني، أنماط الاتصال في الرواية: ولفكانك آيزر، ترجمة هناء خليف غني الدايني، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، بغداد/٢٠٠٦: ٧.

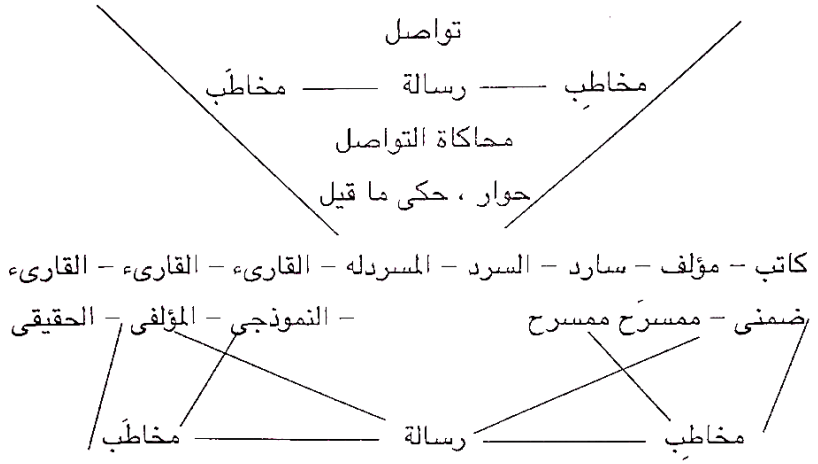
(٢) ينظر: بلاغة الفن القصصي: وين بوث، ترجمة": أحمد خليل عردات و علي بن أحمد الغامدي، جامعة الملك سعود، كلية الآداب، مركز البحوث، ١٩٩٤: ٤٤.

(٣) ينظر: مدارس النقد الأدبي الغربي الحديث: ١٥٤.

(٤) ينظر: المصدر نفسه: ١٥٨.

الذي ينتج، وبالنسبة لأي عمل في اللحظة التاريخية التي ظهر فيها، عن ثلاثة عوامل أساس: تمرس الجمهور السابق بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه هذا العمل، ثم أشكال وموضوعات أعمال ماضية تُفترض معرفتها في العمل، وأخيراً التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية، بين العالم الخيالي والعالم اليومي"[١].

إن ما قدمه كلّ من ياوس وآيزر لم يكن منفرطا فثمة شروط للقارئ، على الرغم من كون القارئ عند آيزر بمفهومه الضمني متحدد بآيديولوجية الكاتب بمعنى كونه قارئاً موجهاً. وثمة نموذج تواصلي يوضح فعل التواصل السردي ويقدم أنواع القراء في ترسيمته[٢]




تواصل السرد

(١) جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي: هانس روبيرت ياوس، تقديم وترجمة: د. رشيد بنحدو، كلمة للنشر والتوزيع، ط١/٢٠١٦: ٥٥.

(٢) نظريات السرد الحديثة: ٢٠٤.

وسنتناول (القارئ) في هذه الخطاطة:

القارئ الضمني: "فكرة تجريدية تستخدم لمناقشة أنواع البراعة التي يملكها القراء الحقيقيون أطلقه آيزر، وقد يسمي النقاد هذا الشخص، من أجل التأكيد على أنواع البراعة، القارئ المثالي أو الأعلى أو المعلَّم"[١].

القارئ النموذجي: "المصطلح الذي أطلقه (إيكو) على القارئ الذي تُخطط صفاته المميزة بواسطة النص أو تستنتج منه. [وهو] القارئ العملي عند (برينس)، وجمهور السرد عند (رابينوفيتز)، المسرود له العام عند (لانسر). وهذا دور شبه تخييلي يتوقع من القارئ أن يلعبه"[٢].

القارئ المؤلفي: " الجمهور المؤلفي عند (رابينوفيتز)، القارئ الصوري عند (جيبسون)، القارئ من خارج التخييل عند (لانسر). وهذا الشخص يشبه عادة، الجمهور الواقعي الذي يخاطبه المؤلف الضمني، وهو بخلاف القارئ النموذجي شخص يظل واعياً بأن التخييل تخييل ويقرأ في ضوء تلك المعرفة[٣].

والقارئ في هذه النظرية لا ينفك عن محددات القراءة بل يظل ضمن اشتراطات بنيات النص وميثولوجيته وآيديولوجيته وطبقة القارئ الاجتماعية[٤].

---

(١) نظريات السرد الحديثة: ٢٠٥.

(٢) المصدر نفسه: ٢٠٥

(٣) المصدر نفسه:٢٠٥

(٤) ينظر: معايير تحليل الأسلوب: ميكائيل ريفاتير، ترجمة: د.حميد لحمداني، منشورات دراسات أدبية سيميائية، دار النجاح الجديدة– البيضاء، الطبعة الأولى/ ١٩٩٣: ٤٥.

ويعرض والاس مثالا على هذه الحركة للتلقي لا من خلال النصوص المقتبسة بل تتعدى فعل التنغيم في تأويل الحدث، من قصة (حياة فرانسيس ماكومبر السعيدة القصيرة) لهمنغواي "المقطع الذي يبدأ بقول مارجريت:(لن أتركك، وستتأدب"[١]، وحين يعمد إلى تفسير هذا القول يضعه تحت أربعة تفسيرات بناءً على التلقي التي تعتمد في تخيل نبرة الكلام:

أ. تنبؤ = (أعرف أنك ستتأدب في المستقبل).

ب. وعد = (إذا تأدبت فلن أتركك).

ت. تهديد = (إن لم تتأدب فسوف أتركك).

ث. أمر = (ستتأدب)[٢]

وعلى الرغم أن سيرورة القصة ستمنحنا مفاد التأويل إلا أن هذه (النبرية) متاحة لحظة القراءة، بمعنى قبل تكشفات فعل السرد ضمن أفق التوقع.

وكذلك ينقل ياكبسون عن ممثل مسرحي حكى له كيف أن مخرجا شهيرا كان يطلب منه حينما يؤدي عرضا تجريبيا لمسرحية ما أن يستخرج أربعين رسالة مختلفة من عبارة (هذا المساء) بواسطة تنويع التلوينات التعبيرية[٣].

(١) نظريات السرد الحديثة: ٢٠٤.

(٢) ينظر: المصدر نفسه: ٢٠٤

(٣) ينظر: قضايا الشعرية: ٢٩.

وعلى وفق ما تقدم يتبين أن القارئ لا ينفلت من إطار البعد النصي لأنه يظل محكوما بمجموع التقاليد التي تحكم النص وبذلك يمارس حريته النصية (التلقي) إما عبر ما يهيئه له الكاتب في اشتراطاته الضمنية، أو كما يستقل بفعل القراءة عبر محددات الثقافة، ضمن اشتغال ياوس ضمن جمالية التلقي.

# المبحث الأول

# كمال أبو ديب والتمثل البنيوي

**مسارات النقدية العربية:**

بقي مفهوم النظرية النقدية كما تبيّن سلفاً يتأرجح في الفكر النقدي بين تصورين اثنين؛ الأول يدور في مجال (الانطباع) وبشكل من الأشكال يخضع لفكرة (التكريس) في قولبة (الأدب العظيم/ العالمي)، والثاني يحاول أن يموضع الأدب ضمن مجال المعيارية العلمية وإيجاد منهج قابل للقياس. على الرغم من تحفظ بعض النقاد من إمكانية الاقتراب من العلمية في مجالات النقد الأدبي بسبب من القطيعة بين الوضع المنهجي النقدي غربياً والاجترار العربي له .[1]

ومجموع النظريات التي "نتلقاها لا نتفاعل معها إلا بعد أن تكون قد استنفدت في محيطها الثقافي التي ظهرت فيه وبدأ يتم تجاوزها".[2] وهذا يقود إلى التساؤل عن جدوى المناهج النقدية إذا ما سلمنا جدلا استهلاكها فعلا كما يصورها بعض النقاد بحسب الاستعمال الاجتراري أو عدم تبييئها ومن أبرزها البنيوية التي تمظهرت بوصفها أحد أهم المناهج التي اندرجت في الخطاطة النقدية العربية، وعلى هذا فالناقد العربي ظل ينظر إليها بتوجس وظلّ "الحديث عن تغلغل المشروع البنيوي في واقعنا الثقافي أمر مؤلم حقا، فقد كانت البنيوية في بلاد النشأة قد دفنت ووريت التراب منذ عام

(١) ينظر: البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث سيد البحراوي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط١: ١٩٩٣، ص:١١٣.

(٢) آفاق نقد عربي معاصر: سعيد يقطين وفيصل دراج، دار الفكر المعاصر، حوارات لقرن جديد، دمشق، ط١ ٢٠٠٣ ص:٢٩.

١٩٦٦ على وجه التحديد بعد محاضرة (جاك دريدا) المشهورة في مؤتمر بجامعة (جونز هوبكتر) وهي تعتبر (مانفستو) ما يعرف الآن بالتفكيك".[١]

وثمة ما يسم هذا النقد بالاضطراب بشكل أو بآخر وذلك لتفشي ملامح التداخل بين المناهج وأصولها لدى النقاد مما دفع بهم إلى غياب الحدود بينها وعدم القدرة على تمثلها مستقلة عن بعضها واضحة الحدود والمعالم.[٢] وهذا يعود إلى غياب منهجية مركزية يمكن للخطاب النقدي العربي الاستناد إليها، بسبب الاستعارة الحرفية من الآخر والإخلال بشرط الإفادة منه من خلال عدم محاولة التبييء.[٣] واقتصر الاشتغال النقدي على الاستهلاك من إنتاج أو إعادة إنتاج المنهج وتجذيره عربياً وإكسابه هوية مغايرة.[٤]

ومن أبرز مشكلات النقدية العربية في كثير من مراحلها غياب فكرة التزمين النقدي وأعني به هنا الوعي بزمن المنهج النقدي الذي أفضى لظهوره ضمن المرحلة التاريخية وإمكانية أن يكون صالحاً ضمن حقبة تمثل مسار الوعي الإنساني والانتقال عبر الزمن ضمن لحظة الوعي وتجاوزها إلى لحظة معرفية قابلة لكسر إطارات المنهج وانتقاله إلى بعد وعيوي مغاير ولا يعني هذا بشكل من الأشكال القول بموت منهج بعد ظهور آخر وإنما يؤكد عدم إمكانية غياب الحدود بين المناهج وعدم خلق تنويع منهجي

---

() ١ المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك: عبد العزيز حمودة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون، عدد ٢٣٢، الكويت ١٩٩٨، ص: ١٣.

() ٢ينظر: شعرنا القديم والنقد الجديد: وهب أحمد رومية، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عدد ٢٠٧، ١٩٩٦، ص: ١٥.

() ٣ينظر: المصدر نفسه، ص: ١٩.

() ٤ينظر: النقد العربي البنيوي: مها خير بك ناصر، مجلة الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، العدد ٢، ٢٠٠٧، ص: ٢٠

يسمح باختلاط المناهج وبذلك نجد أن ثمة خلط بين المناهج والنظريات النقدية.[١]

وهذا ما أسهم في تشوه المنهج من خلال تزاحم الاتجاهات النقدية المتعددة والتي تسند إلى أصل رؤيوي في منهج نقدي يعتمد في أساسه على رؤية محددة. وربما يكون مرد هذا الأمر إلى عدم التتبع التاريخي أو (تزمين) المناهج النقدية ومحاولة الإفادة منها بمجموعها مما جعل كثيرا من التعاطي مع هذه المناهج لا يمثل سوى تداخل في النظريات والاتجاهات.[٢]

وهذا ما أسهم في ظهور دراسات نقدية للنصوص لا تسهم في فك شفرات النص ووصف ما يحدث فيه بقدر ما تظهر معاناة المتلقي في فك شفرات النص النقدي نفسه لما يعتوره من غموض وإيغال في التعقيد لوصف الظاهرة الأدبية، وبدلا من أن يكون الخطاب النقدي كاشفا لطبيعة النص الأدبي أصبح الخطاب موغلا في الوعورة والاضطراب.[٣] وتحولت النصوص النقدية إلى نصوص تلغيز.[٤]

والمقاربة العلمية للمنهج النقدي تفضي بالضرورة إلى محاولة جعل الظاهرة الأدبية قابلية للمعايرة النقدية وهي بذلك تحاول تقنين النقد بما يسمح له من الاقتراب إلى المنهج العلمي القابل للمقايسة وهو بهذا يحدد وظيفية

---

(١) ينظر: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر: محمد الدغمومي، منشورات كلية الآداب، الرباط، ط١، ١٩٩٩، ص: ٣٣٢.

(٢) ينظر: اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري: سامي عبابنة، عالم الكتب الحديثة، الأردن، (د ط)، ٢٠٠٤، ص: ٤٠١. وينظر: آفاق نقد عربي معاصر، ص: ٥٩

(٣) ينظر: إشكالية المنهج في النقد العربي: سمير سعد حجازي، دار طيبة، القاهرة ،٢٠٠٤، ص: ١٥. وينظر: شعرنا القديم والنقد الجديد: ١٦

(٤) ينظر: المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، ينظر: عبد العزيز حمودة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عدد ٢٧٢، الكويت ،٢٠٠١، ص: ١١١.

النظرية النقدية لا النص الأدبي، بمعنى أن النص الأدبي يظل خارج حدود التقنين العلمي.[١]

**الإرث النقدي وإشكالية المصطلح:**

ظلت أزمة التعاطي مع الإرث النقدي العربي حاضرة في سيرورة النقدية العربية متموضعة بوصفها قلقا معرفيا يتصل برفض هذا الإرث لكونه فاقداً إمكانية العبور إلى الحداثة ولا يصلح أن يكون تأثيلاً لها، أو يرى بعض النقاد أن الحداثة لا تعدو أن تكون ذات طبيعة كولونيالية خالصة تهدف إلى فرض هيمنتها المعرفية وتؤسس لمركزية غربية، ويذهب آخرون إلى النزوع نحو تأثيل الحداثة والبحث عن جذورها في الإرث النقدي.[٢] ويبدو أن الصراع يتمحور حول الهوية ومدى إمكانية حضورها في الإفادة من الكشوفات النقدية الغربية التي وإغراء تنوعياتها الرؤيوية وما ارتبطت به من حركات تحررية وأفكار زحزحت البنية الثقافية السائدة.

تبرز أزمة المصطلح وإشكاليته في البيئة التي أنتجته بمعنى أنه خاضع إلى اشتراطات ثقافية خاصة وهذا ما دفع إلى السؤال عن إمكانية انسجامه مع بيئة ثقافية مغايرة، ومفهمته لها، ويرى بعضهم أن معضلاً مثل هذا دفع النقاد إلى محاولة تمريره عبر آليات التقعير والتعقيد بغية تمريره، وهذا ما جعل من الخطاب الحداثي خطاباً موغلا في الغموض وربما تجاوز هذا إلى كونه خطابا لا يحقق بعداً معرفيا.[٣] وبذلك تجاوز إشكالياته الترجمية إلى إشكاليات فكرية وثقافية.

---

() ١ينظر: إشكالية المنهج في النقد العربي، ص: ١٤.

()٢ ينظر: المرايا المقعرة: ١٨١.

() ٣ينظر:المرايا المقعرة: ٩١.

وبناءً على ما تقدم، يمكن تصور مدى غياب الوعي بالمنهج والمصطلح ومفهمته بين النقاد، وما نتج عنه من تعدد في الرؤى وبذلك صرنا أمام خطابات في بلورة تلقي المصطلح وإعادة انتاجه بين متلقفي الثقافة الغربية مما ألقى ظلاله على المتلقي العربي في محاولته لفهم (بنية الحداثة الغربية) وإمكانية توظيفها في الثقافة العربية، وافتقار النتاج النقدي للوحدة فضلا عن عدم الوقوف بصورة واضحة على جدوى المصطلح وإمكانية تدليله على المفهوم، وهذا ما دفع إلى تشكيكٍ بمحاولة المواءمة بين ثقافتين، وإمكانية التلاقح الثقافي بين الحضارات، وكأن المصطلح النقدي شأنه شأن النظرية قد زجّ في ثقافة غريبة عنه، أفضى هذا الزج إلى حدوث القطيعة بين المتلقي وبين إرثه النقدي وما وفد إليه على حد سواء.[1]

وإذ يبدو الوضع قاتما إلى هذه الدرجة فهو ما حدث فعلا في ظل حراك نقدي وصراعٍ ثقافي.

ويرى(عبد العزيز حمودة): " أن فوضى الدلالة ليست أمرا خاصا باللغة العربية أو مقصورا عليها فهي في حقيقة الأمر في موقع القلب من الفكر الحداثي الغربي نفسه الذي يعاني نسبية الدلالة والاختلاف"[2].

() ١ينظر: المرايا المقعرة: ٥٣.

() ٢المصدر نفسه:٥٣

## بنوية (كمال أبوديب)

### البنيوية بين الفلسفة والمنهج

يعد (كمال أبو ديب) من النقاد الأوائل الذين اعتنوا بتمثل تحولات النظرية النقدية وتبني المشروع الحداثي ضمن رؤية نقدية تحاول اكتناه فلسفة النظرية وبلورة مفاهيمها عربيا من خلال دراستها وإعادة إنتاج نظرياتها برؤية عربية تستند إلى ميدان التنظير ومشفوعة بجدوى ذلك التنظير من خلال تقديم ما يعضد صلاحية النظرية للثقافة العربية عبر تطبيق معطياتها على النصوص الأدبية العربية.

ويمثل مشروعه النقدي في كتابه (جدلية الخفاء والتجلي) أحد أهم الخطوات الجادة نحو بلورة المشروع من خلال استقصائه لأبعاد النظرية، محاولا تحديد مسارها وسبر كنهها ومتخذا من البنيوية منهجا دالاً على التحولات، ومحاولا وضع خطاطة نظرية تؤسس لرؤية تميز بين حدود الفلسفة وأطر المنهج، ويذهب إلى أن البنيوية بوصفها من المقولات الكبرى في المشروع الحداثي ليست فلسفة خالصة وإنما هي نموذج في الرؤية ومنهج للمعاينة، و"تثوير جذري للفكر وعلاقته بالعالم وموقعه منه وبإزائه، وفي اللغة لا تغير البنيوية اللغة، وفي المجتمع لا تغير البنيوية المجتمع، وفي الشعر لا تغير البنيوية الشعر، لكنها بصرامتها وإصرارها على الاكتناه المتعمق والإدراك متعدد الأبعاد والغوص في المكونات الفعلية للشيء، والعلاقات التي تنشأ بين هذه المكونات، تغير الفكر المعاين للغة والشعر وتحوله إلى فكر

متفائل، قلق، متوثب، مكتنه، متقص، فكر جدلي شمولي في رهافة الفكر الخالق وعلى مستواه من اكتمال التصور والإبداع".[١]

ولم يكن (أبوديب) متفردا بنفي الفلسفة عن البنيوية واعتمادها منهجا فقد ذهب كل من (شتراوس) و(وبياجيه) إلى وصفها بالمنهج.[٢]

أما حديثه عن كون البنيوية طريقة في الرؤية ومنهج في معاينة الوجود باعتبارها تثوير جذري للفكر؟ فقد عرف تاريخ الفكر "العديد من طرق الرؤية ومناهج معاينة الوجود فلم تكن إلا تجميدا وجرا للوراء وتعطيلا، ومن جهة أخرى فإن الوشائج متباينة جدا بين الفلسفة وبين طريقة الرؤية ومنهج معاينة الوجود، خاصة حين يترافق ذلك مع لغة اصطلاحية دقيقة ومنظومة ما من المفاهيم.

عمد (أبو ديب) إلى تناول البنيوية بوصفها منهجا شموليا قادرا على ضبط العلاقات النصية ضمن علاقتها بالوجود، وإثبات مدى قدرتها عن كشف تلك العلاقات وما يمكن أن تضفيه من كشف مغاير، ولذا وجد في قراءة النصوص القديمة ما يؤكد إمكانية الإفادة لبرهان ما يذهب إليه، في محاولة "تغيير الفكر العربي في معاينة الثقافة والإنسان والشعر، ونقله من فكر تطغى عليه الجزئية والسطحية والشخصانية إلى فكر يترعرع في مناخ الرؤية المعقدة المتقصية الموضوعية الشمولية الجذرية في آن واحد، أي إلى فكر بنيوي لا يقنع بإدراك الظواهر المعزولة بل يطمح إلى تحديد المكونات الأساسية للظواهر في الثقافة والمجتمع والشعر".[٣] وبناءً على

(١) جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر: كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، لبنان، ط٣، ١٩٨٤: ٧

(٢) مشكلة البنية: زكريا إبراهيم: ٢١.

(٣) جدلية الخفاء والتجلي: ٨.

هذا فالبنيوية عنده مسبار لفهم النص المفضي لفهم الوجود وإدراك العلاقات الثقافية الناشئة منه وبذلك يتسم مشروعه النقدي بالتثوير والرؤية العميقة الكلية التي تنأى عن النظر النقدي القائم على الابتسار.[1]

ويرى (أبو ديب) "أن المنتج الإبداعي مهما كان مستواه الفني ما هو إلا ترسبات ماضوية ومشكلات مركبة، ونوازع دفينة وعلاقات مزيفة، وبنى متخلفة، وتصورات قاصرة، تعبر في مجموعها عن رحلة تيه قطعها العقل العربي في غفلة عن حاسة النقد الفاعل".[2] وهو بذلك يسعى بحسب زعمه إلى الكشف عن العلاقات الجزئية التي تشكلت بفهم المنهج وتمثلت بصورة مقنعة في هيكلة النصوص الأدبية.[3] ويمثل كتاب نظرية الخفاء والتجلي في الثقافة العربية بمثابة الثورة في الحقل النقدي على مستوى التنظير والتطبيق إذ أحدث جدلا واسعاً في تعاطيه للمنهجية النقدية وربما ما أحدثه الكتاب يضارع ما أحدثه كتاب (سارازين) لـ(بارت).

وما يميز مشروع (أبو ديب) في النقدية العربية أنه قدم مساءلة نظرية للفكر العربي في عصر الحداثة الذي يراه أحجم عن مواكبتها ومحاولة استلهامها والإفادة من طروحاتها النظرية والمنهجية واكتفى باجترارها مرة من دون وعي والاقتصار على الإرث النقدي ويراه "عاجزا عن إدراك الجدلية التي تشد المكونات الأساسية للثقافة والمجتمع، والتي تجعل بنية القصيدة تجسيدا لبنية الرؤية الوجودية، ولأن الفكر العربي، كذلك، ما يزال عاجزا عن التصور الكلي المعقد لحركة الإنسان في المجتمع ولقوانين التطور الفني

(١) ينظر: أحمد علي محمد التطبيقات البنيوية في ميزان النقد، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد :٤٢٤، ٢٠٠٦: ٩.

(٢) التطبيقات البنيوية في ميزان النقد: أحمد علي محمد: ١٠.

(٣) ينظر: المصدر نفسه:١٠

والاقتصادي والسياسي والاجتماعي والنفسي فيه، ولأن الفكر العربي، أخيرا، ما يزال عاجزا عن أن يبلور تصورا بنيويا لمشروع سياسي أو اقتصادي أو لدراسة قصيدة أو رواية.."[١]. ويؤكد أن النقدية العربية بحاجة إلى "بلورة اتجاه بحثي صارم يصر على الكتابات المتعمقة التحليلية، المكتنهة، الكاشفة، ويجهد لتأصيل الفكر النقدي الجاد في كل مجالات الدراسة، ويتناول الظاهرة المدروسة باعتبارها دائما على درجة كبيرة من التعقيد والتشابك والتداخل مع ظواهر أخرى في اللغة والفكر والمجتمع".[٢]

ويسير التقصي البنيوي عند (أبو ديب) ضمن إفادته من معطيات البنيوية الشكلانية ويرى محمود أمين العالم أنها تقترب من البنيوية التكوينية في جزء منها ضمن محاولة توفيقية على الرغم من هيمنة الشكلانية على مشروعه النقدي.[٣] وهذا لا يمس مشروع (أبوديب) ذلك أن البنيوية كما أشار البحث في ما مضى لا تنفصل عن الواقع الاجتماعي كما مرّ عند (بارت) وأن البنيوية التكوينية كانت محمولة في رحم الشكلانية.

ويتجلى إدراك (أبو ديب) لهذه الحقيقة في ظهور مقولاتها (أي التكوينية) في مشروعه النقدي ضمن رؤيته لبنية اللغة التي تفضي لفهم العالم من خلال تعبيره عن (رؤيا العالم) بموقف الذات وتأكيده على الرؤية وعلاقتها بالبنية اللغوية بوصفها وسيلة فهم، وكما ألمح البحث أن ثمة تجذر وظيفي في بين البنيوية والماركسية بشكل من الأشكال وظهور تلك المصطلحات ضمن مشروعه لا يعد سوى نتيجة حتمية للفكر الجدلي الذي

---

(١) جدلية الخفاء والتجلي:٩

(٢) في الشعرية:٩.

() ٣ينظر: مفاهيم وقضايا إشكالية، المؤتمر الفلسفي العربي الثاني، محمود أمين العالم، عمان(الأردن) ١٣، ١٤- ديسمبر ١٩٨٧، ص:٦٤٤.

طرحته البنيوية ضمن منهجها، ولا يمكن تجاهل عناصرها في النصوص الأدبية العربية فالبنيوية بحسب رؤيته "تثوير جذري للفكر وعلاقته بالعالم. وهذا جلي في عنوانه (جدلية الخفاء والتجلي) وحضور التقابل في العنوان دليل على ذلك استطاع (أبو ديب) استيعاب البنيوية من دون إخلال بالرؤية للنظرية بصفة شاملة إذ ميّز فكرة التأسيس الغربي للنظرية وأطر التحولات في النظرية التي تنهض على ما سبقها من أسس ولم يخلط بين مصطلحاتها ولذلك نجد أن ثمة انسجام كبير في تعاطيه مع تأسيس رؤية للمنهج مكتملة وشمولية إلى حد كبير، فاستطاع الإفادة من شتراوس في رؤيته في الأنثربولوجيا البنيوية وتحديد الظواهر الأساسية التي لا تعمل عناصرها معزولة، بل ضمن شبكة من العلاقات التي تتكون في الثقافة والمجتمع إلى جانب تكونها في النص. وكذلك على ياكبسون وغيرهم من رواد البنيوية كـ (تشومسكي) مثلاً كما فعل في إفادته من مفهومي البنية السطحية والبنية العميقة، وجمل النواة بوصفها العناصر الأساسية التي تنبثق منها جمل معقدة ضمن تطورها التحويلي.[1]

يسعى (أبو ديب) إلى " تأسيس نظرية نقدية بنيوية محورها الأساسي اكتناه علاقات التجسيد بين الرؤيا التي ينبع منها النص الأدبي والبنية اللغوية التي تتجلى عبر هذه الرؤيا"[2].

(١) ترويض النص دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر: حاتم الصكر، الهيئة المصرية للكتاب، (د ط)، ١٩٩٨: ٩١.

(٢) دراسة في بنية القصيدة الحديثة: كمال أبو ديب، مجلة تجليات الحداثة، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، ع4، جوان ١٩٩٢: ٦٧.

## التمظهر البنيوي

يرى أبو ديب أن فكرة النسق من أهم ما جاءت بها البنيوية ولها أثر في فهم العلاقات داخل النص ويجدها "تحتل مكانة بارزة في النقد العربي وبخاصة النقد البنيوي والنقد التحليلي النابع من علم اللغويات كما تصوره رومان ياكوبسون ، أما في الدراسات العربية فإن مفهوم النسق ودوره في تشكيل بنية العمل الأدبي ما يزال شبه غائب".()[1]

ومفهوم النسق من المفاهيم التي وضعها ياكوبسون بوصفه خصيصة للغة الشعرية تفضي لعملية إخراج اللغة من الكلام اليومي والمعتاد أي الخروج من العرف النثري وكسر قواعد الأداء المعروفة لابتداع وسائلها الخاصة، وعلى الرغم من أن هذه الفكرة واجهت بعض التساؤلات حول مدى إمكانية تمييز الأنساق ومستواها الوظيفي إلا أنها ظلت تمثل من أبرز ما جاءت به البنيوية في التدليل على الطبيعة الدلالية والعلائقية للنسق[٢].

ويجد (أبو ديب) أن فكرة النسق تمثل ضرورة حتمية في الفكر، وبذلك تكتسب مركزيتها وتسي"ميل الفكر البشري إلى تشكيل الأنساق في كل إبداع له وطغيان أنساق معينة دون أخرى على أنماط معينة، ثم إمكانية تجسد هذه الأنساق البارزة لخصائص أصيلة في بنية الفكر الإنساني"[٣]. ومن خلال دراسته للأنساق في كثير من الأعمال الأدبية ووقوفه على الأنساق المتشكلة، لم يقف (أبو ديب) عند حدود التلقي والاستهلاك، وتجاوز ذلك إلى المساءلة حول تشكل هذا النسق واستمراريته، وما يضمن استقراره، وبذلك طرح سؤالاً عن مدى استقرار النسق بعد تشكله ويرى أن ثمة إهمال

---

()١ جدلية الخفاء والتجلي : ١٠٨.

()٢ الأنساق والبنية: كمال أبو ديب ، مجلة فصول ، مج ١، العدد الرابع، يوليو ١٩٨١: ٨٣.

() ٣جدلية الخفاء والتجلي: ١٠٩.

لفكرة انحلال النسق بعدم تناولها من قبل ياكوبسون ومن جاء من بعده "لقد ركزت دراسات ياكوبسون ومؤيديه بشكل مطلق على تشكل النسق فقط، وحاولت أن تميز كل نسق يظهر في لغة الشعر خصوصا، ولكن معاينة ياكوبسون للنسق ظلت وحيدة تعنى بتشكله فقط دون تمييز لأهمية انحلاله وللتغيرات التي تطرأ على النص والعمل الأدبي بعد اكتماله، ليعاين من حيث هو عملية معقدة ثنائية".(١)

وبذلك يكون قد جعل من مشروعه النقدي مشروعاً ناقداً محاولا إضفاء طابع تحليلي يضمن الحفاظ على الطبيعة الجدلية للنظرية وهذا ما تفرضه الطبيعة العلائقية للغة. ويجد أن النسق " لا يمكن أن يكون ذا دور بنيوي إلا من خلال تشكله بما هو فاعلية تمايز، ثم انحلاله إذ ينتهي التمايز، باعتبار أن النسق ينشأ بفعل المغايرة والانتظام واستمرار هذه المغايرة إلى نقطة معينة ثم انتهائها، فانحلال النسق يرافق عادة بحركة جوهرية في نمو بنية النص".(٢)

ومن هنا نجد أن ثمة إضافة نظرية وسم بها المنهج من خلال الحفاظ على الطبيعة الجدلية في المقابلة بين تشكل النسق وانحلاله عبر كسر أفق التوقع لدى المتلقي ويصفها بأنها عملية "تغذية التوقع وتنميته ثم إخراج البنية عن مسارها المتوقع وخلخلة بنية التوقعات المتشكلة في ذهن المتلقي".(٣)

(١) جدلية الخفاء والتجلي:١٠٩.

(٢) الأنساق والبنية: ٨٣.

(٣) جدلية الخفاء والتجلي: ١٠٩.

ويبين (أبو ديب) تشكل النسق وانحلاله في تحليله لنص "أغنية افريقية":[1]

في الزمن الذي خلق فيه دنديد جميع الاشياء خلق الشمس

والشمس تولد، وتموت، وتعود ثانية

خلق القمر

والقمر يولد، ويموت، ويعود ثانية

خلق النجوم

والنجوم تولد، وتموت، وتعود ثانية خلق الإنسان

والإنسان يولد، ويموت، وأبدا لا يعود ثانية

إذ تتشكل بنية الأغنية من تفاعل ثلاث حركات (X.L. A) وتمثل A (خلق) الأشياء وتتكون من نسق ثلاثي متمثل من تكرار ثلاث جمل أساسية وهو النسق (D.C.B) وهو ما يشكل أفق التوقع عند القارئ وهذا ما يخلق توقعا باستمرار النسق على هذا البناء وما أن ننتقل إلى (X) حتى ينحل النسق

() ١جدلية الخفاء والتجلي: ١١٠.

وينشأ تغير أساسي في بنية الأغنية، وهذا التغير خلق هزة مفاجئة ولّد دلالات الأغنية الجذرية وجسد رؤياها العميقة للوجود وللثنائية الضدية التي يشكلها العنصران الرئيسان الإنسان – الطبيعة الجامدة وأثر الزمن في تدمير أحد العنصرين دون الآخر، ومن غير هذه الهزة أو كسر النسق والذي يمثل انحلاله تفقد القصيدة عمقها وتبقى مسطحة[١]. ويرى "أن اكتمال النسق بعد حدوثه للمرة الثالثة يعني بدء انحلاله وحدوث تغييرات جذرية ودلالية في القصيدة التي تتمحور حول عنصري الثنائية الضدية التشابه/التضاد، اللذين يربطان بين عناصر النسق".[٢]

وتستمر قراءة النصوص عنده على هذا المنوال لغرض كشف الأنساق في الحكايات الخرافية وحكايات الأطفال بوصفها نصوصا سردية مبينا صلاحية ما ذهب إلية من فرض نظري (انحلال النسق) وأثره في إغناء فكرة الجدل في تشكل النسق وانحلاله، مبيناً أن "جوهرا دلاليا قد يتشكل في أطر سردية كثيرة، أي أنها بنية ثابتة يتناولها العقل الإنساني في ثقافات متغايرة وينسج حولها أطرا سردية أو حوارية تعطي للجوهر أبعادا زمنية عن طريق الحدث القصصي فتجعله أكثر قدرة على الانحلال في الذات أو تجسيد اكتناه الإنسان للعالم".[٣]

ولا يقتصر هذا الفرض على الأعمال ذات البعد الجماعي الذي تمثل في الحكايات والنصوص القديمة التي تعبر عن نتاج جماعي للشعوب، على فرض أن مثل هذه الأعمال تسمح عبر انتقالها التاريخي من تدخل الرواية فيها وتعددها بحسب الأزمان مما قد يجعلها نتاجا جماعيا ويذهب

(١) جدلية الخفاء والتجلي: ١١١.

() ٢المصدر نفسه: ١١٢.

(٣) المصدر نفسه: ١٢٤.

إلى أن هذا الفرض يمكن الوقوف عليه في الأعمال الفردية وهو بذلك يجد أن الأنساق تمثل بنية أساسية لتشكل اللغة، وحقيقة بنائية قارة "فالدراسة المتقصية لأعمال أدبية فردية أظهرت أن تشكل النسق الثلاثي ظاهرة جذرية في كل نشاط فني سواء أكانت منابعه جماعية أو فردية تصدر عن عنصر القصد والوعي"[١]. كما في (السونيت) عند شكسبير ونماذج متفرقة من الشعر العربي والغربي.[٢] واصرار (أبو ديب) على تحليل النماذج الشعرية والسردية يدلل على اقتناعه المطلق بالنسق الثلاثي الذي يحكم بنية النسق، تشكله وانحلاله ويبين ذلك في الشعر العربي والشعر الغربي وغيرها من النصوص السردية، وهو ما يؤكد صلاحية المنهج لأي نص وتجذر الأنساق الثلاثية بوصفها قاعدة مركزية للعلائقية ويذهب إلى أن النسق الثلاثي يمثل جوهرا كونياً " كالنسق الثلاثي في الهندسة الإقليدية ونسق الوحدات الثلاث في المسرح الكلاسيكي (الزمان، المكان، الموضوع)، ونسق الثالوث المسيحي (الأب، الابن، والروح القدس)، إلى جانب نسق الثالوث النفسي عند فرويد (الأنا، الأنا الأعلى، الهو)، والنسق الشائع في تصور البنية الطبقية للمجتمع (عليا، وسطى، دنيا)، والنسق الأخير متضمن في التفسير الجدلي للتاريخ من خلال الدياليكتيك الهيغلي والماركسي، والبعد الثالث الذي ينشأ من العلاقة بين طرفيهما ليصل من خلال ذلك إلى تغيير تصوراتنا لطبيعة المذاهب الدينية والفكرية والسياسية والاجتماعية كالمسيحية والماركسية".[٣]

---

(١) جدلية الخفاء والتجلي:١٢٦.

(٢) المصدر نفسه: ١٤٢.

(٣) المصدر نفسه: ١٦٥.

## نقدية محمد مفتاح

(محمد مفتاح) أحد أبرز النقاد العرب الذين سعوا لتشييد مشروع نقدي ثقافي عربي وأسهمت تجربته في إعادة قراءة التراث النقدي العربي ساعيا بذلك أن يجعل من هذا المشروع ما يحمله من الاقتراب من العلمية ووسمه بخصوصية الهوية، متخذا من تنوع الحقول ميداناً لبرهنة جدوى الفكرة وإمكانية التطبيق. وتمظهر ذلك من خلال دراسته لنصوص قديمة وحديثة في مجالات عدة منها الفلسفي والموسيقي والتاريخي فضلاً عن الأدبي وما يتصل به[١].

وتتميز تجربة (محمد مفتاح) بالتنوع الثقافي مستنداً بذلك إلى سعة أفقه واطلاعه على المنتج الثقافي العالمي وهذا فضلاً عن اتساع أفقه ورحابته، كل هذا جعل من إمكانية التواصل مع المرجعيات الثقافية الغربية يبدو خالياً من حساسية تباين الهوية، وإمكانية التلاقح مع الأخر والتواصل الفكري عبر الإفادة من كشوفاته في الحقول المعرفية ومحاولة تبييئها عربياً من دون فقدان الهوية الثقافية، بعد عن انفتح النقد العربي على الوافد من ثقافة الغرب من خلال درساً وترجمة، فكان مشروعه يتمثل بإعادة قراءة الوافد من دون تلقفه كيفما جاء [٢].

اتسمت تجربته بثراء التعاطي مع النظرية لا من حيث إمكانية تطبيقها وصلاحيتها للنصوص فحسب، بل تعدت ذلك إلى التنظير ضمن منهجية علمية اتسمت بالعمق والمساءلة النقدية وهذه المزاوجة أعطت قيمة معرفية تبيّن مدى حرصه على أن يكون مشروعه يستند إلى واقعة علمية نقدية في تأسيس فكر نقدي ينماز بخصوصيته وفرادته.

---

**(١) محمد مفتاح المشروع النقدي المفتوح: عبد اللطيف محفوظ، جمال بندحمان، منشورات الاختلاف ، ط١، ٢٠٠٩: ٧**

**(٢) المصدر نفسه: ٧.**

ويجد (محمد مفتاح) في تقديمه لمشروعه النقدي أن ثمة ما يستوجب الكشف عن النظريات النقدية من دون الاكتفاء بتقديم تطبيقات لها، والرجوع إلى خلفياتها الابستمولوجية والتاريخية التي (ترعرعت) فيها المناهج، بل ويذهب إلى ضرورة تبيين (قواعد اللعبة). ولذلك يشير صراحة إلى وجوب التدليل على الأسس التي تعتمد عليها، وبعدها يتاح للمتلقي قبولها أو رفضها على بينة، مشيراً إلى أن غياب الخلفيات والأسس أدى إلى تشوش الرؤية عند المتلقي وسمح برفض للمناهج بما يفتقر للأساس العلمي، أو قبولها من دون تمحيص ودراية، ويرى (محمد مفتاح) أن غياب ما تقدم أدى إلى عدم إمكانية الوقوف على الأسس المعرفية للنظرية، مما ساعد في غياب وعي التقبل وفردانيته إلى حد كبير ساهم في تفاقم أنماط التلقي بين رفضها وقبولها من جهة وبين المبالغة في ادعاء فهمها من جهة أخرى ليغدو الأمر لهذه النظرة أن تفصل بين الأسس النظرية فيما بينها وتفترض وجود انفصال تام[1]. ومما تقدم من إشارات لهواجس (محمد مفتاح) يتبيّن لنا مدى اتساع ميدان الدرس النقدي لديه، ومحاولاته لرصد الأسس والمفاهيم التي رفدت المناهج دليل على ذلك والبحث في كل ما يطرح على الساحة النقدية العربية وإعادة قراءته وتوجيهه بغية الوقوف على مقارباته، ولذلك يؤكد عدم وجود حدود فاصلة بين الثقافات، بمعنى أن ما ينتمي لحضارة ما لا ينفصل عن حضارة أخرى وذلك لوجود ثوابت ليست خاصة بلغة من دون أخرى ويمثل لذلك في العلوم الصرفة كالفيزياء والكيمياء فهي لا تختص بحضارة من دون أخرى، كذلك (علم النصوص) الذي ينمو ويتطور ضمن ثوابت إنسانية عامة من خلال التواصل والتلقي، ويرى أيضا أن هذه الثوابت تنمو ضمن حاضنة مشتركة نفسية

(١) دينامية النص تنظير وإنجاز: محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٨٧ :٥.

وتفاعلية حتى لو كان ظهور النص متفردا ومنمازاً عن غيره بحسب خصوصيات الثقافة، وخصوصيات الجنس الأدبي.[١]

ومن خلال سعيه (الممنهج) حاول (مفتاح) تتبع جميع ما يطرأ على النقدية العربية من نظريات ومناهج لرصد أسسها وخلفياتها المعرفية وهو أسلوب رافقه طوال مشروعه النقدي لتقصي التباين بينها نظريا وتطبيقاً ولذلك نجده تعاطى مع مختلف النصوص القديمة والحديثة منها مع تنوعها الأجناسي. وسعى إلى الكشف عن سمات التكامل المنهجي بعيداً عن التخيّر العشوائي أو التداخل المنهجي المخل وهذا يؤكد مدى استيعابه للحركة الحداثية ضمن إطار النقد العربي[٢].

ويذهب (مفتاح) إلى فكرة الـ(بين بين) فيرى أن الضرورات البشرية هي مدار مشترك ومن هذه الضرورات اللغة، وعلى ذلك فالحاجة إلى الآلية المنطقية هي بالنتيجة ضرورة كونية تستتبع الضرورات البشرية، وتفاعل الإنسان مع محيطه تمتد إلى كل سلوكه اللغوي وبناءً على ذلك فلابد أن تكون هذه التفاعلات مؤطرة ومغيأة، ولذا كان السعي وراء تطبيق هذه الرؤية على مختلف النصوص زمانيا وأجناسياً، ضمن رؤية فلسفية تتبنى عدم الانفصال المطلق أو الاتصال المطلق، للوصول إلى التناسب بين أنواع الخطاب.[٣]

ولذلك كان مشروعه في (التلقي والتأويل) مقاربة نظرية إجرائية تهدف إلى الكشف عن المنظومة التي تحقق التناسب ضمن اختلاف أصولها المرجعية

---

(١) ينظر: دينامية النص: ٤٥.

(٢) الدرس السيميائي المغاربي، دراسة وصفية نقدية إحصائية في نموذجي عبد الملك مرتاض ومحمد مفتاح: مولاي علي بوخاتم، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، د ط، ٢٠٠٥، ٢٣٩.

()٣ التلقي والتأويل مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤: ٧

من خلال طرحه الدائم وإصراره الدؤوب على طرح مساءلاته للظواهر المدروسة وبسبب تنوع النصوص تعددت أصولها كذلك.

وإن كان هناك اختلافات جزئية تعتري المشروع النقدي لـ(محمد مفتاح)، لا تمنع من وجود بناء نسقي ينظم المشروع بأكمله، وبمنهجية ضمن منهج فكري ونقدي مستديم. إنه الرغبة الملحة في استنطاق النصوص ورموزها. ومن ذلك ما يفعله في كتابه(دينامية النص) ، حيث جعل الدينامية بؤرة أساسية له مع استخدامه مفاهيم متعددة مثل:" النمو، الحوار، التناسل، الدينامية " [١] .

**الدرس السيميائي عند مفتاح:**

بدأت السيميائيات تندرج في الخطاطة النقدية بعد البنيوية بوصفها معطى لسانياً يحاول أن يخرج النص من انغلاقه الداخلي واعتمادها على النسق اللغوي بوصفه الأساس الذي ينطوي على المعرفة النصية، ضمن العلاقات التي ينتضمها بوصفها العناصر الأساس للأدبية. وظهرت السيميائية (Tel-Quel) التي أسسها (فليب سولرز) وتبنت التيار الماركسي وظهرت حركات سيميائية أخرى. ولمعت أسماء من مثل (إيكو) و(كرستيفا) [٢] ، وكان لهذه الأسماء أن تحدث حراكا جدليا في الدرس النقدي، وبدأت السيميائيات تأخذ صداها في الأوساط الأدبية. وفيما بعد انعكست هذه التوجهات على النقد العربي، وبدت تتسع الساحة النقدية في تعاطيها معه.

وسعى (محمد مفتاح) إلى تتبع الأثر السيميائي في النقد العربي وذلك عن طريق رصد المنتج الغربي أثره في النقد العربي من خلال دراسته لمصادر هذا الأثر وبلورته، ويرى أن الدرس السيميائي إنما حظي بهذه

() ١دينامية النص: ٧.

(٢) المصدر نفسه:٦١

الأهمية نظراً لاقترابه الكبير من الحقل العلمي على مستوى التنظير والتطبيق وكان لـ(غريماس) و(جينيت) أثراً بارزا فيه ويرى أن (غريماس) في اشتغاله على المقصدية والمورفولوجية ووضع المربع السيميائي الذي يمثل وسيلة عيانية هندسية لتوليد المفاهيم وبذلك استند إلى أساس علمي قابل للمعايرة النقدية[١].

والسيميائيات عند (مفتاح ) "تستند إلى الاستعانة بعلوم أخرى كما هو الحال في دراسة الأيقون الذي هو ارتباط الدال بالمدلول ارتباطا طبيعياً وصورة الشخص مع الشخص نفسه وصورة الطبيعة للمنظر الطبيعي[٢].

وبحسب منهجه الذي يفرض عليه مراجعة الأصول المعرفية والتاريخية التي أدت لظهور المنهج فهو يعلن عن مصادره التي اشتغل استنادا

وقد أثرت منهجية محمد مفتاح في النقدية العربية ولذلك كانت لمصادره المعرفية أثر في تتبع النقاد العرب لها، وفي مشاريعه التي تتبع فيها السيميائية يتضح تمام سعة اطلاعه على النظريات الغربية وسياقاتها الثقافية المتنوعة، متابعا تطوراتها، ومناقشا الأفكار التي جاءت بها[٣].

ويرى (مفتاح) أن القراءة المتعددة التي تبتني على المشاركة في كثير من العلوم، – وهذا يبرره طبيعة المناهج وما تستند إليه من فلسفات ونظريات، ويجد أنه قراءة محفوفة بالمزالق وتواجه صعوبات واعتماد منهجيات متعددة[٤].

() ١في سيمياء الشعر القديم: ٥.

(٢) التحليل السيميائي أدواته وأبعاده: محمد مفتاح، مجلة سيميائية وأدبية لسانية، المغرب، العدد ١، ١٩٨٧: ٢٨.

(٣)الدرس السيميائي المغاربي:٢٩.

(٤) في سيمياء الشعر القديم: ٥.

وأفاد من في ميدان اللسانيات و(غريماس) و(جينيت) كما مرّ ذكره. ومن خلال رجوعه إلى المرجعيات المعرفية يرى أن الاشتغال العربي في كثير من جوانبه لم يكن إلا اجترارا واستسهالا للمعطى الغربي وانبنى على اختزال النصوص ضمن انتقائية يمكن وصفها بالمخلة بالأنموذج المنهجي وما يتعلق بأنموذج (غريماس) خاصة.(١)

وهذا ما حدا به لاعتماد شمولية النظر في مراجعة المناهج والأخذ بالنظريات ومتابعة أصولها وما استندت إليه من مفاهيم وأفكار ورؤى ومدى التجاور بين المناهج والمفاهيم ويجد أن أنموذج (غريماس) كان الأقرب لمفاهيم (بروب) و(شتراوس) في نقد الحكاية، واستنادها إلى المعطيات اللسانية.

والقراءة المتعددة دفعته إلى عقد مقاربات في القضايا النقدية والإجرائية بين الثقافتين العربية والغربية كما في (الإيقاع) الذي تابع به (لوتمان) وأثره في فهم الإيقاع(٢).

وامتدت تجربته إلى عدد كبير من المصادر والمرجعيات الغربية تبين مدى إفادته من الاتجاهات اللسانية وكل ما يتصل في تبلور الفكر الغربي وبذلك استطاع الإلمام بأكثر التوجهات النقدية التي ساعدته في اتساع أفقه النقدي على المستويين الإجرائي والتنظيري(٣).

ويحدد (مفتاح) في كتابه (تحليل الخطاب الشعري) أهم المقتربات النظرية التي يعتمدها في مشروعه للتيارات اللسانية، ويجد أن التيارات اللسانية على الرغم من تعددها فإنها تصنف إلى مجموعات كبرى أساسية هي (التيار

() ١في سيمياء الشعر القديم: ١٥

(٢) المصدر نفسه:٤١.

(٣) الدرس السيميائي المغاربي٣١.

التداولي) الذي يتفرع إلى شعبتين كبيرتين: (الذاتية اللغوية)، و(نظرية الأفعال الكلامية)[١]، والأولى من أبرز مفكريها الفيلسوف (موريس)، والثانية التي أسسها فلاسفة أوكسفورد وأبرز ممثليها (أوستين) و(سورل) و (كرايس).

ويشير إلى أنهم لم يتخلوا عن النزعة الوضعية والاختزالية، ويشير إلى ما فيها من مخاطر في ما لو اعتمدت كما جاء في دراسات (سورل)[٢].

والتيار الآخر هو التيار السيميائي، ويرى أن مدرسة (غريماس) أشمل نظرية لتحليل الخطاب الإنساني لاعتمادها مصادر معرفية متعددة من دراسات انثروبولوجية ولسانيات بنيوية وتوليدية ومنطقية، ولكن لا بد من الحذر من إعمامها وذلك لخصوصية كل خطاب[٣]. ويبرهن على خصوصية الخطاب بما لخصه بما ورد في (محاولات في السيميوطيقية الشعرية)، الذي يحوي دراسات للخطاب الشعري في شكله ومضمونه، فضلا عن احتوائه مفاهيم إجرائية واقتراحات نظرية، وعلى الرغم من ذلك فإن موقف غريماس من منجز أتباعه كان محاطا بالحذر ومشيراً إلى الثغرات الموجودة فيه.وكذلك فيما ورد في (بلاغة الشعر) الذي شرح لمبادئ غريماس، كما يرى أن الأنموذج الذي قدمه يمكن تطبيقه على الخطاب النثري بنجاح كبير وهذا بحسب رأيه لا يفصل بين ما هو شعري وما هو نظري[٤]. وهذا عينه ما ينطبق على (سيميوطيقا الشعر) لرفاتير الذي جعل من مفهوم الواقع الخارجي/الواقع الداخلي في رصد الخطاب الشعري يتمحور على الداخلي، ويقرر أنه لا يحيل إلى واقع خارجي وصدقه مستمد من داخله وعليه فاللغة تولد اللغة وتحيل

(١) تحليل الخطاب الشعري وإستراتجية التناص: محمد مفتاح، المركز الثقافي العربية الغرب، ط١، ١٩٨٦: ٨

(٢) المصدر نفسه: ٩

(٣) المصدر نفسه: ٩.

(٤) المصدر نفسه: ١٠

عليها ويجعل من مدار الخطاب الشعري بين اللعب اللغوي والتناص، وبذلك لا يمكن أن يتشكل حد فاصل بين ما هو شعري ونثري[١] وكذلك معجم "غريماس" و"كورتيس"، الذي ذهب إلى استخلاص بعض المفاهيم الإجرائية القريبة من الشعر بين المفاهيم الأخرى العامة الصالحة لكل تحليل، و تجد في المعجم عدة مراحل، تتعلق بالشكل وهي الوقائع النغمية، كما نعثر على أخرى خاصة بالمضمون مثل التشاكل والمعنى العرضي ،والاستعارة والانزياح، والمرجعية الداخلية"[٢]. ولا يجده خاصا بالشعر إلى من حيث الغلبة.

وهذا يؤكد مدى مراجعته للأصول وتتبع ثغراتها ومآلاتها النظرية من دون الاجترار والتلقي المطلق وهو بذلك يعطي لمشروعه النقدي وعياً نظرياً.

ومن القضايا التي طرحها هي الدينامية إذ يفتتح مدخله لها بمقولة (بياجيه) "البيولوجيا هي مفتاح البنيوية"[٣] ويؤسس لها ضمن مفاهيم النمو والحوار والسيرورة والانسجام، ويرجعها إلى النظرية البيولوجية التطورية، وتفرعت عنها الكثير من الفلسفات الاجتماعية واللغوية، والنظرية البيولوجية تغلغلت في شتى ميادين المعرفة ومنها بيولوجية علم النص ضمن اتجاهات النظرية السيميوطيقية والنظرية الكارثية ونظرية الشكل الهندسي ونظرية الحرمان ونظرية الذكاء الاصطناعي ونظرية التواصل والعمل[٤]. ومن خلال تتبعه لمضامين هذه النظرية يبرز فيها الجانب العلمي الذي تداخل مع النظريات

(١) تحليل الخطاب الشعري: ١١

(٢) المصدر نفسه: ١١

(٣) دينامية النص: ٧

(٤) المصدر نفسه: ٨

النصية مما جعلها قابلة للمعايرة النقدية ضمن اشتراطات الواقعة الأدبية ويجد أن البيولوجي والثقافي متداخلان[١].

وتناول (مفتاح) ضمن هذه الخطاطة كل ما يتصل بأصولها المعرفية والنظرية فأحال إلى تنظيرات "بيرس" حينما صرح "أن السيميوطيقا البورسية، هي من بين الأسس التي قامت عليها نظريات الذكاء الاصطناعي في وصف عملية الإنتاج والتلقي وتأويلها[٢]، أو هي وليدة ثورة المعلومات والإعلامية و البيولوجيا على حد سواء فقد بالغت هذه النظرية في التقريب من ذاكرة الإنسان وذاكرة الحاسوب لتجتمع في دراسات خاصة الدراسات اللسانية من جهة، واللسانيات الحاسوبية من جهة ثانية إذ أصبح من خلاله تصنع النصوص وتحلل[٣]، وخصوصاً استثمار مفهوم الغرض الاستكشافي، وهي نظرية تم من خلالها اللقاء بين الدراسات اللسانية واللسانيات الحوسبية، وإجراءات الذكاء الاصطناعي، وخلاصة اندماج مجموعة من النظريات البيولوجية والمعلوماتية والنفسانية والإعلامية التي صيغت خلالها نظريات ومفاهيم متعددة مثل: الأطر، والمدونات والحوارات ، والغرض الاستكشافي ويرى أن الدماغ يحتوي على ذاكرة فإن الحاسوب له ذاكرة سواء أكانت قصيرة أو طويلة. وإذا كان الدماغ يأمر بتنفيذ الأوامر بكيفية متسلسلة ومنتظمة فإن الحاسوب يقوم بتنفيذها بالكيفية نفسها. هذه المبادئ هي التي نجدها تتحكم في نظرية التواصل والعمل فكل عمل يثير عملا من سلسلة

(١) دينامية النص:٣٢

(٢) الدرس السيميائي المغاربي: ٣٧.

(٣) محمد مفتاح المشروع النقدي المفتوح:٣٧

متتالية وحسب خطاطه معينة في توالد وصيرورة وكل فعل تواصلي مترابط الأعضاء يتأثر بعضها ببعض ويتداعى بعضها لتداعي بعض[١].

وإذا ما ظُن بعد ترابط العلاقة بين علوم البيولوجيا والنفس واللسانيات لأول وهلة أن لا علاقة بين علم البيولوجيا وعلم النفس المعرفي ونظرية اللسانيات الحوسبية والنظرية البنيوية الدينامية، فالحقيقة أن الذكاء الاصطناعي مؤسس من علم النفس المعرفي والجشتالتي ضمن مستويات المعارف المجردة والثابتة ومكون الذاكرة ومستويات فرعية مرتبطة بها عن طريق التداعي وعليه، فإن النماذج التحسيسية قدمت الوسيلة الإجرائية لتأسيس العلاقات الوظيفية الممكن وجودها بين مختلف المستويات تجريديا وكذلك فعلت نظرية (غريماس) والنظرية الكارثية ونظريات انسجام النص المختلفة[٢].

وتناول في نظرية الحرمان التي تستند إلى السيميوطيقا وتبلورت ضمن دراسة العلاقات الوثقى بينها وبين البيولوجيا والفيزياء على يد (جان برادي) معتمدة مبدأ التشابه بين دماغ الإنسان والآلية. أن المتشابه بين البيولوجي واللغوي تتوضح في الحمولة الإعلامية لوحدة بيولوجية متغيرة جداً بسبب موضعها من مجموعة و بارتباطها المؤسس بينها وبين عناصر المجموع، ففي هذا تذكير واضح بما قدمناه عن نظرية "غريماس" والنظرية الكارثية ونظرية الشكل الهندسي، فهي كلها تعنى بالمواقع وبالمجموعة والعناصر والعلاقة والالتحام و الدينامية والصراع أي التفاعل و التحارم مع امتناع القضاء على الثابت[٣].

(١) دينامية النص: ٣٢

(٢) المصدر نفسه:٢٩.

(٣) المصدر نفسه:٢٥.

والمعرفة لا تقتصر بحسب (جان برادي) على التداول المنظم للمعلومات وحسب ولكنها تمارس تأثيرها في الأعضاء وخاضعة للمعرفة[١]

يؤكد مفتاح في غير موضع ضرورة التمييز بين الشعري والنثري، ويعد أن منهجا أو إجراءً لا يقوم بهذه الوظيفة محفوف بالخطورة، وتبدو أن خطورة كهذه متعلقة بمبدأ الخلق الجمالي والإبداعي ومخالفته للمبدأ البرهاني، والشعري ينتمي إلى الاستعاري بمعنى أن ثمة وظيفة جمالية تكتنفه في حين أن البرهاني يوثق للحقائق أكثر من عنياته بالتخييل.

وأفاد في هذا الصدد من (ياكوبسون) و(جان كوهن) في مسألتي "المجاز والاستعارة"، و(مولينو) [٢].

وتمثل في (دينامية النص) ما انتجه مفهوم الأنساق وما أفضى من تطور بحسب التيارات اللسانية ومراجعة أصولها المعرفية وأفاد كذلك من معطيات (غريماس)، مشيرا لأصولها عند بياجيه ومؤكد مبدأ الاتصال والشمولية ضمن التيارات النظرية وإن تطورها استند إلى مبدأ عدم الانفصال المطلق والاتصال المطلق، مؤكداً على ضرورة ما يؤخذ منها لبيئة ثقافية مغايرة على الرغم من وحدة المبادئ المعرفية للفكر الإنساني[٣]

**(١) محمد مفتاح المشروع النقدي المفتوح: ١٩٤.**

**(٢) تحليل الخطاب الشعري:١٣.**

**(٣) الدرس السيميائي المغاربي: ٣٦.**

**المصادر والمراجع**


- اتجاهات البحث اللساني : ميلكا افيتش ، ترجمة : سعيد عبد العزيز مصلوح – وفاء كامل فايد . المجلس الأعلى للثقافة ، المشروع القومي للترجمة ، ط٢/٢٠٠٠.
- اتجاهات الشعرية الحديثة، الأصوات والمقولات: يوسف إسكندر، دار الكتب العلمية– بيروت ط٢/ ٢٠٠٨
- اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري: سامي عبابنة: اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري، عالم الكتب الحديثة، الأردن، (د ط)، ٢٠٠٤
- اتجاهات في النقد الأدبي الحديث: مجموعة من النقاد، ترجمة: محمد درويش، جمهورية العراق، وزارة الثقافة دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ٢٠٠٩
- الأجناس الأدبية: إيف ستالوني، ترجمة: محمد الزكراوي، مراجعة حسن حمزة، المنظمة العربية للترجمة، ط١، بيروت، ٢٠١٤
- الإحساس بالجمال، تخطيط النظرية في علم الجمال، جورج سانتيانا، ترجمة: د. محمد مصطفى بدوي مراجعة وتقديم: د. زكي نجيب محمود، الهيأة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ٢٠٠١.
- الارجانون الجديد: فرنسيس بيكون، ترجمة: د. عادل مصطفى، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠١٣
- الأسس الفلسفية للفكر النسوي الغربي، خديجة العزيزي
- أسطوريات: رولان بارت، تر: توفيق قريرة، مرا: ناجي العونلّي، منشورات الجمل، بيروت – بغداد، ط١، ٢٠١٨
- إشكالية المنهج في النقد العربي: سمير سعد حجازي، دار طيبة، القاهرة ،٢٠٠٤
- إشكالية تأصيل الحداثة، عبد الغني بارة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥
- أصل العمل الفني: مارتن هيدغر، ترجمة: أبو العيد دودو منشورات الجمل، ط١، ٢٠٠٣
- الإله المحتجب، دراسة عن الرؤية المأساوية في الأفكار لباسكال وفي مسرح راسين: لوسيان جولدمان، ت: عزيزة أحمد سعيد، مرا: أنور مغيث، المركز القومي للترجمة، سلسلة الإبداع القصصي، ع(٢٢١٦)، ط١، القاهرة، ٢٠١٥.
- انفعالات، جاك دريدا: ترجمة عزيز توما، تقديم: إبراهيم محمود، دار الحوار، ط١، ٢٠٠٥
- بلاغة الفن القصصي: وين بوث، ترجمة": أحمد خليل عردات و علي بن أحمد الغامدي، جامعة الملك سعود، كلية الآداب، مركز البحوث، ١٩٩٤

- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي: د. حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، ط٣، ٢٠٠٠: ٢٥.
- البنيوية والتفكيك، تطورات النقد الأدبي: س. رافيندران، ترجمة: خالدة حامد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٢.
- نظريات القراءة، مجموعة مؤلفين، ترجمة: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار، ط١، ٢٠٠٣.
- البنيوية: جان ماري اوزياس وآخرون، ترجمة: ميخائيل مخول، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٢.
- بؤس البنيوية، الأدب والنظرية البنيوية: ليونارد جاكسون، تر: ثائر ديب، دار الفرقد سورية – دمشق، ط٢، ٢٠٠٨
- تحليل الخطاب الشعري وإستراتجية التناص محمد مفتاح، ، المركز الثقافي العربية الغرب، ط١ ١٩٨٦
- التحليل النصي: رولان بارت، ترجمة وتقديم: عبد الكبير الشرقاوي، دار التكوين، ٢٠٠٩
- تحولات الخطاب النقدي لما بعد الحداثة: ايهاب حسن، اعداد وترجمة: السيد إمام، دار شهريار، ط١، ٢٠١٨
- ترويض النص دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر: حاتم الصكر، الهيئة المصرية للكتاب، (د ط)، 1998
- التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية: محمد مفتاح، المركز الثقافي، بيروت، ط١ ١٩٩٦،
- التطبيقات البنيوية في ميزان النقد: أحمد علي محمد، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد :٤٢٤، ٢٠٠٦،
- تطور النظرية الأدبية: زفيتان تودورف، ترجمة: نهاد التكرلي، مجلة اسفار، ع/٧، ديسمبر، ١٩٨٦
- التفكيكية: الأصول والمقولات: عبد الله إبراهيم، منشورات عيون المقالات، ط١، ١٩٩٠
- التفكيكية، إرادة الاختلاف وسلطة العقل: عادل عبد الله، دار الحصاد، ط١، ٢٠٠٠
- التفكيكية، دراسة نقدية: بيير ف. زيما، تعريب أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٦
- التنوير: دوريندا أوترام، تر:د.ماجد موريس إبراهيم، دار الفارابي، ط١/ ٢٠٠٨
- الثقافة التلفزيونية، سقوط النخبة وبروز الشعبي: عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، ط٢، ٢٠٠٥

- الثقافة والواقع، نحو نظرية للنقد الثقافي: كاثرين بيلسي، ترجمة: دباسل المسالة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة– دمشق ٢٠٠٧
- جاك دريدا: مواقع/ حوارات، ترجمة: فريد الزاهي، سلسلة المعرفة الفلسفية، دار توبقال للنشر، ط١، ١٩٩٢
- جدل التنوير، شذرات فلسفية: ماكس هوركهايمر – ثيودور ف. أدورنو، تر: الدكتور جورج كتوره، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط١/٢٠٠٦.
- جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر: كمال أبو ديب، دار العلم للملايين – بيروت، ١٩٧٩
- جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي: هانس روبيرت ياوس، تقديم وترجمة: د. رشيد بنحدو، كلمة للنشر والتوزيع، ط١/٢٠١٦
- دراسات في الفلسفة المعاصرة، د. زكريا إبراهيم، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، د.ت
- دراسة الشعر: ماثيو آرنولد، النقد، أسس النقد الأدبي الحديث، ج٣: الغاية
- دليل النظرية النقدية المعاصرة ، مناهج وتيارات: د.بسام فطرس ،فضاءات للنشر والطباعة ط:٢٠١٦
- الذهانات: جاك لاكان، ترجمة: عبد الهادي الفقير، دار التنوير للطباعة والنشر، ط١، ٢٠١٧
- روح الأنوار: تزفيتان تودوروف، تعريب: حافظ ڤويعة دار محمد علي للنشر، تونس، ط١/٢٠٠٧
- ست محاضرات في الصوت والمعنى، رومان ياكوبسون، ترجمة: حسن كاظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٤
- (س/ز): رولان بارت، ترجمة وتقديم وتعليق: محمد بن الرافه البُكري، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط١، ٢٠١٦
- شعرنا القديم والنقد الجديد: وهب أحمد رومية، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عدد ٢٠٧، ١٩٩٦
- الشكلانية الروسية في الأدب والنقد والفن: د. جميل حمداوي، افريقيا الشرق،ط١/٢٠١٦.
- الشكلانية الروسية، فكتور ايرليخ، ترجمة: الولي محمد، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٠
- طرائق الحداثة: رايموند وليامز، ت: فاروق عبد القادر، سلسلة عالم المعرفة، ع٢٤٦، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، ١٩٩٩
- العالم والنص والناقد: إدوارد سعيد، ت: عبد الكريم محفوض، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠

- علم اللغة العام: فردينان دي سوسور، ترجمة: الدكتور يوئيل يوسف عزيز، مراجعة: د. مالك المطلبي، سلسلة كتب شهرية تصدر عن دار آفاق عربية، الكتاب الثالث، ١٩٨٥
- العلم والشعر (مقال): آي،إي. ريتشاردز، أسس النقد الأدبي الحديث، ج٣: الغاية، ١٠٢.
- فائدة الشعر وفائدة النقد: ت. س. إليوت، ترجمة: يوسف نور عوض، مراجعة جعفر هادي حسن، دار القلم، بيروت– لبنان، ط١، ١٩٨٢.
- الفن باعتباره تكنيكا: شكلوفسكي، ترجمة: عباس التونسي، مجلة إيلاف، ع/٢/ ربيع ١٩٨٢
- القارئ الضمني، أنماط الاتصال في الرواية: ولفكانك آيزر، ترجمة هناء خليف غني الدايني، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، بغداد/٢٠٠٦: ٧.
- قضايا الشعرية: رومان ياكبسون، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء– المغرب، الطبعة الأولى/١٩٨٨
- الكتابة والاختلاف: جاك دريدا، ترجمة: كاظم جهاد، تقديم: محمد علال سيناصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٨
- الكلمات والأشياء: ميشيل فوكو: تر: مطاع صفدي وآخرون، دار الفارابي، مركز الإنماء القومي، بيروت – لبنان، ط٢، ٢٠١٣
- اللسانيات (مقدِّمة إلى المقدِّمات): جين إتشسن، ترجمة وتعليق: عبد الكريم محمد جبل، المركز القومي للترجمة، ع/٢٩٣٩، ط١، ٢٠١٦
- ما وراء الخير والشر: تباشير فلسفة للمستقبل، فريدريش نيتشه، دار الفارابي، ١٩٨٩
- مارتن هايدغر: ما الفلسفة، ما الميتافيزيقا؟، هيلدرلن وماهية الشعر، ترجمة: فؤاد كامل ومحمود رجب، مراجعة وتقديم: عبد الرحمن بدوي، سلسلة النصوص الفلسفية(٢)، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ط٢، ١٩٧٤
- مبادئ النقد الأدبي: إ.إ. رتشاردز، ترجمة: مصطفى بدوي، مراجعة: لويس عوض، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، مطبعة مصر، ١٩٦٣
- المبدأ الحواري، دراسة في فكر ميخائيل باختين: تزفيتان تودوروف، ترجمة: فخري صالح، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ١٩٩٢
- محمد مفتاح المشروع النقدي المفتوح عبد اللطيف محفوظ، جمال بندحمان، منشورات الاختلاف ط١ ٢٠٠٩.
- مدارس النقد الأدبي الغربي الحديث: د. مجيد الماشطة وأمجد كاظم الركابي، الدار المنهجية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى/٢٠١٦

- المدخل اللغوي في نقد الشعر (قراءة بنيوية)، مصطفى السعدني: منشأة المعارف، الإسكندرية.
- الدرس السيميائي المغاربي: مولاي علي بوخاتم، دراسة وصفية نقدية إحصائية في نموذجي عبد الملك مرتاض ومحمد مفتاح، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، د ط، ٢٠٠٥
- مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص: رولان بارت، ترجمة: د.منذر عيّاشي، مركز الإنماء الحضاري، ط١، ١٩٩٣
- مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا: سمير المرزوقي و جميل شاكر، مشروع النشر المشترك، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد – ١٩٨٦
- مدرسة فرانكفورت والدراسات الثقافية البريطانية، الصيغة المفقودة: دوجلاس كلنر، تر: كرم أبو سحلي، فصول مجلة النقد الأدبي(النقد الثقافي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج(٣/٢٥)، ع(٩٩)، ربيع ٢٠١٧
- المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين: شكري محمد عياد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عدد ١٧٧، الكويت ،١٩٩٣
- المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك: عبد العزيز حمودة، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع٢٣٢، أبريل ١٩٩٨
- المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية عبد العزيز حمودة:، سلسلة عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عدد ٢٧٢، الكويت ،٢٠٠١، ص: ١١١.
- مسارات فلسفية: مجموعة من الكتاب، ترجمة: محمد ميلاد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٤
- مستويات التلقي، القصة القصيرة نموذجاً: د. حميد لحمداني، مجلة دراسات سيميائية أدبية، العدد:٦، ١٩٩٢
- معايير تحليل الأسلوب: ميكائيل ريفاتير، ترجمة: د.حميد لحمداني، منشورات دراسات أدبية سيميائية، دار النجاح الجديدة– البيضاء، الطبعة الأولى/ ١٩٩٣
- معجم الماركسية النقدي: جيرار بن سوسان– جورج لابيكا، ترجمة جماعية، دار محمد علي صفاقس، دار الفارابي بيروت، ط١، ٢٠٠٣
- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: د.سعيد علوش–دار الكتاب اللبناني –بيروت ط١/١٩٨٥.
- مفاتيح لقراءة جاك دريدا: د. ناصر حلاوي، الطليعة الأدبية، بغداد، ع٥–٦، ١٩٩٠
- مفاهيم الشعرية: دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم : حسن ناظم، المركز الثقافي العربي / ط١/١٩٩٢

- مفاهيم نقدية: رينيه ويليك، ترجمة: د. محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ع/١١٠، فبراير، ١٩٨٧
- مفاهيم وقضايا إشكالية :محمود أمين العالم: ، المؤتمر الفلسفي العربي الثاني، عمان( الأردن) ١٣-١٥ ديسمبر ١٩٨٧،
- مفهوم الأدب ودراسات أخرى: سفيتان تودوروف، ترجمة: عبود كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة والإعلام-الجمهورية العربية السورية، سلسلة الدراسات الأدبية، دمشق، ٢٠٠٢
- من الحداثة إلى ما بعد الحداثة: اختيار وترجمة: سهيل نجم، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب
- مورفولوجيا الحكاية الخرافية: فلاديمير بروب، ترجمة وتقديم: أبو بكر أحمد باقادر وأحمد عبد الرحيم نصر، كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة ٥٦، ط١، ١٩٨٩
- موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، النقد الأدبي الكلاسيكي، تحرير: جورج كيندي، مراجعة: أحمد عثمان المشروع القومي للترجمة، ع/٩١٧، ط١، ٢٠٠٥
- نظريات السرد الحديثة: والاس مارتن، ترجمة: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ١٩٩٨
- نظرية الأدب في القرن العشرين مجموعة مؤلفين ، ترجمة وتقديم: د محمد العمري ، افريقيا الشرق،١٩٩٦
- نظرية الأدب: اوستن وارن وربنيه ويليك، ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ١٩٧٢
- نظرية الأدب: عدد من الباحثين السوفييت، ترجمة: جميل نصيف، منشورات وزارة الثقافة والإعلام- الجمهورية العراقية، سلسلة الكتب المترجمة (٩٢)، ١٩٨٠
- النظرية الأدبية المعاصرة: رامان سلدن، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٦
- النظرية الأدبية: جوناثان كالر، ترجمة: رشاد عبد القادر، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية دمشق، ٢٠٠٤
- نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلايين الروس)، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، مؤسسة الأبحاث العربية ، الطبعة العربية الأولى ،١٩٨٢١: ١٩
- نظرية البنائية في النقد الأدبي : صلاح فضل ، دار الشروق ، ط١/١٩٩٨
- النقد الأدبي ومدارسه الحديثة: ستانلي هايمن، ترجمة: احسان عباس ومحمد يوسف نجم، دار الثقافة بيروت، ط٣، ١٩٧٨

- النقد الثقافي: ارثر ايزايرجر ، ترجمة: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاه وليسي، المجلس الأعلى للثقافة/ط،٢٠٠٣
- النقد العربي البنيوي: مها خير بك ناصر، مجلة الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، العدد ٢، ٢٠٠٧
- النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية: جيروم ستولينيتز، ترجمة: د.فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط١، ٢٠٠٧.
- نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر محمد الدغمومي: ، منشورات كلية الآداب، الرباط، ط١، ١٩٩٩،
- نقد ثقافي أم نقد أدبي: عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف، دار الفكر، دمشق، ٢٠٠٤
- النقد والدلالة نحو تحليل سيميائي للأدب محمد عزام، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٦
- النقد، أسس النقد الأدبي الحديث، تبويب: مارك شورو وآخرون، ترجمة: السيدة هيفاء هاشم، مراجعة: دكتورة نجاح العطار مطابع وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٦٧
- نهاية الحداثة، جياني فاتيمو، ترجمة: فاطمة الجيّوشي، سلسلة دراسات فكرية- ٣٧، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٨
- تاريخ النقد الأدبي الحديث (١٧٥٠-١٩٥٠): ج١، أواخر القرن التاسع عشر، القسم الأول: رينيه ويليك، ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد المجلس الأعلى للثقافة /المشروع القومي للترجمة: ٢٠٠٠/٢٠٠٢
- التلقي والتأويل مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤
- المعجم الفلسفي: جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ١٩٨٢.
- دينامية النص تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٨٧
- اللغة الثانية: فاضل ثامر، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٤
- الإبداع والنقد: نبيل سليمان، دار الحوار للنشر، سورية، ط١، ١٩٩٦.
- في الشعرية: كمال أبو ديب، ط١ ، مؤسسة الأبحاث العربية،١٩٨٧.
- القراءة النسقية: أحمد يوسف، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٧
- **<u>المجلات والدوريات:</u>**
- دراسة في بنية القصيدة الحديثة: كمال أبو ديب،مجلة تجليات الحداثة، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران،ع١٩٩٤،٤
- الأنساق والبنية: كمال أبو ديب، مجلة فصول، مج ١، العدد الرابع، يوليو ١٩٨١

- الظاهرة المسرحية عند رولان بارت (مقاربة أولية لآليات الرؤية البارتية للمسرح): ياسين سليماني، مجلة فصول (النقد الثقافي)، مج(٣/٢٥)، ع(٩٩)، ربيع ٢٠١٧
- مدرسة فرانكفورت والدراسات الثقافية البريطانية، الصيغة المفقودة: دوجلاس كلنر، تر: كرم أبو سحلي، فصول مجلة النقد الأدبي(النقد الثقافي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج(٣/٢٥)، ع(٩٩)، ربيع ٢٠١٧

- نيتشه وبلاغته النسوية: ديفيد بوث، ترجمة: حسن حلمي، موقع مجلة نزوى، ع٣، ٢٠٠٩، شبكة المعلومات.
- الظاهرة المسرحية عند رولان بارت (مقاربة أولية لآليات الرؤية البارتية للمسرح): ياسين سليماني، مجلة فصول (النقد الثقافي)، مج(٣/٢٥)، ع(٩٩)، ربيع ٢٠١٧
- المصطلح النقدي الأدبي العربي همومه وسلطته: عناد غزوان: ، مجلة الجسرة الثقافية، العدد ٦ .
- التحليل السيميائي أدواته وأبعاده محمد مفتاح، مجلة سيميائية وأدبية لسانية، المغرب، العدد١٩٨٧،١
- حقل الدراسات الثقافية ما بعد الحداثية: آدم كاتز، ت: بيداء العبيدي، الأديب، السنة الثالثة، ٢٠٠٦، ع١١٥

# الخاتمة

في نهاية البحث يمكننا أن نخلص إلى جملة من النتائج التي توصّل إليها الباحث، كما يأتي:

* الميراث الشكلاني الذي حاول أن يخلص الوظيفة الإنشائية من ميراث الفلسفة والايدولوجية الفنية ليؤكد على العناصر الوظيفية المكونة للأدب والتي تنفصل بشكل سلس عن الفلسفة وعلم الجمال، وكل ما يتاخم النص الأدبي، من علوم مجاورة كعلم النفس وتاريخ الفلسفة وغيرها من العلوم التي أصبحت مجالات لـ( الدراسات الأدبية) وبذلك خلقت دراسات عن الأدب بعيدة عن الدراسة (في الأدب) نفسه.
* وقد أدت الشكلانية بوصفها منهجاً إلى تنويعات إجرائية مثلت تطوراً بالغ الأهمية في مسارات النقدية الحديثة، وظلت – الشكلانية – الأس الذي ابتنت عليه ما بعدها من (التنويعات) التي تمثل تطوراً في تحديث الأدوات الإجرائية في سبر النصوص، وظهر هذا بشكل جلي عند اثنين من رواد التحديث الإجرائي إن جاز لنا قول ذلك وهما (بروب) و(بارت) على الرغم من تباين المرجعيات الثقافية لكل منهما
* أن للثقافة مركزية في تشكيل المرجعية الفكرية في شكل العلاقة بين التاريخ الثقافي الذي ننتمي إليه والتعاطي معه، من خلال ما تولّده من مفاهيم، فضلاً عن تحديد سماتها المركزية، وهي بذلك تمتلك سمة الفصل بين الدخيل والمُتموضع داخل بنيتها
* أسس إطاراً فلسفيا لوقائعية الأدب ضمن إنشاء منظومة علائقية بين مكونات (الوجود) التي نسبت كل حدوث للحقيقة في مجال (الموجود) نفسه وتحديد بعد انطولوجي في علاقة (الفن، العمل الفني– الفنان) مقوّضا بذلك سلطة (النقدية الكلاسيكية) في اعتمادها

على مبدأ (الأدب العالمي) بوصفه مرجعاً (نظرياً) للأعمال الفنية ويكون الفكر الهايدغري حاضراً بوصفه أحد أبرز التيارات الفلسفية التي حددت مجالات الأسس النظرية الحديثة للنظرية الأدبية، وتحولاً في حقل التجربة النظرية.

* (الخطاب الثقافي البنيوي) يسير نحو معالجة معطيات النظام اللغوي الجدلية على وفق سيرورة علم الاجتماع الماركسي، والنقدية الماركسية.
* القارئ لا ينفلت من إطار البعد النصي لأنه يظل محكوما بمجموع التقاليد التي تحكم النص وبذلك يمارس حريته النصية (التلقي) إما عبر ما يهيئه له الكاتب في اشتراطاته الضمنية، أو كما يستقل بفعل القراءة عبر محددات الثقافة.
* جعل كمال أبو ديب البنيوية منهجا فاعلا يمكن من خلاله اكتناه جدلية الخفاء والتجلي في النصوص التراثية، أو في الظواهر الشعرية والوجود معا، ونقله من فكر تطغى عليه الجزئية والسطحية والشخصانية إلى فكر يترعرع في مناخ الرؤية المعقدة المتقصية الموضوعية الشمولية الجذرية في آن واحد.
* أكد محمد مفتاح أن ثمة علاقة بين علم البيولوجيا وعلم النفس المعرفي ونظرية اللسانيات التحسبية والنظرية البنيوية الدينامية، فإذا كان الذكاء الاصطناعي هو مقتبس من علم النفس المعرفي والجشتالتي يؤكد على مستويات من المعارف مجردة وثابتة وكلية مختزنة في الذاكرة ومستويات فرعية مرتبطة بها عن طريق التداعي وعليه، فإن النماذج التحسيسية قدمت الوسيلة الإجرائية لتأسيس العلاقات الوظيفية الممكن وجودها بين مختلف المستويات تجريديا.