الجمــهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

المركز الجامعي العقيد آكلي محند أولحاج البويرة

معهـــد اللغات والأدب العربـــي

تحولات النظرية النقدية المعاصرة
من سلطة النص إلى سلطة القارئ

مذكرة التخرج لنيل شهادة الليسانس

إعداد الطالبتين:

❖ شتيح صليحة

❖ قشايري عائشة

إشراف الأستاذ:

* إلياس جوادي

السنة الجامعية: 2010/2009

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

- ❖ إلى التي منحتني نور الحياة...فكانت شريان روحي وفؤادي، إلى التي حملتني وهنا على وهن...وهبتني الحياة بكل حب وعطاء، وحين لامست روحي نسيم الحياة...فارقتني في رضى وسناء...إلى روح أمي الطاهرة.
- ❖ إلى من غرست في قلبي أوشاج الأمل، ودفعتني إلى العلياء دون كلل أو ملل...إلى من لو عاينت فضلها عليّ صار قلبي في وجل...إليك يا من علّمتني الحياة بأسمى روابيها، وصبغت فيّ مكارم الأخلاق في أرقى معانيها...إليك أمي الثانية.
- ❖ إلى من ولدت على أعتابه معاني الجمال...وارتسمت على أفكاره مرامي الكمال...إلى من لو بذلت له أنفس الدرر، لما وفّت حقّه عبارات عرفان أو شكر...إليك أبي.
- ❖ إلى من رفع للحقّ علاه...وشيّد لحياتي صرحا عظيما شامخ الأركان سناه، إليك يا من حبوت روحي بنور الإيمان... وملأت فؤادي بحب الرحمان...إليك تاج رأسي، ومصدر فخري وعزي...أبي الثاني. إلى من منحوني فوانيس نور أضاءت شعاب دروبي وقاسموني أخوة ألوذ إلى عراها إذا ما تبّدت يوما خطوبي...إليكم يا من جعلتم حياتي بحبكم نورا فسرى هواكم في عروقي مثل دمي....إذ غمر حياتي بهجة وسرورا...إليكم إخوتي يا مصدر فرحي وبهجتي.
- ❖ إلى من شاطرتني خلجات نفسي، فكانت جزء من فؤادي، إلى من بلغت معها مبتغاي ومرادي...إلى من شاركتني عناء هذا العمل...أختي ورفيقة دربي...صليحة.
- ❖ إلى كل قريب..... أو بعيد أهدي هذا العمل.....

عائشة

قشايري.

إهداء

الحمد لله الذي
قد علّم دلائل
الشرع الحكيم وفهّم
ثم الصلاة
والسلام على حبيب
الرحمن خير من أكرم
وآله الغرّ
وصحبه الكرام ومن سار
على نهجهم وأسلم
وبعد فالقصد
من ذا البحث رضى ربي
وحمده على ما أنعم

ونسأله جلّ علاه
به أن ينفع من
بذل نفسه للغير وللعلم قدم

❖ **أمي**...عند أعتابك تعجز الكلمات
أبي...مهما بذلت لن أوفيك أغلى الهبات

إليكما يا سر وجودي وتميّزي في الحياة أهدي نجاحي، تفوقي، وكل الأمنيات

❖ إلى نجوم تلألأت في السما فأضاءت
الكون أنوارا

وإلى مصابيح فجرت ينابيع الإبداع فغدت على كوكب الأرض أقمارا

إليكم ياحاملي مشعل **نادي القلم للإبداع الأدبي** أهدي هذا العمل...

❖ إلى من رفعن لواء الحق فوق كل عنان
إلى من حملن مشعل الدعوة لتشع في الأركان

إلى كل روح طاهرة حلّقت في فضا الإيمان إليكن يا زهرات **الإسراء** كل تقدير وعرفان

❖ بحروف من ذهب أهديكما هذا النجاح
وبمعان نور
التقت بها الأرواح

أخط عبارات شكر وحب لكما
صليحة، عائشة رفيقات درب الفلاح

❖ إلى الذين طلقوا دنياهم
وأجابوا ربهم... إلى المرابطين
على الثغور إلى كل حر أبي تاقت
نفسه إلى لقاء ربه فوهب الحياة

رخـــــــــــيصة أغـلـى هـديـــــــــــة ، لأجل المسجد الأقـصـــى..

❖ إلـى كـل مـن وسعهم قلبي، ولـم تـسعـهم ورقــتـي
... أهـدي هـذا الــعـمـل ... سفيرة الأقصى

مقدمة:

اللهمّ باسمك نبتدي، وبهديك نهتدي، وبك يا معين نسترشد ونستعين..الحمد لله وهو المستعان، ولا إله غيره ولا رب سواه، نسأله الهداية في الختم وفي البداية، ونصلي ونسلم على رسوله؛ الداعي إلى الدين القويم، والمرشد إلى الصراط المستقيم، وعلى آله وأصحابه؛ قالة الحق، وألسنة الصدق، ورتقة الفتق، ونعوذ بالله من زيغ العقيدة، وضلال الرأي، ومرض الفهم، وطغيان الوهم، وبعد..

فإنّ قضية السلطة بين ثالوث النقد الأدبي؛ المؤلف والنص والقارئ، تعدّ البؤرة التي استرعت انتباه الفلاسفة والمفكرين منذ القديم، فانبروا يركزون على أحد أضلاع هذا المثلث، ويولونه أشدّ الاهتمام دون الضلعين الأخرين، ووفق هذا الأساس تباينت الآراء والمناهج النقدية؛ حول الأحق في السلطة.

وقد تجّذر هذا الصراع، بداية مع المناهج السياقية، التي أولت عنايتها بما يحيط بالأدب، جاعلة منه مرآة عاكسة لعصره، وصورة عن مؤلفه؛ الذي سلطت عليه الأضواء آنذاك، فكان صاحب الحكم والسلطة، ثم لم يلبث طويلا حتى ظهرت الدعوة إلى ضرورة إضاءة النص الأدبي من داخله، مع المنهج الشكلي والبنيوي. وبما أنّ سيرورة المناهج دائبة، وتغيّراتها متوالية، فقد لاحت بوادر معارضة تمركز النظرية النقدية حول النص، داعية إلى توجيه الاهتمام نحو القطب الآخر، مع التفكيكية ونظريات القراءة والتلقي، لتمنح القارئ السلطة الكاملة.

وشكّلت هذه الأقطاب الثلاثة، جوهر التحول في النقد الأدبي، ممّا يجعلنا نطرح جملة من التساؤلات في هذا الشأن، محاولين رفع الستار عن كوامن هذا التحول، وما الذي جعل من السلطة بؤرة التوتر في مسار النظرية النقدية؟ وكيف تجلّت سيرورة التناوب على السلطة؛ من المؤلف إلى النص إلى القارئ؟ وما هي تجليّات تمثل السلطة في النظرية النقدية المعاصرة؟.

وكم كنا نستشعر ثقل حمل مادة هذا البحث، إذ رغم متعته وفائدته التي تلمسناها، إلاّ أنّ مبتدئتين مثلنا تقصر آلاتهما دون المراد، إحاطة واستيعابا؛ لخفيّ مسائله وكثير شعابه. ولطالما تقلّبت فينا نوازع النفس، في الرضى عن العمل اليوم، والانتقاص منه في الغد. ولعلّ أشد ما فيه وطأة؛ كونه يعنى بجوهر التحول في النظرية النقدية المعاصرة، ويسعى إلى استجلاء، وتقصي مختلف تغيراتها، وأعظم بها من مسارات. ثم سعة مادته وتشتت تفريعاتها، وكثرة الإختلافات بين منظريها وأقطابها.

ورغم ما قد يبدو من أنّ الموضوع قتل درسا، باعتباره يتناول سيرورة المناهج النقدية؛ التي تعدّ جوهر الدراسة الأدبية، إلاّ أنّنا حاولنا تتبع وتقصي الجانب التاريخي لهذا التحول، بشيئ من الإيجاز، مركزين على أهم زواياه، والمتمثلة في المؤلف والنص والقارئ، مشيرين إلى أهم القضايا التي مثّلت صميم هذا التحول، والتي استرعت انتباهنا لنغوص في غمارها، ونستخرج من أصدافها معادن وجواهر تعتبر لبّ الدراسة الأدبية. وطبيعة البحث تقتضي منا الاستناد إلى المنهج الوصفي التحليلي، الذي يعتمد على التفسير ووصف الظاهرة، وتصويرها، عن طريق جمع المادة العلمية الخاصة بها ثم تصنيفها.

احتوى البحث تمهيدا وفصلين، ففي التمهيد تحدثنا عن المناهج السياقية، وسلطة المؤلف، بحيث عرضنا تحول النظرية في أفكار أساسية تستند إلى أقطابها الثلاثة. ثم تحدثنا في الفصل الأول عن المناهج النسقية، التي ارتكزت على سلطة النص، فخصصنا البحث حول الشكلانية الروسية، والبنيوية؛ كونهما انطلقا في إضاءة النص الأدبي من داخله، بعيدا عمّا يحيط به. ثم أشرنا إلى جوانب القصور في هذين المنهجين، مما يقودنا إلى الفصل الثاني؛ الذي تناولنا فيه انتقال السلطة إلى القارئ، مع التفكيكية ونظرية القراءة، معرجين على علاقة القارئ بالنص وصاحبه، ثم علاقة القراءة بالتأويل.

وقد اعتمدنا في بحثنا هذا على مجموعة من المراجع، وإن كان التأليف في هذا الباب واسعا ووفيرا، والجهود فيه كثيرة ومتشعبة، إلاّ أنّنا اقتصرنا على ما رأيناه أنفع وأنسب لطبيعة بحثنا، نذكر منها: نظرية الأدب لتيري إيجلتون، والشكلانية الروسية لفكتور إيرليخ، والمرايا المحدبة لعبد العزيز حمودة، ونظرية البنائية في النقد الأدبي لصلاح فضل، والتفكيك لعبد الله إبراهيم، ونظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي لعبد الناصر حسن محمد. وهي كتب أفدنا منها الكثير في استجلاء موضوعات البحث، رغم إحساسنا بالتقصير في إيفائها حقّها من الدرس والتحليل.

وقد فرغنا من بعض حاجات الفكر والفؤاد، نرى أنّ واجب الوفاء يقتضينا الاعتراف بالفضل لمن هو أهله؛ إلى أستاذنا الفاضل: إلياس جوادي على ما أولانا إيّاه من توجيه ورعاية في إشرافه على دراستنا خاتمةَ مشوارنا الدراسي، وعلى ما صبّغه فينا من حب للعمل، وحرص على بذل الأفضل، وعلى صبره ونصحه، صبر مرب مرشد، ونصح أخ مخلص.

ثم الشكر الموفور للأستاذين الفاضلين: الدكتور رابح ملوك، والأستاذ جموعي سعدي؛ على حسن التوجيه والإرشاد لمتعلَّقات هذا البحث، وعلى جميل الصبر وحسن

التعهّد وسعة صدرهما لبذل النصح وتسديد العمل. ثم العرفان والتقدير لكل أساتذة قسم اللغة العربية وآدابها وعمال المكتبة بالمركز الجامعي البويرة.

وبعد، فهذا جهد مبتدئتين، آكد ما فيه الإخلاص، وحب الإطلاع مع حسن القصد، فإن كانت فمن الله عزّ وجلّ وحده، وله الفضل والمنّة، وإن كان خلافه، فحسبنا أنّنا اجتهدنا، ونسأله التوفيق والسداد.

تمهيد :

حدثت تطورات كبيرة في مجال الدراسات النقدية المعاصرة، وكانت هذه التطورات نتيجة حتمية لما حدث في مجال الدراسات اللغوية والأدبية والفلسفة ونحوها، وتتعايش سائر الاتجاهات النقدية في إطار (النظرية النقدية)، وهي لا تمثل رؤية واحدة متكاملة، بل تحوي سائر الاتجاهات والمناهج بكل نقاط قوتها وضعفها وتوافقها واختلافاتها.

حتى نهاية القرن السابع عشر على وجه التقريب ظلّ الثالوث الأساسي للنقد الأدبي هو المؤلف والنص والقارئ. وكانت المدارس النقدية منذ أرسطو وأفلاطون تختلف فيما بينها في درجة التركيز على أحد أضلاع المثلث دون الضلعين الأخرين، وهذه التشعبات هي التي كانت تحدد الفارق بين مدرسة وأخرى.

ومن المتفق عليه أنّ النقد الأدبي لا يتم في صورة دوائر مغلقة تكتمل كل منها، ويغلق محيطها قبل أن تبدأ الدائرة الجديدة التالية، إذ لا يوجد في تاريخ النقد الأدبي مدرسة جديدة بالكامل. والقول بعدم وجود مدرسة نقدية نقيّة في جدّتها أمر مفروغ منه، ولا يحتاج إلى إعادة تأكيد من أحد.

ركزت هذه المدارس أحيانا على دائرة المؤلف، بحيث تكون شخصيته، أو سيرته هي محور الاهتمام في دراسة العمل الأدبي؛ فيعتبر مرآة عاكسة لأحوال عصره، ولسانا معبرا عن أوضاعه، حيث ترتكز عملية التحليل على الخلفية الثقافية والمعرفية للمؤلف، وتنتقل لتهتم بالحالة النفسية له، ونظرته للأمور.

وفي أحيانا أخرى يتم التركيز على دائرة النص؛ أو بالأحرى العمل الأدبي في ذاته، فالنص مصطلح شاع استخدامه مع الحداثة في النصف الثاني من القرن الحالي، وكان هم النقد الأول هو معنى النص، مع الفارق الكبير بينما كانت كلمة معنى تشير إليه، والدلالات اللانهائية الآن للنص الواحد. وكانت أقصى درجات الجدل سخونة هي النقطة التي يتحول عندها النقاد إلى مناقشة الشكل والمضمون، وهي مناقشة بقيت حتى العقود الأولى من القرن العشرين. وكان الوصول إلى معنى النص باستخدام أداة محدودة الدلالة؛ وهي اللغة.

وإذا تحوّلنا إلى القارئ؛ فلم يكن بأي حال من الأحوال قارئ دريدا، أو قارئ الحداثة الغربية، كان قارئا متواضعا يحترم قصدية المؤلف، وأقصى ما كان يطمح إليه، أن يقرأ في النص الواحد أكثر من دلالة، أو أكثر من مستوى للمعنى، معتمدا على القيمة الإيحائية للغة الأدب؛ التي لا تكتفي بالتقرير العلمي المحدود.

إنّ تفسير الأعمال الأدبية، يقوم على الكشف عن عناصرها التي يضع انتظامها بعين الاعتبار؛ بنية تلك الأعمال، وفهمها كأعمال أدبية. ويمكن البحث عن انتظام العناصر المعنية داخل النص نفسه، وداخل ذلك النص وحده. ويمكن لذلك الانتظام أيضا أن يتكون بإنشاء نوع من العلاقة بين العناصر النصية، وبين ظواهر خارجية عن العمل مهما كانت ضرورة تلك الظواهر ضعيفة في تحديد وجود العناصر النصية داخل العمل.

ولقد كانت الاختلافات الأساسية بين مذهب نقدي، ومذهب أخر تدور في محورها حول هذه الأساس؛ أي حول ما يمكن أن يجيء به الناقد من داخله، أو من واقعه الاجتماعي، والسياسي، والاقتصادي عند تعامله مع النص؛ فمرة يكون دور الناقد التطبيقي هو إثارة النص من داخله فقط، دون الاستعانة بأرشيفه الثقافي الخاص؛ من قيم فكرية واجتماعية واقتصادية، ومرة يقال أنّ النص لا يمكن فصله عن ذات مبدعه، ومرة يقال أنّ النص لا يمكن فصله عن الواقع المادي، والاجتماعي، والاقتصادي، والايديولوجي الذي أنتجه، وغيرها من التفسيرات التي تتفق جميعا – على اختلافها- أنّ وظيفة الناقد هي إنارة النص؛ سواء جاءت الانارة من الداخل، أو من الخارج، وتقريبه للمتلقي.

وبناء على هذا يمكننا أن نقول أنّه هناك ثلاثة اتجاهات أساسية في دراسة العمل الأدبي :

- الأتجاه الأول: دراسة يكون التركيز فيها على صاحب النص، أو مؤلفه، ونجدها في المناهج السياقية القديمة، التارخية والنفسية والاجتماعية.
- الاتجاه الثاني: دراسة تهتم بالنص الأدبي في حد ذاته، ونجدها في المناهج السنقية، مثل البنيوية والشكلانية.
- الاتجاه الثالث: هي الدارسة التي توّجه جل إهتمامها بالقارئ أو المتلقي، ونجدها في نظريات القراءة، والتلقي والتأويل.

أما الاتجاه الأول، فقد انصبّ اهتمام أنصاره على وصل الأثار الأدبية بسياقاتها التارخية، أو الاجتماعية، أو النفسية. وركّزو في دراستهم للعمل الأدبي على مبدعه، وذلك بتتبّع سيرته وسيرة

عصره، حتى جعلوا من النص وثيقة تاريخية؛ تدلّ على زمنها، أو نفسية تشرح مغاليق نفس مبدعها.

يرى أنصار هذا الاتجاه، أنّ العمل الأدبي ينبثق في الأساس من الواقع المادي في المجتمع والحياة، وبالتالي استحالة دراسة الأعمال الأدبية، والفنية بمعزل عن البنية التحتية للثقافة بحقائقها الاقتصادية والاجتماعية. وعليه فإن دارس الأدب ليس عليه إلاّ أن يكشف عن الأفكار الإجتماعية، والمذاهب العقائدية في النصوص. وفي هذا الصدد يرى " لوكاتش" أنّ الإبداع الأدبي يمكّن من الوعي بخصائص السياق التاريخي المعاصر له، وبناء على ذلك، فقد حلّل العلاقة بين الأدب والمجتمع، باعتبار الأدب انعكاسا وتمثيلا للحياة.

يرفض "غولدمان" عزل النص وانغلاقه على نفسه في عملية الدراسة، ويؤكد أنّ النص يجب أن يحمل رؤية للعالم، يتوّجه النقد في تحليله للكشف عنها وفق مبدأين: الأوّل: ضرورة الكشف عن العلاقة الموجودة بين الفكر والواقع. والثاني: أنّ الفكر موقعه الطبقي في المجتمع.

ونظرا لإغراق هذه المناهج في مقاربة النص من الخارج؛ باللجوء إلى العناصر الخارجية التي يعكسها لنا النص؛ فقد لقيت هذه الإتجاهات معارضة كبيرة في ساحة النقد الأدبي؛ إذ تبيّن أنّها عجزت عن إضاءة النص، وتقريبه للمتلقي، بتركيزها على خارج النص أكثر من داخله، وهذه بعض المآخذ التي تؤخذ على هذا الاتجاه :

- تعلّقه بأحادية المعنى، وذلك حين اعتقد أصحابه أنّ لكل أثر أدبي معنى واحد، يتعيّن على الناقد الوصول إليه، ونقله إلى لغة المفاهيم.
- رفضه للنّصوص والأثار الأدبية الغامضة، والطعن في قيمتها، إذ عدّها غير متناسقة البناء.
- أنّه منهج يكشف عن شخصية المؤلف، وعن مواقفه الفكرية، أكثر ممّا يكشف عن الأثر الأدبي ذاته.
- فقدانه القدرة على التمييز بين الأثار الأدبية الجيدة، والرديئة على السواء، الأمر الذي جعله يتناول أعمالا أدبية مشهورة فرضت نفسها على مر العصور. يرى "رينيه ويللك" أنّه: " حين نجد صلة وثيقة بين العمل الفني، وحياة الكاتب، يجب ألاّ تفسر على أنّها تعني أنّ العمل الفني ليس إلاّ نسخة من الحياة".[1]

أمّا الإتجاه الثاني، فقد برز الإهتمام به في غمرة سيطرة المناهج السياقية السابقة على ساحة النقد الأدبي، فإذا كان المبدع ممثلا في تاريخ اجتماعي، أو نفسي قد أخذ الحظ الأوفر من تسليط الأضواء عليه، فإنّ المناهج النصية؛ قد جاءت لتحدّ من المبالغة في التركيز على المؤثرات الخارجية، ولتقلب الموازين، محّولة الإهتمام إلى النص الأدبي.

إنّ نقطة البدأ في هذا الإتجاه كانت البحث عن معنى النص ودلالاته. والحديث عن المعنى، أو الدلالة بالنسبة إلى النص الأدبي، لا ينفصل في حقيقة الأمر عن الحديث عن اللغة. إذ أنّ أبرز تطورات العصر الحديث؛ ابتداء من القرن التاسع عشر حتى الأن هو الاتجاه المتنامي لتطوير علم

(1) : نظرية الأدب، رينيه ويللك، أوستن وارين، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، 1987 م، ص80.

اللغة، بكسر القوالب الجامدة، التي ظلّت تحكمها منذ أرسطو، واستمرّت حتى نهاية العصر الكلاسيكي للفلسفة في نهاية القرن الثامن عشر.

أمّا القرن العشرين، فقد تميّز خلافا للقرون السابقة؛ بأنّه عصر التحليل في حقول الفكر والفلسفة، وعصر اجتراح المنهجيات للوصف، والنظر في منظومة الأفكار المتداخلة، وإذا كانت اللغة شاغلا أساسيا من شواغل الفلسفة، فإنّها في المنظومة الفكرية الحديثة، وبخاصة في القرن العشرين، قد احتلّت أسمى الأمكنة؛ إذ أصبحت جزء من مرتكزات الفكر، وأنموذجا للقياس والتطبيق.

فكان الاهتمام بالدراسات اللغوية في مطلع القرن العشرين، المنطلق الأساسي للنظريات النصّية، وقد نظر أصحاب هذا المنهج من بنيويين وأسلوبيين إلى العمل

الأدبي كبنية مغلقة على ذاتها، ينبغي إدراك النسق الأصيل الذي يربط بين عناصرها من الداخل، بعزلها عن سياقاتها الخارجية. فكان يفصل بين النص وتاريخه من ناحية، وبين النص ومؤلفه من ناحية أخرى. وقد بدأت بوادر هذا الإتجاه مع أفكار اللساني "فرديناند دي سوسير"، في دعوته إلى دراسة اللغة في ذاتها ولذتها، وكذا مع النقد الجديد (new criticism)، والشكلانيون الروس (formalism)، وتطوّرت أفكار هذين الاتجاهين وتبلورت مع البنيوية وما بعدها.

أمّا الإتجاه الثالث، أو ما يعرف بمناهج ما بعد البنيوية؛ فقد انبثق من البنيوية نفسها، بل كان النبيويون ما بعد نبيويين، مثل "جاك دريدا"، و"رولان بارت"، فولدت سلطة القارئ من سلطة النص نفسه، وكانت سلطة النص مخاضا لولادة سلطة القارئ. فإعلان " رولان بارت" عن فكرة موت المؤلف، كان إيذانا عن ميلاد القارئ، ليكون ذا دور بارز في النظرية النقدية.

مثّل القارئ حجر الأساس في مناهج ما بعد البنيوية، بعدما اكتشفت أنّها بتركيزها على بنية النص الأدبي المغلقة، لم تستطع أن تضيء النص من جميع جوانبه، وبالتالي فتح الباب على مصرعيه لنظريات التفكيكية والقراءة والتلقي والتأويل.

إنّ الذي ساعد على انتقال السلطة من النص إلى القارئ هو الكتابة؛ التي تطورت تطورا عظيما في عصرنا، وهذه الأخيرة تستدعي القراءة، وبما أنّ هذا العصر يختلف عن سابقيه، فإنّ سلطة المؤلف، وسلطة النص قد تلاشت، ممّا هيّأ القارئ ليمسك زمام السلطة.

وإذا صح أنّ وظيفة الكلام هي أن يؤثر في الأخرين، أكثرممّا يسعى إلى إخبارهم، فهذا يعني أنّه من الصعوبة بمكان أن نفهم كلّ الفهم خطابا ما، إذا اكتفينا بإرجاعه إلى صاحبه، وهذا يعني كذلك أنّه علينا أن نأخذ بعين الإعتبار الثنائي الذي يشكّله الشخص المتكلم، والشخص المخاطب، فالكاتب أو النص الأدبي لا ينبغي في عملية التعامل معه، أن نكتفي بالكشف عن بنيته العميقة، أو البحث عن الوشائج القائمة بينه وبين مؤلفه فحسب. ودواعي البحث تستدعي منّا أن نحّلل علاقة التأثير والتأثر بين الكاتب والقارئ وفق الواسطة التي تجمعهما؛ أي النص الأدبي. وبتركيزنا على هذه الجوانب نكون قد استوفينا كل أضلاع مثلث النقد الأد

الفصل الأول

المبحث الأول: الشكلانية الروسية.

أولا: التنظير التاريخي للشكلانية: (1915-1930).

ظهرت مدرسة الشكلانيين الروس في روسيا، ما بين عامي (1915 و1930)، حيث قامت مجموعة من طلبة الدراسات العليا، بجامعة موسكو سنة 1915م، بتشكيل حلقة "موسكو اللغوية" كحركة منّظمة تستهدف استثمار الحركة الطليعية الأدبية، والقضاء على المناهج القديمة في الدراسات اللغوية والنقدية. وبعد ذلك بعام واحد، انظمّ إلى صفوفهم كوكبة أخرى من نقاد الأدب وعلماء اللغة، وألّفوا جمعية "دراسة اللغة الشعرية"، في "بطرسبورغ"؛ والتي تعرف باسم "الأبوجاز".[2]

ومن هذين المركزين تكوَّنت المدرسة الشكلانية، مع بدايات القرن العشرين بروسيا، والتي تعزى إلى مجموعة من النقاد الذين برز دورهم في الأدب الروسي خلال الحرب العالمية الأولى، ولعلّ أوّل ما يستوقفنا عند استعراضنا لنشأة الشكلانية ما قام به اللغوي "رومان ياكبسون"، من مجهودات لغوية، كونه المؤسس الأول لحلقة "موسكو اللغوية"، وما جاء به من أبحاث ساهمت بشكل كبير في بلورة الكثير من الأفكار التي تبنّتها المدرسة الشكلانية في دراساتها.

قامت المدرسة الشكلانية على فكرة جوهرية، أسّست عليها محور دراستها للأدب، "فدعت إلى الاهتمام بالعلاقات الداخلية للنص الأدبي، واعتبرت الأدب نظاما ألسنيا ذا وسائط إشارية سيميولوجية للواقع، وليس انعكاسا للواقع، واستبعدت علاقة الأدب، بالأفكار والفلسفة والمجتمع".[2]

وهذا ما يحيلنا على أنّ المنطلق الأساسي الذي استقت منه الشكلانية هو ما جاء به سوسير من مبادئ في دراسة اللغة، وثنائياته التي عن طريقها وصف الأنظمة اللغوية، وفي هذا الصدد يقول "تيري إيجلتون" في كتابه نظرية الأدب: "الشكلانية في جوهرها، هي تطبيق اللغويات على دراسة الأدب".[3]

يرى أحد أعلام المدرسة الشكلانية "إيخنباوم" أنّ: "المنهج الشكلي بتطوره التدريجي، وبتوسيع مجال بحثه، كان قد جاوز ما كان يطلق عليه في العادة منهج، وتحوّل إلى علم مخصوص، يتناول الأدب بصفته سلسلة محددّة من الحقائق. وفي إطار حدود هذا العلم، يمكن لأشدّ المناهج تعدديّة أن يتطور...إنّ تسميّة هذه الحركة باسم "المنهج الشكلي"، وهي التسمية التي باتت الأن مستقرة، تحتاج إذا إلى تبرير، فما يميّزنا ليس الشكلانية، بوصفها نظرية جمالية، ولا المنهجية

---

[2]- نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، ط1، (1419-1998)، ص 33.
2- تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، محمود عزّام، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2003، ص16.

[3]- مقدمة في نظرية الأدب، تيري إيجلتون، ترجمة: أحمد حسان، نوّارة للترجمة والنشر، ط2، 1997، ص،91.

بوصفها منظومة علمية محكمة، وإنّما هو فحسب الكفاح من أجل إقامة علم أدبي مستقل، مؤسس على خصائص محددّة للمادة الأدبية".[4]

حيث يرى "إيخنباوم"، أنّ المنهج الشكلي انطلق في مجال دراسته للبحث عن علم مستقل للأدب، يقوم على الخصائص المنبثقة من المادة الأدبية، والمحددّة لها، بمعزل عن العوامل الخارجية. وقد انصبّ اهتمام الشكلانيون الروس على اللغة، وركزوا عليها في دراسة العمل الأدبي؛ فكانت محور الدراسة عندهم ومعقل الأمر، ويعبر عن هذا "جيرمونسكي" قائلا : "إنّ مادة الشعر لا تتكون من الصور، ولا من العواطف، وإنّما تتكوّن من الكلمات، إنّ الشعر فن لغوي".[5]

كما عني نقاد المدرسة الشكلانية بمجموعة من القضايا الأدبية، من مثل الانسجام والوحدة والأخيلة، وكل ما يتصل بالتركيب اللغوي، وبالخيال الشعري الخلاق، وطرائق تشكل الرمز ودوره في تحديد دلالات النص.

ثانيا: مبادئ الشكلانية :

كان هدف الشكلانيون الروس في دراستهم؛ إقامة علم مستقل للأدب، ليكون أقرب إلى النموذج اللغوي العلمي، وسعيا منهم في تحصيل هذا الهدف، وجّهوا بحوثهم انطلاقا من مجموعة من المبادئ والأفكار التي تبنوها، وكانت بمثابة الأساس الذي يرجع إليه، والسند الذي يحتكم إليه عندهم:

1.المبدأ القائل بأنّ موضوع الأدب هو الأدبية كما عند منظرهم "ياكبسون"، ليحصروا من ثمّ ميدان شغلهم داخل النص، فكأنّ العمل الأدبي واستنطاق خصائصه النوعية هو موضوع اهتمامهم، رافضين المقاربات النفسية أو الفلسفية أو الاجتماعية، التي كانت في ذلك الوقت تسيّر النقد الأدبي الروسي.[6]

2.رفض ثنائية الشكل والمضمون ووصف الخطاب الأدبي بأنّه خطاب يختلف عن غيره من الخطابات ببروز شكله، وليس معنى ذلك أنّهم يهملون المضمون بل على العكس من ذلك يرون أنّ المضمون لا يتحقّق إلاّ من خلال شكل فني، وأنّ الشعر هو الفكر بواسطة الصور بل يذهب بعضهم إلى أنّ الصورة الفنية تشكل وحدة الفن وجوهر المضمون والشكل، وأنّ الصورة هي شكل إدراك الحياة في الفن خلافا لشكل الإنعكاس الواعي للحياة في المجالات الأخرى للإدراك الاجتماعي، وأنّ المضمون هو الذي يحدّد الشكل ويتجلى من خلال الشكل.[7]

3.تفادي الإلتزام الميتافزيقي الذي يقف وراء النظرية الأدبية، وتناول الحقائق الأدبية بشكل مباشر ودون افتراضات مسبقة.[8]

4- من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، رامان سلدن، ترجمة:جابر عصفور، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2006، ص81.

5 - الشكلانية الروسية، فكتور إيرليخ، ترجمة: الولي محمد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2000،1، ص17.

6- المرجع السابق، ص82.

7- المرجع السابق، ص83.

8- من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، ص41.

يقول"إيخنباوم": "نحن نطرح مبادئ محدّدة وندور حولها، بحيث تبرّرها المادة المدروسة، وإذا اقتضت المادة مزيدا من التوضيح والتبديل يتم التوضيح والتبديل، ومن هذه الزاوية نحن متحرّرون من نظرياتنا نفسها وذلك كما يقتضي العلم؛ حين يكون هناك اختلاف بين النظرية والمعتقد، إنّ العلم لا يحيا بترسيخ يقين ما بل يتجاوز الأخطاء".[9]

حيث يرجع إيخنباوم المبادئ التي تبنتها المدرسة الشكلية إلى طبيعة المادة المدروسة؛ أي مادة النص الأدبي –وهي اللغة– فهو يقرر أنّ هذه المبادئ خاضعة لما تقتضيه المادة من تبدّل وتحوّر.

ويظيف إيخنباوم قائلا: "في اللحظة التي نجد فيها أنفسنا مضطرين للاعتراف بأنّ لدينا نظرية شاملة جاهزة لكل الاحتمالات في الماضي والمستقبل، ومن ثمّ ليست في حاجة إلى التطور، سيكون علينا أن نعترف بأنّ المنهج الشكلاني لم يعد موجودا، وبأنّ روح البحث العلمي قد غادرته".[10]

وهنا يصّرح إيخنباوم، أنّه لا يمكن الإعتراف المطلق بشمولية المنهج الشكلي، وبصلاحية احتمالاته في الماضي والمستقبل؛ لأنّ هذه الفكرة تمنح صفة الثبات للنظرية، فتكسوها بطابع الجمود، وبالتالي تحجزها عن التطور، وهذا ما يقضي على المنهج، ويؤدي إلى زواله وأفوله، لأنّه يكون قد تجرّد من روح البحث العلمي القابلة دوما لتجاوز الأخطاء، والساعية إلى الإنفتاح على الجديد في كل آن.

ولما نلاحظ هذه الأطر التي وضعتها المدرسة الشكلانية، نجد أنّها ركزت على مبدأ؛ أنّ الأدب يجب تناوله بوصفه؛ سلسلة محددّة من الحقائق وهو مبدأ بالغ العمومية، بحيث لا يميز الشكلانيين من غير الشكلانيين، أو من تابعيهم. لقد أفصح دارسوا الأدب الروس السابقون عن اهتمامات مشابهة، واستقلالية الحقائق الأدبية، في مقابل الظواهر الأخرى، التي لم تجد حلا على الإطلاق لدى الشكلانيين أنفسهم، كما أنّهم لم يتفقوا على الخصائص المحددّة للمادة الأدبية، ولا على الطريق التي يجب للعلم أن يكملها بعدهم.[11]

ولعلّ هذا ما يعتبر النقد الجوهري الذي وجّه للمدرسة الشكلية، كونها تحاول دراسة النص بعزله عن السياقات الخارجية، وفي ها الصدد يقول "توماتشيفسكي"، وهو يرد على اتهام الشكليين بأنّهم يتهربون من القضايا الوجودية الأساسية للدراسات الأدبية، التي هي ماهية الأدب؛ يقول: "سأجيب من خلال المقارنة؛ من الممكن دراسة الكهرباء مع عدم معرفة ماهيتها، وما الذي يعنيه سؤال: ما الكهرباء على أيّة حال؟"، سأجيب: إنّها تلك التي تضيئ، إذا أراد المرؤ مصباحا كهربائيا. ولا يحتاج المرؤ في دراسة الظواهر إلى تعريف مسبق لجوهر الأشياء، المهم هو أن يدرك تجليّاتها، وأن يكون واعيا بارتباطاتها، وهذه هي الطريقة التي يدرس بها الشكلانيون الأدب،إنّهم يتصورون أنّ الشعرية تحديدا، علم يدرس ظواهر الأدب وليس جوهره."[12]

وتكشف صياغة أهم مبادئ الشكلانية الروسية عن رغبة نقادها، وتأكيدهم على الإستفادة من الإنجازات التي حققّتها اللسانيات مع " فرديناند دي سوسير"، في جعله قوام دراسته؛ اللغة في ذاتها ولذاتها.

9- نفسه، ص41.
10 - نفسه، ص42
11- المرجع السابق، ص36.
12 - من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، ص37،36.

ثالثا : الشكل والمضمون:

تحرّر الشكلانيون الروس من التصور التقليدي للعلاقة بين الشكل والمضمون؛ الذي يقوم على أساس أنّ الشكل ليس سوى غلاف يضم المضمون أو إناء يحتويه، مؤكدين أنّ الوقائع الفنيّة ذاتها تشهد أنّ الفوارق المميزة الخاصة بالفن، لا تتمثل في نفس العناصر الداخلة في تكوين العمل الفني وإنّما في الكيفية التي يتم استخدامها بها. وبهذه الطريقة فإنّ فكرة الشكل تكتسب معنى مختلفا ولا تحتاج لفكرة أخرى مكمّلة لها.[13]

ويرى تيري إيجلتون أنّ الشكلانيين قد تغاضوا عن تحليل المضمون الأدبي، حيث يكون المرء على الدوام عرضة لغواية الدخول إلى علم النفس أو علم الإجتماع، وهذا بهدف دراسة الشكل الأدبي، وقد جعلوا المضمون مجرّد "الحافز" للشكل؛ أي مجرّد مناسبة أو فرصة لنوع خاص من التدريب الشكلي، وهذا بدلا من أن ينظروا إليه على أنّه تعبير عن المضمون.[14]

وهذا يعني أنّ الشكلانيين قد أولوا اهتمامهم الفائق بهذه الثنائية وشكّلت محورا مهما في دراستهم للنصوص الأدبية، وتحفّظهم من المضمون لم يكن رفضا له أو تفريقا بينه وبين الشكل، وإنّما كان خشية الولوج فيما يحيط بالنص من عوائق خارجية كعلم النفس أو الإجتماع أو الفلسفة.

وفي هذا الصدد يرى الدكتور صلاح فضل أنّ الشكلانيين الروس في تحليلهم للعمل الأدبي، وميكانيزم العملية الأدبية ركّزوا على استبعاد الثنائية التقليدية المكوّنة من الشكل والمضمون، واستبدالها بفكرتين هما "المادة"؛ والتي تعني المواد الأوّلية للأدب، التي تكتسب فعالية جمالية، ويتم اختيارها كي تسهم في العمل الأدبي، وهذا من خلال الفكرة الثانية، المتمثلة في الوسيلة أو الأداة أو ما يسميه "الإجراء"؛ أي من خلال مجموعة الوسائل والأدوات والإجراءات الخاصة بالخلق الفني.[15]

كما نجد أنّ قضية الشكل عند الشكلانيين قد ارتبطت بمسألة التلقي، حيث يرى الشكلي إيخنباوم: "أنّه إذا أردنا أن نقدم تعريفا دقيقا لعملية التلقي الشعرية أو الفنية بصفة عامة، فلا مفرأن ننتهي إلى النتيجة التالية : أنّ التلقي الفني هو هذا النوع من التلقي الذي نشعر فيه بالشكل على الأقل مع إمكانية الشعور بأشياء أخرى غير الشكل".[16]

يربط إيخنباوم عملية التلقي بصفة عامة بالشكل؛ هذا الأخير الذي يكون ظاهرا جليّا عند دراستنا للنص، ويكون أوّل محطة تستوقفنا وتلفت انتباهنا إذا أردنا الغوص في مكنونات النص، ثم ننتقل بعدها إلى المضمون.

وقد فرّق الشكلانيون بين اللغة العادية ـ لغة الخطاب اليومي ـ وبين لغة الأدب أو الشعر، فرأوا أنّ اللغة الأدبية لها ما يميّزها عن أشكال الخطاب الأخرى، فالشيئ النوعي بالنسبة لها هو أنّها تشوّه اللغة العادية بطرق مختلفة، فهي في عملية صياغتها تخضع لتغيّرات كثيرة، فتتركز وتتلوى وتنضغط وتتمدد تحت ضغط الأدوات الأدبية؛ فهي لغة جعلت (غريبة). تظهر غربتها في خروجها عن المألوف من الكلام العادي بحيث تجعل القارئ يلج متاهات عديدة ليصل إلى فك شفرات النص.[17]

---

13 - نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص41.
14 - نظرية الأدب، ص9.
15 - ينظر، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص40.
16 - نفسه، ص41.
17 - ينظر، نظرية الأدب، تيري إيجلتون، ص10.

يؤكد تيري إيجلتون، هذه الفكرة فيرى أنّ الخطاب الأدبي يغرّب أو يستلب الكلام العادي، لكنه -بعمل ذلك_ يصل بنا على نحو متناقض إلى امتلاك لخبرة أكثر اكتمالا وحميميّة، فيضيف قائلا : "إنّنا نستنشق الهواء أغلب الوقت دون أن نكون واعين به، ومثله مثل اللغة، فإنّه هو ذاته الوسط الذي نتحرك فيه، لكن إذا أصبح الهواء فجأة كثيفا أو ملوّثا فإنّنا نظطر للإلتفات إلى تنفسنا بانتباه شديد، وتأثير ذلك قد يكون خبرة مركزة بحياتنا الجسمانية. ونحن نقرأ ملاحظة خربشها صديق دون أن نولي كبير اهتمام ببنيتها القصصية، لكن إذا انقطعت قصة ثمّ بدأت من جديد، وأخذت تنتقل على الدوام من مستوى قصصي إلى آخر وترجئ ذروتها لتبقي على إثارتنا، فإنّنا نصبح واعينا من جديد بالكيفية التي تتركب بها في ذات الوقت الذي يتكثف فيه ارتباطنا بها".[18]

وهذا يعني أنّ الشكلانيين، قد اعتبروا "الإغراب" جوهر الأدب؛ فهو يمثل أداة جذب للتمعن في النص، فلغة الأدب تجعلك تبحر في زوايا كثيرة من النص، والتي يقف أمامها القارئ مدهوشا ممعنا فكره؛ كي يتمكن من حل شفراتها، فهي توغله في متاهات كثيرة، وهذا بما تحمله من أدوات جمالية غريبة على غرار اللغة العادية.

يشرح الدكتور صلاح فضل هذه الفكرة بقوله: ".. وفي الوقت نفسه الذي ميّز فيه الشكليون بين لغة الشعر واللغة العادية، اكتشفوا أنّ الخواص المحدّدة في الفن تكمن في استخدامه الخاص لمادته، وكان من اللازم لهم أن يتناولوا بالتحليل مشكلة التلقي للشكل، ليصلوا بها إلى اعتباره مضمونا في نفسه، ويبرهنوا على أنّ الإحساس بالشكل ينبع من بعض العمليات الفنية التي تستهدف إشعارنا به".[19]

وقد عرفنا سابقا أنّ مادة العمل الأدبي عند الشكلانيين هي الكلمات، وبالتالي فإنّ النص الأدبي تحكمه القوانين التي تحكم اللغة؛ فالشاعر عندهم يعمل في اللغة بنفس الطريقة التي يعمل بها الموسيقي بالأصوات والأنغام، والرسام بالألوان، كما يصرّ الشكلانيون الروس على استقلال العمل الأدبي عن العناصر الخارجية عنه؛ فهم ينظرون إلى العملية الإبداعية الأدبية على أنّها توَتر بين القول العادي، والإجراءات الفنية التي تحّرفه عن مواقعه أوتغيّر صورته، وبالتالي فهم ينظرون إلى الأدب على أنّه ظاهرة لغوية سيميولوجية، تنطلق منه المادة اللغوية في مجموعة من الأنظمة الرمزية.[20]

وخلاصة القول أنّ الشكل قد اكتسب معنى جديدا عند الشكلانيين، ولم ينحصر في كونه الغلاف الخارجي للعمل الأدبي، وإنّما أصبح يمثل تكاملا ديناميكيا، يحدّد معنى العمل الأدبي ومضمونه، وبالتالي فإنّ تحليل النص عندهم بهذه النظرة، لا يقتصر على مجموعة العلاقات الموجودة داخل النص، بل يشكل لنا مزاوجة بين شكل النص ومضمونه.

رابعا : دراسة العمل الأدبي في ذاته :

قامت الشكلية الروسية على الأبحاث اللغوية التي قام بها العالم اللغوي "فرديناند دي سوسير"؛ حين دعى إلى دراسة اللغة في ذاتها ولذاتها، ورأى أنّ الوصف اللغوي وصف مستقل بذاته؛ وهذا من خلال الثنائيات التي كانت أساس علم اللغة (الدال والمدلول، اللغة والكلام، التزامن والتعاقب) وغيرها، والتي وضع أركانه بالإعتماد عليها، واستقى منها لبناء الصرح، الذي أصبح

---

18 - المرجع السابق، ص10.
19 - نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص42.
20 - نفسه، ص40.

منبعا لمختلف العلوم بتعدد تخصصاتها وتفرعاتها، "ورفعت الشكلانية أساسا مبدأ محايثة النص الأدبي ضمن مقاربة بنيوية، وأخذت على عاتقها مهمة علمنة الدراسة الأدبية ".[21]

طالما ردّد الشكلانيون أنّه "آن الأوان لدراسة الأدب الذي ظلّ منذ أمد بعيد _ أرضا بدون مالك_ أن ترسم الحدود لحقلها، وتحدّد بوضوح موضوع البحث". [22] هذا الموضوع الذي ارتأت الشكلية أن يكون حقل دراستها، مركّزة على دراسة العمل الأدبي في ذاته ولذاته،أي التركيز على أجزائه المكونة له.

ويرى الدكتور بسام قطوس "أنّ النقاد الشكلانيين قد حققّوا فوائد جمّة للنقد الأدبي، فقد أعادوا للنص الأدبي كثيرا من حرمته، حين حرّروه ممّا علق به من معارف وأخبار وسير ووثائق، وإديولوجيات ونوايا من خارج النص".[23]

مثلّت الحركة الشكلية الحلقة الفاصلة بين الدراسات النقدية السابقة، وبين الوضع الذي آل إليه النقد فيما بعد، إذ عرفت الساحة النقدية منحى جديدا مع النقد الجديد بأمريكا وإنجلترا، وكذا الشكلانية الروسية، ولعلّ أبرز ما نادت إليه؛ هو تأسيس علم للأدب تنبثق قوانينه وأسسه من الأدب نفسه. "فقد أحدث الشكلانيون الروس نقلة نوعية في نظرية الأدب، فجعلوا الأثار الأدبية نفسها محور دراستهم، ومركز اهتمامهم النقدي، وسعوا إلى خلق علم أدبي مستقل انطلاقا من الخصائص الجوهرية للأدب.[24]

بدأ الشكليون بالنظر إلى العمل الأدبي على أنّه تجميع اعتباطي للأدوات بدرجة أو بأخرى، وفي وقت لاحق توّصلوا إلى النظر إلى هذه الأدوات على أنّها عناصر مترابطة فيما بينها، أو وظائف ضمن نسق نصي كلي، وتضمّنت هذه الأدوات: الجرس، والمخيلة، والإيقاع، وبناء الجملة والوزن والقافية والتقنيات الروائية، وفي الحقيقة كل رصيد العناصر الشكلية الأدبية.[25]

ركّز الشكلانيون الروس في دراستهم على لغة النص الأدبي، سواء لغة الشعر أو لغة النثر، فوّجهوا اهتمامهم إلى اللغة باعتبارها العنصر الجوهري للنص الأدبي، فهم يرون أنّ مادة هذا الأخير هي الكلمات ومن هنا "يبدأ التحليل النقدي عند الشكلانيين الروس بتقطيع المقولة إلى وحدات لغوية، وقد عرّفوا الأثر الأدبي بأنّه منظومة، وللعناصر التي تؤلف هذه المنظومة قيمة وظيفية، ويتركز تحليل الأثار الأدبية في البحث عن الوحدات ذات الدلالة، وعن العلاقات المتبادلة بين هذه الوحدات."[26]

وما يؤكد عليه الشكلانيون الروس في تعاملهم مع النص الأدبي هو جوهره المتمثل في الكلمات، وليس الأفكار كما يقول جيرمونيسكي : "إنّ مادة الشعر لا تتكون من الصور ولا من العواطف وإنّما تتكون من الكلمات." [27]

فما يمنح الأدب هويته هو طريقة صياغته وتركيبه، أي كيفية توظيف اللغة في النص، وليس موضوعه ومؤثراته الخارجية، وهذا ما جعلهم يرفعون شعار أدبية الأدب؛ أي العناصر التي تجعل من أيّ عمل عملا أدبيا، وفي هذا الصدد يقول رومان ياكبسون: "إنّ موضوع العلم الأدبي ليس هو

---

21 - مناهج النقد الأدبي، يوسف وغليسي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر،ط1، 2007،ص68.
22 - الشكلانية الروسية، ص14.
23- المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص81.
24 - نفسه، ص76.
25 - نظرية الأدب، ص10.
26 - تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، محمد عزّام، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص16.
27 - الشكلانية الروسية، ص14.

الأدب، وإنّما الأدبية؛ أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا".[28] إذ ينصبّ الاهتمام عند الشكلانيين على كيفية القول لا على ما يقال، أي على الأشكال، والبنيات بدل المواد أو المحتويات، أشكال تنظر إلى الأدبية، باعتبارها غاية في ذاتها، لا مجرّد ذريعة لغايات خارجية.

وفي اهتمام الشكلانيون بلغة العمل الأدبي، شعرا كان أو نثرا فرّقوا بين اللغة العادية ولغة الأدب، فرأوا أنّ ما يميز هذه الأخيرة عن لغة الخطاب الأدبي هو الإغراب، وخروجها عن المعتاد والمألوف من الكلام، فهي لغة غريبة وحيودية؛ إذ اعتبروا أنّ اللغة الأدبية منظومة من الحيودات عن قاعدة، وتكمن هذه الحيودات في جعلها لغة غير شفافة صادمة، تستوقف القارئ إذا ما همّ بكشف خباياها، وإماطة اللثام عن مقاصدها، فهي ليست مباشرة كلغة الخطاب العادي التي تحيلك على معناها حين سماعها أو قراءتها دون أن تترك فيك أي تأثير أو انطباع"، فالأدب نوع خاص من اللغة، في مقابل اللغة العادية التي نستخدمها عادة".[29]

يعتبر الشكلانيون في حقيقة الأمر هم الذين بدؤوا التحرك في اتجاه التعامل مع اللغة كنظام، وهذا كتطبيق مبكر لأفكار سوسير؛ حول الفارق بين اللغة والكلام، فاللغة عنده هي مجموعة القواعد المتفق عليها، والتي تحكم استخداماتها، أمّا الكلام فهو تجسيد هذه القواعد في موقف بعينه، فاللغة هي النظام الكلي الذي يحكم العلاقات بين البنى الصغرى في الاستخدام العادي لها، وفي سعيهم لتأسيس علم للأدب، حاولوا أن يحقّقوا نفس العلاقة بين أدبية الأدب، والنصوص الأدبية الفردية التي تحكمها البنى العامة أو النظام العام للإبداع، داخل النوع الأدبي الواحد.[30]

إنّ الوحدة التي تهم الشكلانيون هي العلاقة بين النص؛ كنظام أصغر والنظام العام الذي يحكم قواعد الكتابة في هذا النوع، وهو ما يؤكده "سكافتيموف" قائلا: "إنّ الدراسة التي تهدف إلى الكشف عن طبيعة موضوع يكتب لتحديد هدف ما، يتحتم عليها أن تنظر إلى ذلك الموضوع باعتباره وحدة، بعد ذلك يتم التعبير على هذا المفهوم؛ عن طريق وصف العلاقات بين العناصر المكوّنة للموضوع، والنسق العام لعمليات التوافق، والإخضاع الموجودة داخل النص".[31]

ومن هنا انصبّ اهتمام الشكلانيون على تحليل النص الأدبي، باعتباره نقطة البدء والمعاد، ليخرجوا بالنقد عن ميدان العلوم الإنسانية، التي سادت في الدراسات السابقة ردحا من الزمن. "إذ طالبوا بمقاربة النص الأدبي مقاربة محايثة، بوصفه بنية فنيّة مغلقة، ومكتفية بذاتها لا تحيل على وقائع خارجة عنها ممّا يتجاوز لغتها، ويتصل بالذات المنتجة، أو سياق انتاجها، بل تحيل على اشتغالها الداخلي فقط".[32]

مثّلت الشكلانية قطيعة عمّا كانت عليه الدراسات السابقة، في عزلها العمل الأدبي عن سياقاته الخارجية، وتوجيه مجال الدراسة إلى لغته والعناصر المكوّنة له، بغض النظر عن الجانب النفسي لمؤلفه، والظروف الاجتماعية التي دعت إلى إنتاجه، أو الجانب التاريخي الذي ورد فيه هذا النص، إذ رأت أنّ جوهر الأدب هو الأدبية لا غير. وهم يؤكدون بهذا أنّه لا طائل من وراء دراسة السياقات الخارجية للنص الأدبي، لأنّها لن توصلنا إلى نتيجة حقيقية عمّا نريد البحث عنه، وأنّ مكمن خاصية الأدب مركوزة في النص فقط. وهذا ما أقّره إيخنباوم في قوله :" إنّنا في دراستنا لا

---

28 - المرجع السابق، ص78،79.
29 - نظرية الأدب، ص11.
30 - المرايا المحدبة، ص162.
31 - نفسه، ص163.
32 - المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص77.

نتناول القضايا التي تبقى جد مهمّة ومعقدة في الوقت نفسه، يجب أن نبحث عن مكانها في العلوم الأخرى".[33].

رفض الشكلانيون الروس، الرأي الذي مفاده أنّ الأدب فيض من روح المؤلف، أو وثيقة تاريخية، أو تجل لمنظومة اجتماعية، في حين رأوا أنّ الناقد الأدبي عليه أن يواجه الأثار الأدبية في حد ذاتها، لا ظروفها الخارجية التي أدّت إلى إنتاجها، فالأدب نفسه هو موضوع علم الأدب لا سياقاته الخارجية، مؤكدين بهذا رفضهم للعلوم المجاورة لدراسة الأدب؛ على اعتبار أنّها عوائق، كعلم النفس والاجتماع والتاريخ وغيرها.[34]

ويضيف تيري إجلتون مؤكدا ضرورة النص الأدبي عن كل المؤثرات الخارجية؛ على اعتبار أنّها لا تفيد الدراسة الأدبية بقدر ما تعيقها، وتحد من مصداقية إنتاجها " ليس الأدب دينا زائفا، أو سيكولوجيا زائفة، أو سوسيولوجيا زائفة، بل تنظيما خاصا للغة، له قوانينه وبنياته، وأدواته النوعية التي يجب أن تدرس في ذاتها بدل أن تختزل إلى شيء آخر، فالعمل الأدبي ليس مركبة لنقل الأفكار، ولا انعكاسا للواقع الاجتماعي، ولا تجسيدا لحقيقة مفارقة، إنّه حقيقة مادية.. إنّه مكوّن من كلمات، وليس من موضوعات أو مشاعر، ومن الخطأ اعتباره تعبيرا عن عقل مؤلف ما ".[35]

وبهذا تكون الشكلانية الروسية، قد تحررت من سجن الدراسات التي تعتمد على المناهج السياقية السائدة في فترات سابقة، ووّجهت محور دراستها إلى النص الأدبي في حدّ ذاته، مستغنية بذلك عن كل تفسير، أو مقاربة في تحليل النص الأدبي خارج نظامه اللغوي، وعلاقات عناصره المكوّنة له؛ هذه العناصر التي عرفت عندها بالأدبية، في محاولتها لتأسيس علم للأدب ينبثق من النص نفسه، ممّهدة بذلك الطريق لتوّسع هذه الفكرة على يد أتباعها من أجل ظهور البنيوية كامتداد لها.

المبحث الثاني : المنهج البنيوي.

أولا: روافد البنيوية:

لم تبرز البنيوية على ساحة النقد الأدبي فجأة، وإنّما تكوّنت بتظافر عوامل واتجاهات عديدة، كانت نداءاتها تسمع هنا وهناك، داعية إلى ضرورة توجيه الاهتمام نحو دراسة العمل الأدبي في ذاته، بعزله عن سياقاته الخارجية، وتجاوز الإفادة من العلوم الإنسانية في تحليل النصوص الأدبية. إنّ أوّل الاتجاهات التي ساهمت بشكل بارز وفعّال في بلورة الفكر البنيوي؛ الألسنية السوسيرية بأروبا، ثمّ النقد الجديد في إنجلترا وأمريكا، وكذا الشكلانية الروسية؛ التي تعتبر باكورة الفكر البنيوي في محاولتها تأسيس علم للأدب، والتي سرعان ما أفل نجمها، لينتقل أكبر روّادها اللغوي رومان ياكبسون إلى حلقة براغ اللغوية، لتتواصل أفكاره اللغوية، وتتجه أكثر نحو الاتجاه البنيوي، فكان حلقة الوصل بين الشكلانية والبنيوية فيما بعد.

1_ النموذج الألسني :

---

33 -المرجع السابق، ص78.
34 - ينظر،نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص42.
35 - نظرية الأدب، ص9.

أوّل محطة تستوقفنا في رحلة البحث عن الأصول التاريخية للبنيوية _ وبشكل ملفت للانتباه_ أفكار العالم اللغوي دي سوسير، إذ تعتبر محاضراته التي ألقاها على طلبته في "جنيف" أواخر سنين حياته المؤسس العملي للألسنية العامة؛ وهذا من خلال تقديمه عرضا لطبيعة اللغة الإنسانية، والمناهج الملائمة لدراستها، فكانت البداية المنهجية الصحيحة للفكر البنيوي في اللغة، إذ إنّ العمل الذي شكّل رشيم البنيوية هو عمل سوسير "محاضرات في الألسنية العامة".[36]

ويظهر هذا من خلال ثنائياته، التي وصف الأنظمة اللغوية عن طريقها، وفي مقدمتها "اللغة والكلام"، وتمييزه بين علم اللغة الداخلي، وعلم اللغة الخارجي، هذا الأخير المرتبط بالظروف والبيئات، أمّا علم اللغة الداخلي فمرتبط بالقوانين المنبثقة من اللغة ذاتها، ويمكن أن نقول أنّ البنيوية في أصولها، محاولة لتطبيق منهج علم اللغة على النقد والأدب، متمثلا في المنهج الذي جاء به سوسير في دراسة اللغة.

ويتفق النقاد أنّه من المتن الأساسي لمحاضرات سوسير يتحدّر التقليد أو التراث الأوربي في الألسنية العامة الحديثة، إذ استندت عليها كل من حلقة "موسكو اللغوية"، و"حلقة براغ"، و"كوبنهاجن"، وكذا المدرسة الشكلية الروسية. "والعنصر الأساسي في نظرية سوسير هو تصوره اللغة، بوصفها نظاما بنيويا يشكل أساسا لكل استخدام لغوي، أو لكل كلام؛ سواء كان نطقا أو كتابة. وثمّة عنصر ثان؛ هو العلاقة الاعتباطية في جوهرها بين أصوات اللغة، والمفاهيم التي تعبر عنها هذه الأصوات، فضلا عن عناصر أخرى تشتمل على التمييز بين الدراسة التاريخية (أو التزمنية) للغة وتبدلها، والدراسة (التزامنية) لبنيتها الداخلية في لحظة محدودة، والتمييز بين المحور التركيبي للغة، وما يدعوه سوسير التداعي؛ الذي يستدعي بواسطته كل دالول دواليل أخرى كثيرة، ليست حاضرة."[37]

استعارت البنيوية من سوسير؛ فكرة أنّ كل الأنظمة الثقافية_ وليست اللغة وحدها_ يمكن أن تدرس من الناحية التزامنية، التي ستظهر مستوياتها المترابطة، والمختلفة في فعالية ذات دلالة.[38]

لقد بنت أفكار سوسير برنامج العمل الرئيس للسانيات الحديثة، ولقد تضاربت مع التفكير التقليدي في ناحيتين رئيسيتين:

1_ إنّ من الممكن أن توضع اللسانيات على أساس علمي بتبني السبيل التزامني، ذاك الذي يعالج اللغة بوصفها، شبكة من العلاقات البنيوية الحاصلة في وقت محدّد من الزمن، ومثل هذا النظام لا بد له أن يفصل مؤقتا الطرق التأريخية للبحث التاريخي والفكري، التي هيمنت على لسانيات القرن التاسع عشر.

2_ وجد سوسير أنهّ من الضروري تكوين تحديد صارم بين العمل الكلامي المنعزل أو الكلام، والنظام العام للعلاقات النطقية، الذي يشتق الفعل الكلامي منه(اللغة)؛ هذا النظام يجب أن يكون الأساس، ويسبق أي سياق ممكن للكلام، لأنّنا لا يمكن أن ننتج المعنى، إلاّ تبعا للقواعد الأساسية المنظمة للغة.[39]

---

36 - بؤس البنيوية، الأدب والنظرية البنيوية، ليونارد جاكسون، تر: ثائر ديب، دار الفرقد، دمشق، ط2، 2008، ص96.

37 - المرجع السابق، ص27.

38 - المرآة والخارطة، ترجمة: سهيل نجم، دار نينوى، للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2001، ص129.

39 - نفسه، ص128.

أقام سوسير أفكاره على أساس علمي تجريبي، مناهض لما كانت عليه الدراسات السابقة، التي كانت تتسم بالتاريخية، إذ أخضع اللغة الإنسانية لمنهج علمي وفق سياق تزامني، حيث رأى أنّه على الألسني أن يعنى بالبنية الموضوعية، والوظائف الأساسية للغة، فيدرسها لذاتها فقط.

وبهذا يمكننا القول بأنّ النموذج المنهجي اللغوي، الذي أرسى قواعده سوسير، ينبني على المسلمة التي مؤداها "أنّ اللغة شكل أكثر منها جوهر، وأنّها مجموعة نسقية من العلاقات، وأنّ المهم فيها ليس العناصر الفردية، وإنّما العلاقات القائمة بينها".[40]

يقول توني بينيت: "هنالك خط غير مقطوع بين الألسنية السوسيرية، مرورا بالشكلانية؛ فالبنيوية الحديثة تعتمد في الأساس على الطرائق التي اعتمدتها هذه الاتجاهات في تحقيق أغراضها، وتركزت الرؤية السوسورية في أساسها على أنّ القيمة والوظيفة لأيّة وحدة لغوية، تعتمد على علاقة هذه الوحدة مع الوحدات الأخرى في داخل النظام اللغوي".[41]

ويمكننا اعتبار النموذج الألسني المنبع الذي استقت منه البنيوية أفكارها، لاعتبارات عديدة أهمها:

_ أنّه نموذج وصل بعلم اللغة مكانة أنزلته في الصدارة من علوم الإنسان، على أساس قدرته على تنظيم معارفه، وتطوير أدواته؛ بما حقّق طفرة واعدة في فهم الظواهر اللغوية على مستوى العموم.

_ أنّه نموذج يتحدث عن اللغة، التي هي مادة الأدب، بالقدر الذي هو مستنبط منها.

_ أنّه انطوى على قدر من الشمول الواعد، وتطلّع إلى أن يحقق في المجال الأدبي ما لم يحققه نموذج منهجي آخر. [42]

ولعل أهم النقاط التي تلتقي فيها البنيوية بشكل كبير مع النموذج الألسني؛ تتمثل في المحاور الكبرى التي شيّدت عليها البنيوية صرحها الذي غدا شامخا، وأصبح ميزتها التي لا تفارقها، والتي تتمثل في:

_ دراسة اللغة في ذاتها ولذاتها، قبل دراسة علاقتها بالنظم المجاورة لها من تاريخية، واجتماعية، ونفسية، أي الدراسة النسقية (الداخلية) للغة.

_ تحليل الكلام إلى عدد محدود من العناصر البسيطة.

_ دراسة علاقات التبادل بين عناصر اللغة.[43]

وبهذا يعتبر النموذج الألسني الممثل في كتاب "محاضرات في اللسانيات العامة"، نسخة باكرة من النموذج البنيوي للغة، لها أثرها البعيد في تغيير مسار الدراسة النظرية النقدية خلال الستينات من القرن العشرين.

2_ النقد الجديد:

---

40 - نظريات معاصرة، جابر عصفور، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص255.

41 - نظرية النقد الأدبي الحديث، يوسف نور عوض، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1 (1994،1414)، ص16.

42 - المرجع السابق، ص253.

43 - البنيوية وما بعدها، جون ستروك، تر: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب، عدد 206، الكويت، ص68.

أمّا المحطة الثانية التي تستوقفنا في رحلة بحثنا هذا، وتفرض علينا بعض التأمل في ثناياها؛ محطة النقد الجديد، الذي ظهر بإنجلترا وأمريكا، كرد فعل للأفكار التي كانت تعّج وتزخر بها ساحة النقد، والتي لم تكن لتعطي نموذجا مقنعا في الدراسة، بالنسبة للنقاد الجدد الذين حاولوا أن يجدّدوا في مجال الأدب والنقد؛ بما رأوه أصلح وأنسب، وكغيره من الإتجاهات "لم ينشأ النقد الجديد من فراغ، ولم ينتهي إلى فراغ. لقد كان امتدادا لتجريبية الفلسفة الغربية، وتمردا عليها، دعوة للأخذ بالمنهج العلمي، ورفضا لماديته، وكان أيضا ثورة على الرومانسية وامتدادا لها.[44]

ويمكننا أن نقول أنّ النقد الجديد في أفكاره التي تبناها، ودعوته التي اتسمت بالجدة _كما يرى بعض النقاد_ مثّل علامة بارزة في تاريخ النظرية النقدية، والأدب عامة لا يمكن تجاهلها، أو تخطيها دون الوقوف عندها، والتأمل في شتى معالمها، واكتشاف نقاط تأثيرها.

ولعل أول نقطة مبدئية يمكن أن نلاحظها على النقد الجديد "هي الدعوة لضرورة توجيه الدراسة نحو الداخل في مقابل الخارج، على غرار النظريات السابقة، وهذا بعزله عن الذات المبدعة، وكذا المتلقي، وهذه الدعوة تمثل محاولة النقاد الجدد للأخذ بالمنهج العلمي وتجربته".[45]

وهذه الدعوة هي التي مهّدت الطريق للأفكار، التي جاء بها النقاد الجدد، كي تجد الترحيب والقبول في الساحة النقدية، ومن ثم تواصل استمراريتها ضمن المنهج البنيوي. وعليه فإنّ أبرز نقطة التقاء بين النقد الجديد والبنيوية، هي إخضاع الدراسة الأدبية إلى المنهج العلمي التجريبي. كما "يعتبر موقف النقاد الجدد من المعنى أو الدلالة، وآرائهم حولها ذات أهمية بالغة، كونه كان علامة طريق بارزة في الاتجاه المتنامي، الذي بدأ بدراسات سوسير نحو تطوير علم اللغة".[46]

وفي نفس السياق نجد أنّ النقاد الجدد في حديثهم المتكرر عن اللغة "يرفضون القيمة الإحالية للغة الشعرية، فاللغة الشعرية في رأيهم ليست لها قيمة مرجعية، تتمثل في الدلالة على شيء، أو أشياء خارجية، فالدلالة كلها داخل نسق القصيدة والبيت."[47] فالنقاد الجدد يجعلون معنى النص، ودلالته محصورة في النسق الذي يشكل لنا القصيدة، أي لا تكمن قيمة العمل الأدبي في إحالاته الخارجية، وإنّما تستشف من خلال نسقه الداخلي.

يمثل معنى القصيدة محور الجدل الرئيسي في النقد الجديد، فهم ينظرون إليها على أنّها كل متكامل، وينادون باستقلاليتها؛ فهي كاملة، بمجرد انتهاء الشاعر من كتابتها، وهي مستقلة عن الواقع الذي صنعها، وعن ذات الشاعر، وذات المتلقي، ومعناها لا يمكن تحديده بمقارنته مع أيّ من هذه العناصر، أو إحالتها إليه.[48]

وهدف النقد الجديد من هذا تحقيق؛ درجة من الموضوعية العلمية القائمة على التجرد من الذات؛ ذات المبدع، وذات المتلقي، والاحتكام فقط إلى النص في حد ذاته، كبنية مغلقة لا تحتاج إلى عناصر خارجية عنها. ويرى " تامبلنج"، أنّ النقاد الجدد ينحون إلى لغة الأدب، التي تختلف عن اللغة العلمية، واللغة المرجعية، أو لغة الاتصال العادي، وذلك ما جعلهم يضحون بالحقيقة الواقعية، بحثا عن حقيقة أخرى؛ هي الحقيقة الروحية.[49]

---

44 - المرايا المحدبة، ص116.
45 - ينظر، نفسه، ص117.
46 - نفسه، ص121.
47 - المرجع السابق، ص123.
48 - نفسه، ص123.
49 - نظرية النقد الأدبي الحديث، ص14.

يشرح آرت بيرمان في دراسته الجانب التجريبي للنقد الجديد قائلا: إنّ عملية تحليل بسيطة للنقد الجديد سوف تظهر اتجاهاته التجريبية الواضحة المتمثلة في:

_ نظرية جمالية تقوم على علم النفس بدلا من الميتافيزيقا.

_ نظرية للشكل والبناء والترتيب، بدلا من الحقائق العليا.

_ منهجية يفترض أنّها موضوعية، ومن ثمّ قادرة على إحداث اتفاق حول خصائص الشيئ الجمالي.

_ أسلوب كتابة واضح ومحدد، متجنبا المفاهيم الفلسفية الغامضة.

_ نظرية إبداع تقوم على فكرة قدرات المؤلف المشحوذة، بدلا من قوى جمالية غامضة.[50]

كان النقد الجديد قد نجح في وضع نهاية للنقد التاريخي والذاتي، وقاوم اتجاه الواقعية الاشتراكية، نحو تقييم النص داخل السياق الاجتماعي، والسياسي، والاقتصادي، لكنه فشل في تطوير نظرية متكاملة للغة...وفي ظل الفراغ النقدي، الذي خلقه جمود النقد الجديد، ثمّ انسحابه من الساحة، هذا ما فتح المجال أمام بعض الأسماء الأوربية للظهور مثل: فرويد، وهيغل، وشتراوس، وسوسير. وهكذا أصبحت الساحة ممهدة في أروبا الغربية، حيث بدأت الدراسات اللغوية تؤتي ثمارها. وغدت تلك الساحة مستعدة لأفكار الحداثة التي تأخر التعامل معها، ومع تجلياتها النقدية في البنيوية والتفكيكية.[51]

ورغم فشل النقد الجديد في تطوير نظرية متكاملة للغة، فقد مهّد الطريق لتطوير نظرية اللغة. ومما لا شك فيه أنّ جذور النص الأدبي المغلق، الذي سيركز عليه البنيويون فيما بعد، تبدأ داخل تربة النقد الجديد.

ثانيا : مبادئ البنيوية :

---

50 - المرايا المحدبة، ص117.
51 - المرجع السابق، ص(135،136).

بدأت الساحة الأدبية مع بداية الستينات تزخر فجأة بالحياة والصخب، والتغيرات الفكرية، فبعد فترة هدوء ارتبطت بالمحافظة والتوازن، اللذين تميز بهما النقد الجديد على مدى ثلاثة عقود، تتداخل الأمور بصورة غير مسبوقة، في تاريخ الفكر الغربي، وتصبح علوم اللغة سيّدة الساحة بلا منازع. إذ شهد النقد الأدبي منعرجا جديدا أصبحت فيه الدراسات اللغوية صيحة العصر، وشكّل هذا المناخ الثقافي المهد لظهور البنيوية،التي مدّت جذورها في ذروة الإهتمام بالدراسات اللغوية. لقد وجدت البنيوية في الدراسات اللغوية ضالتها التي ظلّ النقد الأدبي يبحث عنها منذ بداية القرن العشرين؛ وهي تحقيق "علمية النقد الأدبي".

إنّ أبرز ما يميز القرن العشرين دون منازع، صعود نجم الدراسات اللغوية، التي أصبحت البوابة الرئيسية للمشاريع النقدية الحديثة (البنيوية والتفكيكية)، إلى الحد الذي لم يعد ممكنا فيه التعرض لمناقشة المبادئ الأساسية للمشاريع النقدية المعاصرة، دون حضور قوي ودائم للدراسة اللغوية، فالجدل الدائم حول المعنى أو دلالة النص، حول النص المغلق والنص المفتوح، حول الداخل والخارج، حول الذات، حول علاقة النص بالواقع الخارجي، والأنساق اللغوية الداخلية للنص، ينشأ وينتهي داخل الدراسات اللغوية الجديدة.[52]

يعرف "فريديريك جيمسون"، البنيوية بقوله: "هي محاولة لإعادة التفكير مرة أخرى في كل شيء برمته بعبارات علم اللغة".[53] ويضيف تيري إجلتون: "البنيوية محاولة لتطبيق النظرية اللغوية على موضوعات، ونشاطات أخرى غير اللغة ذاتها، إذ يمكنك النظر إلى أسطورة ، أو مباراة مصارعة، أو نسق قرابة قبلية، أو قائمة الطعام في مطعم، أو لوحة زيتية على أنّها نسق من العلامات، وسوف يحاول التحليل البنيوي، أن يعزل منظومة القوانين الكامنة تحتها، والتي تأتلف بمقتضاها هذه العلامات فعلا، ويركز بدلا من ذلك على علاقاتها الداخلية مع بعضها البعض".[54]

وقد ظهرت أول بذرة للبنيوية، حين نشر رومان ياكبسون، وكلود ليفي شتراوس، عام 1962، تحليلا لقصيدة "شارل بودلير"، بعنوان "القطط"، أصبح بمثابة عمل كلاسيكي للبنيوية الرفيعة، وبإصرار مدّقق استخرج المقال مجموعة من التكافؤات، والتقابلات، من مستويات القصيدة السيمانطيقية، والعروضية المفردة...إنّهما بالطريقة البنيوية الحقيقية يتناولان القصيدة باعتبارها لغة. [55] وقد شكّل هذا العمل نقطة الانطلاق الحقيقية لأفكار البنيوية، وطرائقها في التحليل بالاعتماد على النموذج اللغوي.

انطلقت البنيوية من المسلّمة القائلة؛ بأنّ الأدب لا يتكون من أفكار، ولا مشاعر، ولا آراء...وإنّما هو جسد لغوي ممثل للنص الأدبي، ومن ثمّ فإنّ أي مقاربة لتحليل هذا الأدب بمنهج علمي، كان من المفروض عليها أن تبدأ من منطلق اللغة، لا من منطلق ما وراء اللغة؛ من فكر وميتافيزيقا، وأشياء أخرى، لا ترتبط بالمادة المباشرة للأعمال الأدبية، فتأسست على هذا الاعتبار البنيوية في النقد الأدبي، معتمدة على مجموعة من الأفكار والمبادئ:

_ تمثل البنيوية عملية نزع أوهام لا ترحم عن الأدب، وترى أنّ العمل الأدبي مثل أي نتاج آخر للغة؛ هو بناء يمكن تصنيف، وتحليل آلياته مثل أي علم آخر، ومع ظهور البنيوية فإنّ عالم منظري علم الجمال العظام، ودارسي الأدب ذوي النزعة الإنسانية لأوروبا القرن العشرين، عالم كروتشه، وكورتيوس، وأويرباخ، وسبتسر، وويللك، بدا عالما قد انقضى زمنه.[56]

---

52 - المرجع السابق، ص93.
53- نظرية الأدب، ص87.
54- نفسه، ص87.
55 - المرجع السابق، ص101.
56 - نظرية الأدب، ص94.

_ شدّدت البنيوية على البناء، ورأت أنّ المعنى لم يعد لا خبرة خاصة، ولا حادثة بمشيئة إلهية، بل إنّه إنتاج أنساق مشتركة معينة للمعنى؛ رافضة لفكرة الإيمان بأنّ الذات الفردية المنعزلة هي منبع ومصدر كل معنى.

_ تدمر البنيوية النزعة الإمبريقية، لأصحاب النزعة الإنسانية الأدبية؛ أي الاعتقاد بأنّ أكثر الأشياء (واقعية) هو ما نخبره، وأنّ مستقر الخبرة الثرية الرفيعة المركبة هو الأدب نفسه، حين ترى أنّ الواقع وخبرتنا به، في انقطاع أحدهما مع الأخر.[57]

_ ترفض البنيوية فكرة ربط العمل بحقائقه التي تناولها وعلاقته بها، أو الشروط التي دفعت إلى إنتاجه؛ سواء الحالة النفسية لكاتبه، أو الظروف الاجتماعية، التي أسهمت في بلورته. كما ألغت القرّاء الفعليين، الذين يدرسون العمل، حيث وضعت هذه الحقائق بين أقواس.

_ جاءت البنيوية كرد فعل على كل النظريات، والفلسفات السائدة في ساحة النقد الأدبي؛ والتي لم تستطع أن تقدم نموذجا يبقى ساري المفعول عبر الزمن،إذ سرعان ما تتهاوى فكرة أو تيار بظهور آخر. وهذا ما حصل مع البنيوية، حين رفضت بعض المفاهيم التقليدية التي ظلّت تسيطر على النقد الأدبي ردحا من الزمن، ويظهر هذا جليا في فكرة موت المؤلف،التي نادى بها رولان بارت.[58]

فالكاتب من وجهة نظر رولان بارت لا يستخدم اللغة للتعبير عن كوامن نفسه، أو لإبراز ملامح شخصيته، أو للتأكيد على خلفيته الثقافية والمعرفية. وهذا يصب في فكرة أنّ نظام النص قائم بذاته، ولا يحتاج إلى عناصر خارجية تفسره.

_ كما اعتبرت البنيوية المحور التاريخي في الدراسات الأدبية محورا مشبّعا، لم يعد له ما يبرره، ولا بد من تعطيله، بغرض تفعيل المحور المقابل له؛ وهو البحث في الأدب كنظام في حد ذاته، فهي تنظر إلى النقد على أساس أنّه ظاهرة قائمة في لحظة معينة، تمثل نظاما شاملا، والأعمال الأدبية حينئذ تصبح أبنية كلية ذات نظام، وتحليلها يعني إدراك علائقها الداخلية، ودرجة ترابطها، والعناصر المنهجية فيها، وتراكيبها بهذا النمط الذي تؤدي به وظائفها الجمالية المتعددة.[59]

مثلت البنيوية بمجمل المبادئ التي دعت إليها؛ دعوة صريحة إلى ضرورة تناسي العهد الذي شكّلت فيه الدراسة الإنسانية محور الساحة الأدبية. فكانت البنيوية مبعوث العناية اللغوية، الذي حمل بشارة العهد الأتي إلى العلوم الإنسانية، دالا إيّاها على طريق الهداية المنهجية، والجنة الموعودة للدراسة العلمية التي تبنتها البنيوية في حماس شديد.

---

57 - نفسه، ص96.
58- المرجع السابق، ص142.
59- في النقد الأدبي، صلاح فضل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007، ص50.

ثالثا : سجن اللغة.

قبل أن نتحدث عن تعامل البنيوية مع النص، لا بد من وقفة بسيطة مع مفهوم البنية. فماذا نعني بالبنية؟ وكيف نبحث عن البنية في النص؟. ثمّة دلالات واسعة لكلمة بنية، "قد تشمل كل شكل من أشكال الإنتظام يمكن إدراكه بالفكر...وقد وصفت البنية بأنّها نظام أو نسق من المعقولية.[60]

كما يمكن تعريف البنية بأنّها "مجموعة من الأجزاء المرتبطة معا، أو هي مجموعة الروابط بين الأجزاء في مجموعة من الأجزاء المرتبطة معا".[61]

والمعنى الأول للبنية يراه كلود ليفي شتراوس، المعنى العياني، والثاني يراه المعنى المجرد لها، وهو يميز بينهما؛ إذ يطلق على الأول اسم "البنية"، وعلى الثاني اسم "الشكل"، وهو يقول في البنية والشكل: "كثيرا ما يتهم أنصار التحليل البنيوي في الألسنية والأنثروبولوجيا بالشكلانية، غير أنّ هذا الاهتمام يغفل عن أنّ الشكلانية مذهب مستقل، وأنّ البنيوية منفصلة عن الشكلانية _دون أن تتنكر لما تدين لها به_ نظرا للمواقف المتباينة التي تتخذها كلا المدرستين حيال العياني، فالبنيوية بخلاف الشكلانية ترفض أن تضع العياني على تضاد مع المجرد، وأن تعزو قيمة مميزة لهذا الأخير، ذلك أنّ الشكل يتحدد بالتضاد مع مادة غير ذاته. أمّا البنية فلا مضمون متميز لها، إنّها المضمون ذاته مدركا في تنظيم منطقي يتم تصوره كخاصية للواقعي.[62]

يعرف بياجييه البنية بقوله: "البنية هي نظام تحويلات...وتصان البنية أو تغتني، بتفاعل قوانين التحويل الخاصة بها، والتي لا تؤدي إلى أي نتائج خارجية بالنسبة للنظام، ولا تستخدم عناصر خارجية بالنسبة له، وباختصار فإنّ تصور البنية يشتمل على ثلاث أفكار أساسية: فكرة الكلية، وفكرة التحويل، وفكرة التنظيم الذاتي".[63]

ويعرفها أندريه لالاند بقوله: "البنية تستعمل من أجل تعيين كل مكون من ظواهر متضامنة، بحيث يكون كل عنصر في هذا الكل متعلقا بالعناصر الأخرى، ولا يستطيع أن يكون ذا دلالة إلاّ في نطاق هذا الكل".[64]

وبهذا المعنى فإنّ البنية؛ هي مجموعة من الأجزاء تربطها علاقات معينة، وفق نسق أو نظام يحتويه النص، ووفقا لهذا يقول أحد منظري حلقة براغ اللغوية: "لا يمكن تحديد البنائية على أساس أنّها التيار اللغوي، الذي يعنى بتحليل العلاقات بين العناصر المختلفة في لغة ما، حيث يتم تصورها على أنّها كل شامل تنتظمه مستويات محددة".[65]

وقد يظن الكثير أنّ كلمة بنية تمثل تيارا جديدا، اخترعه سوسير فيما اخترع والحق أنّ سوسير لم يستخدم هذه الكلمة، وإنّما استخدم عوضا عنها كلمة نظام، حيث يشير "إيميل بنفنست" إلى صلة هذا المفهوم بما ذكره سوسير قائلا: "إنّ سوسير لم يستعمل أبدا كلمة بنية".[66] إذ المفهوم الجوهري في نظره هو مفهوم النسق أو النظام؛ الذي وضعت عليه البنيوية أركان تحليلها، وإضاءتها للنص الأدبي، انطلاقا من عناصره المكونة له، والعلاقات التي تربطها ببعضها البعض.

60- المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص123.
61- بؤس البنيوية، ص49.
62- نفسه، ص50.
63- نفسه، ص53.
64 - المنهج البنيوي، الزواوي بغورة، دار الهدى، الجزائر، ط1، 2001، ص68.
65 - نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص75.
66 - النقد الأدبي الحديث، من المحاكاة إلى التفكيك، إبراهيم محمود خليل، دار المسيرة، الأردن، ط1، 2003، ص92.

في نهاية القرن التاسع عشر، يختفي احتمال النظر إلى اللغة باعتبارها بنية تمثيلية (دالة) فقط، كمجموعة من الرموز التقليدية التي تمارس معها أليات المنطق (الأرسطي أساسا) نشاطها لتصوير الواقع الذي يتم إدراكه من خلال الحواس...بل حدثت تحولات جذرية في مفهوم اللغة واستخداماتها، بحيث تكتسب اللغة اتساقها الداخلي والخارجي، بصرف النظر عن استخداماتها. أصبح ينظر إلى اللغة على أنّها عناصر شكلية تجمع داخل نسق.[67]

أي أنّ اللغة تحولت من وسيط تمثل فيه الأصوات، والكلمات، والأشياء التي تشير إليها دون زيادة أو نقصان، إلى أنساق خاصة تكتسب دلالتها من علاقاتها الداخلية، كل منها بالأخر.

وبهذا يمكننا القول، أنّه لكي نفهم الحركة البنيوية، لا بد أن نعرف ما هي بنية اللغة ووظائفها، فاللغة بمعناها البنيوي البسيط هي: "جمع من الكلمات تربطها علاقات محدّدة ببعضها البعض، وتتحكم بالطريقة التي يمكن بها استخدامها في جمل، وكذلك الأصوات لها علاقاتها التي تربطها ببعضها، وتتحكم بالطريقة التي تؤلف بها مقاطع صوتية وكلمات، ووجود هذه العلاقات الثابتة، هو ما يجعل اللغة بنية لها أجزاؤها. [68]

لقد جعلت البنيوية من اللغة جوهر دراستها، إذ تعتبر الدراسات اللغوية، الجسر الذي عبره الأدب إلى العلمية، حيث وجد فيه نقاد الأدب وسيلة لتحقيق علمية الأدب، وهذا ما يؤكده "أرت بيرمان" قائلا: "إنّ اللغويات تضع اللغة في قلب الدراسة العلمية".[69] وقد جعل البنيويون اللغة الأداة الوحيدة لمعرفتنا بالحقائق الخارجية، فهم يرون أنّها تمثل الحقيقة.

ويرى البنيويون أنّ اللغة تمثل الجسد، الذي يشكل لنا النص الأدبي، الذي تنظر إليه البنيوية، كعلم ذري مغلق على نفسه، وموجود بذاته، فتدخل تبعا لهذا المفهوم في مغامرة للكشف عن لعبة الدلالات، ويضيف بيرمان قائلا: "إنّ القضية الأساسية عند البنيوية هي أنّ كل النصوص بناء لمعنى مأخوذ من معجم ليس لمفرداته معان خارج البناء الذي يضمها".[70]

إنّ أول المحاولات البنيوية لتوجيه الإهتمام في الدراسة، نحو أبنية النص الداخلية، أو ما يعرف بالداخل تعزى إلى فلوبير عام 1852، حين وصف العمل النثري النموذجي متعرضا لقضية الداخل والخارج، ودورها في تحديد معنى النص، يقول "فلوبير": "إنّ ما يبدو جميلا بالنسبة لي، ما أريد كتابته، هو عن لا شيء، كتاب لا يعتمد على شيء، تتماسك أجزاؤه بقوة أسلوبه، تماما كالأرض، وهي معلقة في الفراغ لا تعتمد على شيء خارجي لدعمها، كتاب لا يكون له موضوع تقريبا، أو على الأقل يكون الموضوع فيه غير مرئي...إنّ أفضل الأعمال هي التي تحتوي أقل الموضوعات، فكلما اقترب التعبير من الفكر، اقتربت اللغة من الاتفاق والاتحاد معه، وجاءت النتيجة أفضل...السبب لا توجد موضوعات نبيلة، وجهة نظر الفن الخالص، يمكن للإنسان أن يقيم مقولة، إنّه لا يوجد شيء اسمه الموضوع، فالأسلوب في حد ذاته هو طريقة مطلقة لرؤية الأشياء ".[71]

يعتبر كلام فلوبير نموذجا بالغ الوضوح والدقة، في تحديد جماليات منتصف القرن التاسع عشر، إذ يحسم فلوبير قضية الداخل والخارج لصالح الداخل؛ بتصوره للرواية المثلى على أنّها

---

67 - المرايا المحدبة، ص79.
68 - بؤس البنيوية، ص64.
69 - المرجع السابق، ص94.
70 - نفسه، ص140.
71 - نفسه، ص89،90.

معلقة في الفراغ، لا تعتمد على شيء خارجها لدعمها، ويرى فلوبير أنّ اللغة يجب أن تقترب من الفكر وتعبر عنه، فهو يرفض الفكر ككيان مستقل داخل النص؛ لأنّه يرى أنّ اللغة هي النص، والنص لا يحتاج إلى شيء خارجي عنه يدعمه. لقد وجّه فلوبير محور الدراسة إلى النص وحده، بعزله عن كل العناصر الخارجية عنه، وهذا ما جعل التحليل البنيوي حبيس سجن اللغة.

انطلاقا من هذا يرى النقاد البنيويون، أنّه لكي يبقى النسق لا بد من إبقائه مغلقا بشكل قاطع، فلا يمكن السماح لشيء خارج عنه بالتسلل إليه، وإلاّ اختلط نظام فئاته. ويرى "فراي" أنّ الأدب بنية لفظية مستقلة ذاتيا، منقطعة الصلة تماما بأي مرجع أبعد من نفسها، مجال محكم الإغلاق، ومتجه نحو الداخل يحتوي الحياة، والواقع في نسق من العلاقات اللفظية".[72]

إنّ الناقد البنيوي يتعامل مع النص الأدبي، باعتباره عملا مستقلا يستطيع تحليله في حد ذاته ومن داخله، مركزا على العلاقات التي تربط أجزاءه، عازلا إيّاه عن أي شيء خارجي؛ سواء كان مؤلفه، أو الظروف المنتجة له، أو الواقع الذي يعالجه، فبالاعتماد على المنهج البنيوي يستطيع الناقد، أن يضيء بنية النص الأدبي، ويرى حركة عناصره، ثمّ يصل إلى الدلالات المركوزة فيه، وتقوم فكرة النصية عند البنيويين على فكرة الآنية؛ التي يقول بها معظمهم، والتي مفادها أنّ الدلالة تحددها العلاقات بين الدوال، وبين الأنساق داخل النص". [73]

وبهذا يعتبر البنيويون لغة النص، هي المادة الأولية للأدب، فالفكرة أو الإحساس لا يعتبران موجودين، حتى يسكنا إلى اللفظ، وعندما يتناول الناقد العمل الأدبي، ينظر إليه على أنّه بناء فني لغوي يوحي بمعان، ودلالات مميزة، وعملية الكشف عن علاقات النص وعن نسقه ونظامه، تكون وفق مجموعة من المبادئ، التي تبنتها البنيوية من أجل إضاءة النص الأدبي:

_ التركيز على البنية التحتية اللاواعية، لكل ظاهرة من الظواهر في مستواها العلائقي المحايث.

_ لا معنى لأي عنصر من العناصر في الظاهرة، بوصفه كيانا مستقلا، وإنّما بوصفه عنصرا لا دلالة له إلاّ في علاقته بغيره، سواء على مستوى التراصف، أو الترابط،أو علاقات الحضور، أو علاقات الغياب؛ حيث تبرز العلائقية قيمة الاختلاف، وأهمية الثنائية المتعارضة.

_ يتحدد مفهوم النسق أو مفهوم البنية، من حيث هو المجموع المتفاعل من العلاقات، وليس حاصل جمع الأجزاء المتجاورة، هذا النسق الذي يسعى البحث المنهجي إلى اكتشافه، في شموله الكلي الذي يغاير مجموع عناصره.

_ تقترن غاية البحث المنهجي باكتشاف القوانين الكلية، التي تنطوي عليها الظواهر؛ سواء بالاستنباط أو الاستدلال.[74]

وهذا يعني أنّ عملية التحليل البنيوي، تبدأ بتفكيك النص لاكتشاف عناصره التكوينية من جهة، والعلاقات التي تربط بين هذه العناصر من جهة أخرى، ثم تنتهي بإعادة تركيب النص، وهذا على النحو الذي يكشف عن الدلالة العلائقية للعناصر، وأبعادها الوظيفية. فالبنيوية تتناول الظاهرة الأدبية من حيث هي بنية متلاحمة، والمحرك الدافعي لإجراءات المنهج البنيوي، هو البحث عن النظام، أو النسق الخارجي للظاهرة الأدبية؛ ويعني اكتشاف هذا النسق اكتشاف البنية، ومن ثم اكتشاف العلاقات المنظمة للعناصر، الواصلة بين الأجزاء المفسرة للعناصر، والأجزاء في الوقت نفسه.

---

72 - نظرية الأدب، ص83.
73 - المرايا المحدبة، ص104.
74 - نظريات معاصرة، جابر عصفور، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص213،214.

وقد ذهب البنيويون في نقدهم للنصوص الأدبية، نحو التركيز على تحليل النصوص؛ تحليلا شموليا، بمعنى أنّه لا يحسن الاكتفاء بتناول جزء أو أكثر من العمل الأدبي، كتناول المعنى مثلا، أو الصورة، أو الأسلوب، أو الألفاظ، فالصحيح أنّ النص يتكون من مجموع هذه العناصر، هذه الأخيرة بوجودها فيه فقدت طبيعتها السابقة، وأصبحت شيئا جديدا يستمد قيمته الأدبية من النص. (75)

هاجس الناقد البنيوي هو البحث فيما يوّحد عناصر النص، ومعرفة ما بينها من تناقض واختلاف، ويصهرها في الإطار الذي يمثله النص، وهذا الإطار الذي تنتظم فيه العناصر، هو هدف الناقد البنيوي، وهذا ما يقودنا إلى التأكيد على أنّ التحليل البنيوي تحليل ينبثق من النص نفسه.

إنّ ترابط العمل الأدبي، أو النص واتساقه وانسجامه، أمور ينبغي أن توضع في دائرة الضوء عند نقده، وقد تكشف هذه الأضواء أنّ فيما بين عناصر النص من أضداد،وثنائيات متنافرة ما يسيء بوحدة هذا النص،وتأكيدا لذلك ترى البنيوية أنّ كل نص يحتوي ضمنيا على نشاط داخلي يجعل من كل عنصر بانيا لغيره،ومبنيا في الوقت ذاته. (76)

وعلى غرار المناهج السياقية، التي كانت مستغرقة في الدراسات الإنسانية؛ من الاهتمام بالجانب النفسي لمؤلف النص، والبحث عن خلفياته الثقافية، وصولا إلى معرفة الواقع والظروف التي كانت وراء إنتاجه، والوضع الاجتماعي، والتاريخي الذي ظهر فيه هذا النص. فإنّ البنيوية كانت على نقيض كل هذه الدراسات؛ جاءت لتقلب ظهر المجن للنقد الأدبي، معلنة عن جبرية جديدة ومغايرة، تتمثل في سجن اللغة.

وظلّ هدف البنيوية، هو الوصول إلى محاولة فهم المستويات المتعددة للأعمال الأدبية، ودراسة علائقها وتراتبها، والعناصر المهيمنة على غيرها، وكيفية توّلدها ثم _وهذا أهم شئ_ كيفية أدائها لوظائفها الجمالية والشعرية على وجه الخصوص.(77)

- في النقد والنقد الألسني، إبراهيم خليل، منشورات أمانة عمان الكبرى، ص75.84

76- المرجع السابق، ص83.

77 - مناهج النقد المعاصر، ص92.

المبحث الثالث: جوانب القصور في المناهج النسقية.

من الأمور المقررة في علم مناهج البحث؛ أنّ المناهج ليست أشياء ثابتة، ولكنها في تغير مستمر مع تطور العلم، وتجدد مطالبه وحاجاته، لأنّ المفروض فيها أن تفي بمطالب العلم المتجددة، وحاجاته المتطورة. ومن هنا كان من الطبيعي أن تكون في تغير مستمر،وأن تكون قابلة للتعديل والتطوير، بل من الطبيعي أن ترفض أحيانا إذا ما ثبت أنّها لم تعد صالحة،أو ملائمة، ولا يمكن للعلم أن يتقدم أو يتطور أو يتجدد في ظل مناهج متجمدة متحجرة، وإنّما يجب أن تظل المناهج في حركة دائبة لتساير حركة العلم المستمرة دائما. (78)

وهذا ما يفسر كثرة المناهج والاتجاهات والمدارس، التي ظهرت في مجالات متعددة، ولم تلبث أن خفت نورها، وخمدت نارها معلنة عن عجزها، فاسحة المجال لغيرها من الاتجاهات، وهذا ما حدث مع الشكلانية والبنيوية؛ وكغيرهما من المناهج لم يسلما من هنات أدّت إلى الإعلان عن أفولهما، وفشل مشروعهما في مجال النقد الأدبي. وهنا نقول: صحيح أنّ علمية الدراسات اللغوية أمر لا مراء فيه، لكن ماذا حقّق الشكلانيون والبنيوين بعلميتهم؟. وهل كان حقل دراستهما خصبا أنتج ثمارا يانعة، تؤتي أكلها كل حين، أم أنّه كان كشعاع سطع نورا فترة من الزمن، ثم لم يلبث أن أفل نجمه؛ لينتقل مركز الإشعاع إلى منهج آخر؟.

وإجابة على هذه الأسئلة نقول؛ أنّ الشكلانية نظام يدرس ظاهرة الأدب، وليس جوهرها، إذ أنّ المنهج الجديد الذي تحمس له الشكلانيون، وصل بهم في مرحلة ما إلى إنكار الموضوع، أو إنكار رسالة الأدب. "وقد أقام الشكلانيون نوعا من الإنفصال بين الأدب والمؤلف والحقيقة، وأدّى ذلك إلى تغيّر أساسي في الأعراف التقليدية التي ظلّت تنظر إلى الأدب فقط من خلال ثنائية الشكل والمضمون". (79)

كما تعود المنهج الشكلي أن يعاني من علّتين:

1_ تفضيله الأدب الفني في أشكاله، وألغازه، وغاياته الخفية، ورموزه الغامضة، وبما أنّ مثل هذا الأدب يسمح للمحلل بحرية أوسع، فإنّ المنهج الشكلي يهذف إلى أكثر من تقويمه.

2_ أنّه يفضل لغة علمية، حملت هؤلاء النقاد على أن يلغوا من التحليل، الجوانب النفسية، والجمالية؛ لأنّه لا يمكن الإمساك بها علميا.

فهم عندما يبقون وحدهم مع هيكل الموضوع، يزيّفون العمل ويفقرونه، ومع إرادة ممتازة في الدقة، يبعدون الجهاز التاريخي، والاجتماعي، والنفسي، ويصفون الخصائص البنائية، ولكن تفلت منهم عناصر ذات قيمة عالية.(80) وهذا بسبب حرص كل من الاتجاه الشكلي، وكذا البنيوي على عزل العنصر الإنساني من الإبداع الأدبي، رغبة في تحقيق علمية الدراسة.

_ كان هدف الدراسة من البداية هو إنارة النص، لكن ذلك ما لم يتحقق، وبدلا من مقاربة النص وإنارته، حجبت اللغة النقدية المراوغة، والتي تلفت النظر إلى نفسها متذرعة بعلمية التفسير للنص الأدبي. إذ إنّ البنيويون يقدمون خمرا قديما في قوارير جديدة.(81)

---

78 - مناهج النقد الأدبي، يوسف خليف، دار غريب، القاهرة، 2004، ص27.

79- نظرية النقد الأدبي الحديث، ص18.

80- مناهج النقد الأدبي، إنريك إدرسون إمبرت، ترجمة: الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، القاهرة، (1995،1416)، ص174.

81 - المرايا المحدبة، ص7.

_ إنّ ما يحققه البنيويون في حقيقة الأمر، ليس إضاءة النص، بل حجب النص بتركيز النقد على لغته، وأدواته قبل الاهتمام بالنص المبدع.

_ انطلق البنيويون من رفضهم للمذاهب النقدية المعاصرة، نحو تحقيق المعنى، وانتهوا إلى المحطة النهائية التي كللت بالفشل في تحقيق المعنى، لقد رفضوا كل شيئ، ولم يقدموا بديلا مقنعا. [82]

ويرجع فشل المشروع البنيوي في إنارة النص، وتفسيره وتحقيق معناه إلى سببين:

1_ انشغاله بآلية الدلالة بدل ماهية الدلالة، إذ انهمك البنيويون في تحديد الأنساق والأنظمة وكيف تعمل، وتجاهلوا ماذا يعني النص.

2_ اكتشافهم بعد فوات الأوان؛ أنّ النموذج اللغوي لا يطبق بالضرورة على الأنساق غير اللغوية، وتحول البنيويون في النهاية إلى سجناء اللغة.[83]

_ إنّ البنيوية نزعة مضادة للإنسانية، نظرا لمعارضة البنيويون لكل أشكال النقد الأدبي، التي تجعل من الذات الإنسانية مصدرا للمعنى الأدبي وأصله، والناقد البنيوي في سبيل رغبته في التحلي بالموضوعية والدقة، يتجاهل الخصوصية الفعلية للنصوص.[84]

_ ألغت البنيوية الذات المبدعة، والمنتجة للعمل الأدبي، ووضعتها بين أقواس، وطرحت بالمقابل مفهوما جديدا ؛ هو الذات الجديدة، التي مثلتها في النسق ذاته. [85]

وبناء على هذا الاعتبار تناسى البنيويون أنّ اللغة ذاتها، تفترض سياق أكبر فلا يمكن أبدا أن تكون ذاتية المرجع، لأنّنا من أجل أن نفسرها لا بد لنا أن نموضعها في إطار مرجعي متعذرا اجتنابه، ثقافيا وزمانيا، وفي هذا الصدد يقول بورخس: "إنّ الأدب ليس مجرد تلاعب بالكلمات".[86]

_القارئ بالنسبة للبنيوية مجرّد نوع من الإنعاس المرآوي للعمل نفسه، يستوجب عليه أن يكون بلا دولة، وبلا طبقة، وبلا جنس، خاليا من كل الخصائص العرفية، وبدون أي افتراضات ثقافية تحدّه.

_ يرى تيري إيجلتون أنّ فصل اللغة عن واقعها الذي تشير إليه أشبه بقتل شخص من أجل فحص الدورة الدموية على نحو أكثر ملاءمة. [87]

_ هذه المناهج إضافة إلى كونها ضد إنسانية، فهي كذلك تقصي الواقع، والظروف الإنتاجية؛ فهي ترفض أن يعبر النص عن الواقع المعيش، وأن يكون انعكاسا للحياة الاجتماعية، كما أنّها ترفض المحور التاريخي، وتقصي دوره في عملية التحليل، بالإضافة إلى أنّ البنيوية قد تجاوزت القرّاء الفعليين للنص الأدبي، ورأت أنّ مكمن الجوهر في عملية التحليل هو النسق أو النظام، الذي تشكله عناصر النص مرتبطة، هذا ما جعل الكثير من النقاد يرفضون معظم أفكار المنهجين، ويعلنون عن موت البنيوية - كونها الثمرة النهائية للشكلانية- وعدم جدواها، من أبرزهم رولان بارت، الذي أنكر

---

82 - نفسه، ص8.
83 - نفسه، ص7.
- مناهج النقد الأدبي والدراسات الأدبية،ج1، عثمان موافي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية،ص84.162
85 - ينظر، نظرية الأدب، ص99.
86 - المرآة والخارطة، ص81.
87 - نظرية الأدب، ص96.

مفهوم العلمية البنيوية، ومنهم جاك دريدا الذي هاجم ما فيها من تجريد واختزال شكلي، وآنية ميتافيزيقية.[88]

وهكذا حولت الأنظار في ساحة النظرية النقدية نحو الجوانب الخارجية، أو تجاوز الداخل للانتقال إلى الخارج. وفي هذا الصدد يقول بول دي مان: "إنّ روح العصر لا تهبّ من جهة الشكلانية، والنقد الضمني الداخلي، وأنّ الناس يريدون الانتقال إلى الجوانب الخارجية والمرجعية، والعامة من النصوص".[89]

وهذا ما مهّد الطريق، وجعلها معبّدة أمام بعض الأفكار النقدية المعارضة للفكر البنيوي، للبروز وتصدّر ساحة النقد الأدبي. وهذا ما فعله جاك دريدا عندما فتح الباب أمام التفكيك في محاضرته بجامعة "جونز هوبكنز"، عام 1966.[90]

88 - مناهج النقد الأدبي والدراسات الأدبية، ص164.
89 - بؤس البنيوية، ص276.
90 - المرايا المحدبة، ص143.

الفصل الثاني

المبحث الأول:النظرية التفكيكية.

هي سيرورة النقد الأدبي في سفره الطويل، الذي يمتد من عصر هيمنة الفلسفة الغربية على الفكر والأدب حتى يومنا هذا؛ إذ سرعان ما ينتقل من محطة إلى أخرى، وتصاحبه عدّة تغيّرات على الساحة الأدبية، فلم يعد الأدب موضوعا يجب على النقد أن يتمَّشى معه، بقدر ما هو فضاء حر يمكنه أن يمرح فيه، ومع منتصف القرن العشرين بدأ نجم الحركة البنيوية يعلن عن أفوله، وبدأت الأفكار البنيوية أو مركزية البنيوية المتمثلة في اعتبار النص كيانا مستقلا مغلقا تعلن عن ضعفها وعدم وصولها إلى تفسير النص تفسيرا شاملا شافيا، وبالتالي الإعلان عن عجزها.

إنّ تلك الهدنة التي عقدتها الشكلية الروسية والبنيوية مع العلم كانت هدنة مؤقتة وقصيرة الأمد، إذ لم تمض سنوات قليلة حتى فتحت محاضرة "جاك دريدا" بعنوان، "البنية والعلاقات واللعب في خطاب العلوم الإنسانية"، في جامعة "جونز هوبكنز" عام 1966، الباب أمام التفكيك، وفتحت أيضا أبواب الجحيم، أبواب الشك، وفوضى النقد".[91]، فالتفكيك هو مرحلة من مراحل جدل المنهجيات وصراعها، وإذا كانت هذه الأخيرة - بما فيها المنهج البنيو ي- تطمح إلى تقديم براهين متماسكة، لحل الإشكال في عملية وصف الخطاب، والاقتراب من معنى النص الأدبي، فإنّ التفكيك على النقيض من ذلك يبذر الشك في هذه البراهين، ويقوّض أركانها، ويحيلها إلى أنّه ليس ثمّة يقين، وقولنا هذا لا يعني أنّ التفكيكية جاءت على عكس البنيوية، إذ يوضح "دريدا"، أنّ البنيوية مهما كانت حدودها المفهومية، فقد كانت مرحلة ضرورية في طريق التفكيكية.

تعتبر معظم كتابات مؤسس النظرية التفكيكية، جاك دريدا؛ تواصلا للنشاط الفكري الذي استهلّه الفلاسفة السابقون مثل: "فريد يريك نيتشه"، و"مارتن هيدجر"، خاصة في عدم الإيمان بوجود عالم ميتافيزيقي غير محسوس، أو رفض فكرة الكون المنّظم، أو ما يسميه التفكيكيون "العقلاني واللاعقلاني". فالنزعة التفكيكية من أشدّ الحركات ذات التوجيه النظري والفلسفي على وجه الخصوص في تاريخ النقد الأدبي، ومن المستحيل أن يوجد ناقد تفكيكي، لم يقرأ الفلسفة قراءة وافية".[92]

فالنظرية التفكيكية ذات جذور فلسفية عميقة، إذ أنّ الفلسفة تعتبر الركن الذي أقام دريدا أفكاره بالاستناد إليه، وهذا القول لا يعني أنّ امتداد التفكيك يقوم على الفلسفة فقط، بل نجد كذلك أنّ أفكار دريدا حول اللغة في تقاطع كذلك مع بعض المبادئ التي جاء بها "سوسور"، خاصة مبدأ اعتباطية العلامة اللغوية، ومبدأ القيمة. دون أن ننسى أنّ الفكر التفكيكي قد نشأ في أحضان البنيوية،

- المرايا المحدبة، ص 143.[91]
- من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، ص 92.276

أي النظر إلى النص على أنّه بنية داخلية تربطها علاقات معينة، لكنه انتقل من هذا المفهوم، أي من داخل النص إلى خارجه، ويرى دريدا "أنّ التفكيك هو حركة بنائية وضد البنائية في الآن نفسه، فنحن نفكك بناءً أو حادثا مصطنعا لنبرز بنياته، أضلاعه أو هيكله، ولكن نفك في آن معا البنية الشكلية العارضة، والمخربة، البنية التي لا تفسر شيئا، فهي ليست مركزا ولا مبدأ ولا قوة".[93]

التفكيك على نقيض المدارس النقدية المعروفة، لا يقوم بالتمرد على المدارس السابقة؛ يختلف معها ويناقضها، ويقدم بديلا جديدا يحل محلها، ولكنه يختار لنفسه تفسيرا مبدئيا، أو وجهة نظر تتمتع ببعض الثقل والثقة والسطحية في آن واحد، ثم يبقيها حيّة طوال الوقت يفككها في حضور كل رأي جديد، وكأنّها خلفية دائمة تستحق سخريته الدائمة.[94] والتفكيك في مستواه الأول، يدل على التهديم والتشريح والتخريب، وهي دلالات تقترن عادة بالأشياء المادية المرئية.

وفي مستواه الدلالي العميق، يدل على تفكيك الخطابات والنظم الفكرية، وإعادة النظر إليها بحسب عناصرها، والاستغراق فيها وصولا إلى الإلمام بالبؤر الأساسية المطمورة فيها.[95]

ويعبّر "جاك دريدا"، عن مفهوم التفكيك بأنّه عملية يمكن بها فك الارتباط بين العناصر المختلفة في داخل النص الأدبي، وذلك من أجل إعادة تكوينها، لاكتشاف مميزات جديدة في ترسيمات المعاني التي تحويها طبقات النص.[96] فالانتقال من البنيوية إلى ما بعد البنيوية انتقال من رؤية النص، بوصفه كيانا مغلقا مجهّزا بمعان محددة، -تكون مهمة الناقد أن يفك شفرته- إلى رؤيته بوصفه شيئا متعددا لا يقبل الاختزال، بوصفه تفاعلا لا ينتهي للدّالات التي لا يمكن أبدا تثبيتها في النهاية إلى مركز أو جوهر أو معنى واحد.[97]

أولا: التفكيك والنقد الأدبي.

تنطلق التفكيكية في تعاملها مع النصوص، من المسلّمة القائلة بلا نهائية الدلالة للنص. ويعتبر هذا القول المدخل الرئيسي للنقد التفكيكي، وبناءً على هذا تأسّست أغلب الأفكار التفكيكية في التعامل مع النص الأدبي، وعليه فإنّ الناقد التفكيكي لا يزيح موضوع تفكيكه بنظرية، أو وجهة نظر جديدة تحل محلّه، ولكنه يبقيه دائما حيًّا، موضوعا للجدل، ويتلذذ بتفكيكه، وكشفه بصورة مستمرة لاتقف؛ فهو لا يحتفظ بالمعنى الأولي للنص فقط، بل يتجاوزه إلى الكشف، أو البحث عن المعاني الخفيّة للنص والتي تختبئ وراء اللغة، فيرى أنّ النص يحمل معان متعددة، يجب على الناقد التفكيكى أن يوغل فيه من أجل الوصول إليها، إذ تقوم التفكيكية على الحفاظ على الدلالة الأولى للنص، وتبقيها، لكنها تفعل ذلك لتمارس معها عملية تفكيك مستمرة لا تتوقف في ضوء كل قراءة جديدة، والتي سرعان ما تحوّلها، أي قراءة أخرى إلى إساءة قراءة.[98] وعليه فإنّ الأدب بالنسبة للتفكيكيين يشهد على استحالة أن تفعل اللغة شيئا على الإطلاق أكثر من الحديث عن إخفاقها الخاص، فالأدب هو دمار كل إشارة ومقبرة اتصال.

- التفكيك، الأصول و المقولات، عبد الله إبراهيم،عيون المقالات، الدار البيضاء، ط1، 1999، ص93.46
- المرايا المحدبة، ص94.73
- مناهج النقد الأدبي، يوسف وغليسي، ص95.169
- نظرية النقد الأدبي الحديث، يوسف نور عوض، ص49. 96
- المرايا المحدبة، ص97.132
-المرجع السابق، ص98.103

يعتبر التفكيك تعبيرا عن عجز اللغة، عن حقيقتها السرية التى أخفتها المناهج السابقة، فجاءت التفكيكية لتعلن أنّ اللغة عاجزة عن تحقيق معنى ثابت، ومستقر للنص، فلا يمكنها أن تجعل النص مغلقا مستقرا على دلالة واحدة. ويرى دريدا "أنّ كل اللغة تظهر لنا فائضا عن المعنى المضبوط، وهي تهدّد دائما بأن تسبق، وتفلت من المعنى الذي يحاول أن يحتويها".[99]

وانطلاقا من هذا؛ يرى التفكيكيون أنّ اللغة هي ما يحدث في الأدب بكل تعدديّتها الحاشدة متعددة الدلالة، إذ لا يمكن جعل العمل مغلقا أو محددا باللجوء إلى المؤلف، لأنّ سيرة المؤلف نص آخر يمكن تفكيكه، وبالتالي فإنّ التركيز عند التفكيكية لا يكون على المؤلف، وإنّما على القارئ.[100]

وعليه فإنّ عملية التفكيك ترتبط بقراءة النصوص، وتأمّل كيفية إنتاجها للمعاني، وما تحمله بعد ذلك من تناقض. وانصبّ التفكيك على مشكلات المعنى، وتناقضاتها ليزعزع فكرة البنية الثابتة، ويضعها بين قوسين، "والفكرة الجوهرية في التفكيك هي فكرة الانتشار أو التشتت؛ الذي يعني تناثر المعنى، وانتشاره بطريقة يصعب ضبطها والتحكم بها، إذ يصبح هذا التناثر نوعا من اللعب الحر غير المستقر".[101] وعليه فإنّ المبادئ المرتبطة بآليات النصوص إبداعا ونقدا تلتقي عند فكرة جوهرية، سبق أن أكّدنا عليها؛ وهي استحالة التفرد بالمعنى، ورصد التناقض في جذر أي بنية، والتشكيك في إمكانية فهم النصوص بشكل قاطع، إذ تظل عمليات القراءة وإساءتها هي المولّدة للدلالات المتجددة.[102]

وتسعى التفكيكية على حد قول "عبد العزيز حمودة" إلى أن: "تبحث عن البنية القلقة غير المستقرة وتحرّكها حتى ينهار البنيان من أساسه، ويعاد تركيبه من جديد، وفي كل عملية هدم وإعادة بناء يتغير مركز النص، وتكتسب العناصر المقهورة أهمية جديدة، يحددها أفق القارئ الجديد".[103] فهدف التفكيكية هو تصديع بنية الخطاب مهما كان جنسه ونوعه، وتفحّص ما تخفيه تلك البنية من شبكة دلالية، عن طريق تسليط الضوء على كل العناصر المكوّنة للنص الأدبي.

يسلم "بول دي مان"، و"دريدا" معا بأنّ النصوص تفكك نفسها بنفسها، ذلك أنّ لغتنا التي تتظاهر بأنّها أحادية المعنى لا تقدر على تحقيق هذه الأحادية. أمّا القراءة المغلقة لأي نص كانت تكشف عن إخفاقه في الوصول إلى غايته المجرّدة، إذ هناك تناقض مثبط بين الشكل والقصد[104].

تغيّرت النظرة إلى النص الأدبي مع التفكيكية ، فلم يعد ينظر إليه على أنّه بنية أو نص مكتمل ذا دلالة واضحة، ويؤدي معنى تام يفهمه القارئ أو المتلقي، حيث خرج التركيز من دائرة صاحب النص، أو الظروف السياقية المساعدة على إنتاج النص، أو الواقع الذي يعكسه، بل تحوّل النظر إلى النص على أنّه إنتاج بنية متعددة الدلالة، لا نكتفي بفهم علاقاتها الداخلية فقط، وإنّما يجب النظر إليها على أنّها غير محدودة، وغير منتهية، وهذا يفتح الباب واسعا أمام تعدد القراءات، والتفسيرات للنص الواحد.

- نظرية الأدب، تيري إيجيلتون، ص99.117
- ينظر، المرجع السابق، ص 120. 100
- في النقد الأدبي، صلاح فضل، ص 101.76
- نفسه،ص 102.79
- مناهج النقد الأدبي، يوسف وغليسي، ص 103.191
- من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، ص 104.293

وهذا ما ذهب إليه "فيش" أحد رواد التفكيك الشرفيين، من أنّه ما من سبيل للكلام عن التفسير الذي يفهم النص فهما صحيحا، فيحول دون أي التباس، كما أنّ كل موضع في النص يضع النص في سياقات عديدة، على قدر ما يجد أي قارئ جدوى من وضع النص فيها، ويأتي " فيش" بأطروحة مفادها أنّه علينا التخلي عن مفهوم البنية المتمركزة، أي عن مفهوم اللعب الذي تجذِّره أرضية تأسيسية، لعب قد شكّلته قاعدة ثابتة جوهريا، ويقين مطمئن بنفسه، لعب هو نفسه وراء طائلة اللعب.[105] أي أنّ " فيش" يرفض فكرة التمركز حول بنية النص، ويرى أنّه لا ينبغي الانطلاق في عملية التحليل، من فكرة مسبقة أو حكم مسبق؛ كنفسية المؤلف، بل شبّه العملية باللعب الذي لا يقضى إلى نتيجة مرجوّة منه.

ويضيف جاك دريدا مؤكدا هذه الفكرة: "إنّ مفاعيل نص أو بنية لا تقتصر حقيقته على إرادة قول مؤلفه المفترض، بل على إراداة قول موقع وحيد وممكن تحديده".[106] ومن خلال هذا القول نستشِّف أنّ دريدا يؤكد أنّ الذات متناقضة، ومتعددة مثل النص، وأنّ تناقضات نص تجعل أي بحث عن بنية منسجمة لدى المؤلف بحثا وهميا، وبهذا نجده يؤكد أنّ كل شيء يتوقف على سياقات مفتوحة على الدوام، غير قابلة للإشباع، فبقدر ما يقول المؤلف ما يريد قوله، يعبر النص عن نواياه، ويفتح المعنى لتعدد الدلالات أمام القارئ.

يرى"رولان بارت": "أنّ العمل الأدبي كائن من غير احتمال، ولربما يعطيه هذا الأمر أفضل تعريف له، فالعمل لا يحيط به، ولا يشير إليه ولا يحميه أي وضع".[107] وبهذا يدعو رولان بارت إلى استقلالية العمل الأدبي عن أي وضع خارجي، وهذا بعد دعوته التي صرح بها في البنيوية، وهي فكرة موت المؤلف، ممّا يجعل النص متحررا من أي احتمال مسبق، ومفتوحا على دلالات متعددة.

لا تظهر التفكيكية كتيار فلسفي لا عقلاني ظلامي، بل تقدم نفسها كنظرية تطرح للنقاش؛ الآراء المسبقة الخاصة بعقلانية منغرسة بعمق في الوعي اليومي.[108] إذ قامت التفكيكية على أساس رفضها الإعتراف بكل حقيقة حاضرة وكليّة للكون، هذه الحقيقة التي قامت عليها الفلسفة الأوربية لأنّ الحقيقة تعددية، ورفض دريدا الفلسفة القائمة على الذات، كما ورثها الغرب عن "ديكارت"، وأقام فلسفة بلا مركز ولا أصل، وهذا ما جعل مفهوم البنية عنده غير مستقر، هذا ما يجعل المدلول المعجمي للدال غائبا باستمرار.[109]

يمارس النص تراجعا لا محدودا للمدلول، فالنص تأجيلي، مجاله هو مجال الدال، ويجب ألاّ نتخيل هذا الدال، القسم الأول من المعنى، ولا ترجع محدودية الدال إلى بعض الأفكار التي لا يعبر عنها، ولكن إلى فكرة اللعب، إذ لا يتم إيجاد دال ثابت في حقل النص حسب طريقة تأويلية عميقة، وإنّما يتم بحركة متسلسلة للتفكيك، والتداخل، والتنوع،[110] وعليه فإنّ النقد التفكيكي يأتي بفكرة لا محدودية الدلالة للدال، إذ يرى أنّ معنى الدوال دائما مؤجل ولا يقف عند معنى واحد، وثابت أو

- المرجع السابق، ص105.299
- التفكيكية دراسة نقدية، بيير، ق، زيما، تعريب: أمامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 106 بيروت، ط1 (1417-1996)، ص69.
- نقد وحقيقة، رولان بارت، تر: منذر عياشي، مركز النماء الحضاري، ط1(1994)، ص107.86
- المرجع السابق، ص108.54
ينظر، جماليات الشعرية، خليل الموسى، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008، ص(331،330).109
-دراسات في النص والتناص، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1998، ص14. 110

معين، بل هو خاضع دائما لمبدأ اللعب الحر، الذي لا يخضع لعملية تأويلية عميقة على مستوى النص، بل يكون عن طريق عملية تفكيك عناصر النص.

يقول"جوناثان كلر": إنّ النقد التفكيكي ليس تطبيقا لدروس الفلسفة على الدراسات الأدبية، وإنّما هو استكشاف المنطق النصي في النصوص الأدبية"[111]. ويرى أن النقد التفكيكي لا يتوقف على تأسيس حقائق فلسفية شبه علمية، ولا على شروحات تستوفي الأعمال الأدبية، فلا يمكننا القول أنّ التفكيك هو تطبيق الأفكار والطروحات الفلسفية عند دراستنا للأدب، حتى وإن التقت طريقة تحليلها مع بعض الأفكار الفلسفية التي تفتقد إلى شروط العلمية، وبالتالي لا يمكنها أن تؤتي ثمارا ناجحة إذ ما طبّقت على الدراسات الأدبية.

وانطلاقا من هذه الفكرة فإنّ نتائج النقد التفكيكي حسب"كلير"، لن تتوقف على مجموعة مبادئ تعمل بمقتضاها قراءات حاسمة للنصوص، بل تستوقف على قدرة الإسهام في ممارسة تتهرّب على الدوام من إمكانية تحديد نفسها، وليس شأن تطبيق الفلسفة على الأدب؛ بل شأن الإنهماك في نوع من الفعالية التي يمكن معها استخدام الفرق التقليدي بين الفلسفة والأدب.[112]

فيؤكد كلير ما ذهب إليه دريدا، على أنّ الغرض من النقد التفكيكي لا يتوقف عند المعنى الأولي للنص، واعتباره التفسير أو التخريج الأوحد للنص، بل يجب دائما الانطلاق من مسلمة لا نهائية الدلالة، حيث تصبح كل قراءة،وكل معنى ناقص في ذاته، يحتاج بدوره إلى إعادة قراءة، واستخراج لمعنى آخر خفي يوحي به، وهذا ما يزيد من فعالية العلمية النقدية، ويجعلها أكثر حماسا وجرأة، فالتفكيك حسب دريدا: "ليس عملية نقدية، فالنقدية موضوعها، التفكيك يوقد الجرأة في العلمية النقدية، على وجه الخصوص النظرية النقدية، ويولي القراءة النقدية جلّ اهتمامه".[113]

يرىَ دريدا أنّ النص هو"كل ما يلفظ باللغة"،ولغة الأدب هدفها إثارة انفعال لا تقدير وقائع، فهي لغة استشرافية لا تعرف اختزال المعنى ، هذا الأخير الذي ينكردريدا، "أن يكون مجسّما خارج اللغة ، كما أنّ اللغة لا يمكن أن تصل إلى الحقيقة".[114]

ومن هنا فقد وسّعت التفكيكية الهوّة الدلالية بين الدال والمدلول، وحوّلت كل دال إلى نوع من الحرباء التي تبدل ألوانها مع كل سياق جديد، وينصب اهتمامها على تتبُع هذا التقلب الملحاح لناشط الدال، وذلك في تشكيله مع غيره من الدوال، سلاسل وتيارات متقاطعة من المعنى ،وتهتّم التفكيكية بجوهر النص وهو الدال والمدلول، في علاقة "لانهائية المعنى". وتجعل المدلول يقترن بنمط ما من القراءة لأنّها تفتح باب الدلالة على مصرعيه، فكشوفاتها فردية، لا يتوفر لها أدنى عامل من عوامل الأمان في أودية الدلالة وشعابها، وهذا يقود إلى تخصيب مستمر للمدلول بحسب تعدد قراءات الدال، وهذا ما يؤدي إلى لا نهائية الدلالة، ويجعل النص مفتوحا، كما نجد أنّ الناقد التفكيكيون لا ينشغلون بإعادة تقييم الأعمال المعتمدة وانتقاد واختيار النصوص التي تفك،فهم يرون أنّ أي عمل أيان كان : "طحينا صالحا لتشغيل طاحونتهم".[115]

- من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، ص309. 111
- نفسه، ص312. 112
- معرفة الأخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، عبد الله إبراهيم، سعيد الغانمي، عواد علي،المركز الثقافي العربي، ط2، 1996، ص116. 113
- اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، ص333. 114
- من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، ص278. 115

يرى التفكيكيون أنّ وجود بعض التعارضات الثنائية التقليدية: الحقيقي/الخادع، الأصلي/ المشتق، الموّحد / المتعدد،الموضوعي/الذاتي، وغيرها في كل مجالات الحياة والفكر يلوِّث الحياة بما فيها الأدب ونقد الأدب.[116] وبهذا يصبح التفكيك هو العملية النقدية التي يمكن بها تدمير التعارضات الموجودة في النصوص تدميرا جزئيا، أو التي يمكن بها إظهار أنّها تدمر بعضها البعض جزئيا، خلال عملية المعنى النصي، ويحاول التفكيك"أن يبيّن كيف أنّ تلك التعارضات لكي تبقي نفسها في مكانها، أحيانا ما تنخدع فتنعكس أو تهدم نفسها، أو تحتاج إلى أن تنفي إلى هوامش النص، تفاصيل تافهة معينة يمكن إعادتها، وجعلها وبالا عليها".[117]

وانطلاقا من هذا فإنّ العملية التفكيكية، تشير إلى الكيفية التي يمكن بها رؤية السمات العارضة في نص بوصفها سمات تجعل فحواه "الجوهري" يضلّ عن قصده المزعوم، فيعتريه تقويض تلقائي، وهذا بحثا عن المعاني المتعددة للنصوص، وبهذا يمكننا أن نقول أنّ النقد التفكيكي لا يفك العمل الأدبي، ويهدمه من أجل الهدم فقط، وإنّما يشتته ليكشف عن تعارضاته الداخلية، وعناصره، ثمّ يعيد بناءه من جديد.

كما يؤسس التفكيك نظرته، وكيانه بوصفه "طريقة لمعاينة الخطاب أو النص الأدبي، بالاشتغال على ثنائية الحضور والغياب من خلال فهم جدلي عميق للعلاقة بين هذين المستويين في جسد الخطاب، فالحضور يمثل رهينة مرئية، والغياب ظلاله الكثيفة العميقة الغائرة، وهو المدلول الذي يتسم بالانفتاح المستمر على القراءة ". [118] فيتحاور مع القارئ ويتحاور معه القارئ فيتسع، وبهذا تتشكل لنا تعددية المعنى.

وتقوم إستراتجية العمل التفكيكي على مرحلتين:

1_ مرحلة الجديّة: وهي العنصر الأول الذي يمثل مرحلة التعرف والإحاطة المطلقة بالنص، أو الشيء المراد تفكيكه، إنّها القراءة العميقة التي تستوعب القصد كله، ظاهره وباطنه، محكمه ومتشابهه، هي لحظة الحياد المسالمة التي يطمئن النص إليها خلال توغلها فيه... حتى تغدو القراءة جزء من الخطاب نفسه، أوهي الخطاب على حد سواء.

2_ مرحلة الاحتيال والمكر، فصل الدهاء، والتأويل: إنّها المرحلة التي تعمل على قلب تراتبية النص، والكشف عن عجزه وتناقضه، ثمّ فرض نظام من البدائل عليه بعد استنطاقه، وقراءته من خلال تواتراته أو تناقضاته الداخلية، ومن خلال هذه القراءة يبدأ النص بتفكيك نفسه بنفسه، أي بتقويضه لبنية العارضة الشكلية المخرّبة.[119]

يقول "هلس مللر" في عملية النقد الذي تمارسه التفكيكية على النص: "إنّها تبني في الوقت نفسه الذي تهدم، وبدلا من أن تستطلع النص من الخارج بإحساس من التعالي، فإنّها تبقى رهينة النص الذي تتعامل معه".[120] وهذا ينطبق على المرحلة الأولى حين تتراءى للقارئ المعالم السطحية للنص الذي يتعامل معه، وحينما تحدث مزاوجة بين النص والقارئ، بحيث تصبح القراءة جزء من الخطاب.

- نفسه، ص278. 116
- نظرية الأدب، ص117. 117
- مناهج النقد الأدبي، ص116. 118
- التفكيكية، ص64. 119
- نفسه، ص65. 120

ثم تبدأ الحُجب والحواجز التي صنعت النظرة الأولى للنص، تنقشع وتبدأ عملية التفكيك، والهدم، والكشف عن عجز اللغة، والتناقضات التي يحتويها النص، ثم تأتي عملية التفسير والتأويل واستحضار معاني لا محدودة ولا نهائية للنص، إذ ينطلق التفكيك من داخل النص ويتوغل فيه، ويشربه تفسيراته المختلفة ليتوقف في آخر محطة عنده.

وهذه الإستراتجية هي المنهجية التي يعمل بها التفكيك أي إستراتيجية التطبيق والفعل التفكيكي، وهناك منهجية إستراتيجية كلية أخرى، تسبق تطبيق مفردات هذه المنهجية بوصفها الأساس الفلسفي والنظري لعمل هذه الوحدات التطبيقية، وهذه المنهجية النظرية تجعل من هوية النص والاختلافات الموجودة بداخله هما الأساس المتعالي لتطبيق عملية التفكيك على النصوص. "وهذا ما يؤكد الأساس الفلسفي للتفكيك في ذات اللحظة التي يطبق فيها فعل ومنهجية التفكيك في النصوص المفككة".[121]

وهذا ما يقودنا إلى القول، أنّه مع التفكيكية لم يعد العمل الأدبي يعامل على أنّه موضوع مستقر أو بنية محدّدة الحدود، وأكثر النصوص إثارة بالنسبة إلى النقد ليست تلك التي يمكن أن تقرأ، بل تلك القابلة لأن تكتب تلك النصوص التي ينتقل فيها القارئ أو الناقد من دور المستهلك إلى دور المنتج؛ فالنقد التفكيكي يعتبر النص لعبا حرا للغة، يضع عدة تعارضات، وتقابلات تتبدى للناقد التفكيكي، الذي يحاول الإيغال في أعماقها، من أجل تفكيك كل وحدات **النص** كل حدى، ثمّ إعادة بنائها من جديد، وختامه الوصول إلى تفسيرات عديدة للنص الواحد، وخلاصة القول أنّ "ما يرمي إليه ناقدوالتفكيكية هو تأكيد وجود النص كحدث في حياة القارئ، لا كلعبة دوال بشكل مستقل وحيادي عنه".[122]

ثانيا: آليات المنهج التفكيكي

أ_ الاختلاف:

تعتبرالفلسفة من "أفلاطون" إلى"هيغل"، فلسفة "حضور"، وهذا يعني أنّ الوعي لا يتعرف إلاّ بما يحضر لديه، فيتخذ شكل الدلالة والمعنى، والقانون، والهوية، فيتطابق هذا مع مقولاته، ممّا يعنى أنّ فكر الإنسان هو مركز الكون، غير أنّ الإنقلاب الذي حصل في صف الفلسفة منذ "هيدجر" وصولا إلى "جاك دريدا " يقول بفلسفة "الغياب"، الفلسفة التي تقول بالآخر المغاير الذي لا يفتأ ينأى عبر صيرورة الاختلاف.[123]

إذ إنّ مفهوم جاك دريدا لفلسفة الحضور، هو اعتراف الوعي بما يحضر لديه فقط، وهذا ما يؤكد الأساس الذي أقام عليه دريدا فلسفته وأفكاره النقدية، وهو عدم الإعتراف بوجود المركز أو الأصل.

وتجمع الدراسات النقدية الفلسفية منها واللغوية، على إفادة دريدا، من الفرضيات الأساسية لعلم اللغة السوسيري، وهذا من خلال مبدأي: اعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول، وانتفاء القيمة الذاتية للعنصر اللغوي، واعتماده في امتلاكها على اختلافه مع العناصر الأخرى في

- نفسه، ص356. 121
- المرجع السابق، ص356. 122
- نفسه، ص13. 123

النسق حيث "أقام دريدا مبدأ الإختلاف كعماد لفلسفته التفكيكية، استنادا إلى مبدأي؛ فهم سوسير للعلامة اللغوية؛ أي الاعتباطية والتفاضل".[124]

أما اعتباطية العلامة اللغوية، فيقصد به جانب الدلالة فيها، وعلاقة الدال (الصورة الصوتية)، بمدلوله(الصورة الذهنية)، وهذه العلاقة الموجودة بينهما هي علاقة اعتباطية غير محفِزة، إذ لا نجد سببا مقنعا وراء إطلاق تسميات مختلفة على معان أو أشياء يجمعها بها رابط، فنحن حين نقول مثلا كلمة "أب" لا نجد أي رابط بين الصوت "أ" و"ب"، والمعنى أو المفهوم الذي تشير إليه هذه الكلمة. أما بالنسبة لمبدأ التفاضل فهو متعلق بجانب قيمة العلامة، وعلاقتها بغيرها من العلامات داخل النسق أو النظام.

والتفاضل هو النتيجة المنطقية للاعتباط وصلة الاعتباط بالتفاضل هي صلة الدلالة بالقيمة، فما لم يكن هناك اعتباط ، فلا تفاضل موجود، وما لم تكن هناك دلالة أولا فلا قيمة موجودة.[125]

وجّه جاك دريدا اهتمامه شبه الكلي إلى تحطيم المرتكز الفكري لثنائيات كثيرة مثل: الروح/الجسد، الشكل/المعنى، الإستعاري/الواقعي، الإيجابي/السلبي، المثالي/التجريبي، الأعلى/ الأسفل، الخير/الشر، وذلك لقلب التصور الذهني الذي أرسته الفلسفة الغربية، وأحلّ بدل ذلك مفاهيم، ومقولات مختلفة أبرزها "الاختلاف".[126] وانطلاقا من مسلمة جاك دريدا في أنّ الوجود لا يرى من خلال اللغة، فإنّ التفكيكية تنظر إلى اللغة على أنّها سلسلة لا متناهية من المفردات التي لا أصول لها بعيدا عن سياق اللغة، فإنّ الكلمات تتميز باختلاف كل منها عن الكلمة الأخرى، وهذا يؤدي إلى نتيجة مهمة، وجوهرية في التفكيكية التي تركز على المغيَّب في اللغة، وبناءً على هذا المفهوم التفكيكي للغة يكون كل معنى مؤجل بشكل لا نهائي، فكل كلمة في اللغة تقودنا إلى أخرى في النظام الدلالي، دون التمكن من الوقوف النهائي على معنى محدد.

إنّ لعبة الاختلاف تمنع العلامات من أن تصبح في أيّة لحظة، وبأيّة طريقة عناصر بسيطة، حاضرة في نفسها ومن نفسها. ويقول ليتش(Lietch): "عندما نستخدم العلامات، فإنّ حضور المرجع والمدلول، يرتبط بالحضور الذاتي للدال الذي يظهر لنا من خلال الوهم والمخادعة والضلال بصورة مفاجئة، ليس هناك حضور مادي للعلامة، هنالك لعبة الاختلاف فقط. فالاختلاف ينتهك ويجتاح العلامة محوّلا عملياتها إلى أثر أو شيء، وليس حضورا ذاتيا لها".[127]

نلاحظ أنّ ليتش، قد ألغى الوجود الذاتي أو المادي للعلامة اللغوية، واختزلها في لعبة الاختلاف الذي يسلب العلامة حقّ الظهور، والتواجد الحُر في النص، ويضعها في قالب الوهم والمخادعة. وبهذا يكون ليتش، قد صهر اللغة كلها في الاختلافات، وجعل المرجع أو المعنى المرجو من النص مناط بالاختلاف، وهذا استنادا إلى رؤية "سوسير"، التي يقر فيها بأنّه لا توجد في اللغة إلا الاختلافات.

تكشف مقولة "الاختلاف" عن عدم استقرار التفكيك على ما هو يقيني، ودعوته للدخول في شباك الاحتمالات المتزايدة، إذ يقوم هذا المصطلح على تعارض الدلالات، فهناك نوع من العلامات التي تختلف كل واحدة عن الأخرى، وكذلك المتوالية المؤجّلة من سلسلة العلامات

- المرجع السابق، ص41. 124
- نفسه، ص54. 125
- التفكيك، الأصول والمقولات، ص56. 126
- المرجع السابق،ص(47،52). 127

اللانهائية، أي المدلولات المتعددة والغائبة للدوال، أي مشكلة الحضور والغياب: حضور الدال، لكن تعدد مدلولاته وغياب بعضها.[128] ويرى دريدا، "أنّ العلامة اللغوية تمتلك وجودا، حضورا أوليا من نوع ما ، حضورًا خاصًا جدًا، هوية ، أصلاً ، بدءً لا يمكن تمييزه إلاّ من خلال الثاني، أي الاختلاف الذي يؤكد الأول في أوليّته".[129] وعلى هذا فإن الاختلاف هنا يمثل المعنى، وهو المسبِب له، وفي حيّزه، ومجاله، ومن محيطه ينطلق المعنى الذي لا معنى للعلامة بدونه.

إنّ الاختلاف هو السر الخالص المجهول بامتياز، والذي لا يمكننا من أن نقيم أيّما علاقة معه إلاّ بتأمُّله كسر، ويعرف دريدا الاختلاف بقوله: "الاختلاف لا يعود ببساطة لا إلى التاريخ ولا إلى البنية، فالاختلاف يوجد في اللغة ليكون أول الشروط لظهور المعنى".[130]

فيجعل دريدا الأساس في توّلد المعنى هو الاختلاف، الذي يمد النص الأدبي، ويمنحه حياة دائمة بكونه متوّلدًا لمعانيه المتعددة واللانهائية، وعلى هذا لا يمكن إرجاع الاختلاف إلى التاريخ فحسب، أو الاكتفاء بالبنية التي يشكلها لنا النص فقط، وإنّما معنى الاختلاف أكبر وأوسع من أن يحصر في هذا، كيف لا وهو الأصل في الحصول على معنى النص. ويقول دريدا في تعريفه للاختلاف في كتابه "الكلام والظاهرة": "نعني بالاختلاف الإزاحة التي تصبح بوساطتها اللغة أو الشفرة، أو أي نظام مرجعي عام ذي ميزة تاريخية، عبارة عن بنية من الاختلافات".[131]

وعليه فإنّ الاختلاف هو الأصل غير البسيط وغير المملوء، إنّه أصل الأشياء المركب والمختلف، إنّه ليس وجودًا ولا جوهرًا، ولا ينتمي إلى أي صنف من أصناف الوجود الحاضر أو الغائب.

يؤسس دريدا من خلال الاختلاف مقولته حول "الحضور والغياب"، ويرى أنّ المعاني تتحقق من خلال الاختلاف المتواصل في عملية الكتابة والقراءة، وتبدأ مستويات الحضور والغياب بالجدل ضمن أفق الاختلاف، بحيث يصبح الاختلاف هدفا أكبر ممّا هو أصل في ذاته ، فالأمر يتطلب حضور العلاقة المرئية، التي توفرها الكتابة التي تمد العلامات بقوة تكرارية ضمن الزمان، وكل هذا يمد الدال ببدائل لانهائية من المدلولات مما يثبت أنّ الدلالة لانهائية من الزمن.[132]

يتحدث دريدا عن الاختلاف في عملية الكتابة والقراءة، ويرى أنّ معاني النص المكتوب يستخرجها القارئ من خلال الاختلافات الموجودة في النص، وهذا ما يقود إلى مجموعة لا نهائية من المدلولات في النص المكتوب أمامنا.

ويريد دريدا للخطاب الأدبي، أن يكون تيّارًا غير متناه من الدالات، وبوساطة الكلمات فقط يمكننا التأشير إلى كلمة دون أخرى ، دون التقيّد بمعنى محدد، ويقود هذا إلى توالد المعاني، لابسبب من تقرير الدالات لها، بل من اختلافاتها المتواصلة مع المعاني الأخرى... ولما كانت هذه المعاني لا تعرف الاستقرار والثبات، فإنّها تبقى مؤجلة ضمن نظام الاختلاف، وهي محكومة بحركة حرة، أفقية وعمودية دونما توقُّع نهاية محدّدة لها.[133]

- معرفة الآخر، ص118. 128
- المرجع السابق، ص49. 129
- التفكيك، الأصول والمقولات، ص56. 130
- معرفة الآخر، ص54. 131
- المرجع السابق، ص54. 132
- نفسه، ص119. 133

وعليه فإنّ عمل التفكيك هو الإعلاء من شأن التعدد والاختلاف في المعاني، وهذا ما يمنح الخطابات قوة خاصة، لأنّه يحررها من الاقتران بغرض معين، فتصبح اللغة مدارا لآفاق ذات دلالات كثيرة.

ب ـ علم الكتابة :

إنّ ظهور مفهوم الكتابة، يمثل تحديًا لفكرة البنية نفسها، لأنّ البنية على الدوام تفترض وجود مركز، مبدأ ثابت، تراتبية للمعاني وأساس صلب، وهذه المقولات على وجه الدقة هي ما يطرحه للتساؤل الاختلاف والإرجاء الدائمين للكتابة.[134] ذلك لأنّ الكتابة هي تجسيد لغوي للعلامات، أو الدوال التي تكتسب قيمتها داخل الخطاب عن طريق الاختلاف، والتي طالما تزوّدنا بمعاني جديدة من خلال التواجد الدائم والمرئي للدوال، وهذا على نقيض الأفكار البنيوية التي تتمركز حول النص الأدبي؛ كبنية مغلقة على نفسها ترتكز على علاقاتها الداخلية فحسب، فالكتابة تمنح دائما حياة جديدة للنصوص، فبالكتابة يمكن تجاوز طغيان المعنى البنيوي وإزاحته بواسطة اللعب الحر للغة، ويمكن للذات الكاتبة أو القارئة؛ أن تتحرر من أغلال الهوية الواحدة وتتحوّل إلى ذات مشتّتة على نحو نشواني. فاللعب الحر للغة يجعل الكاتب يوظف اللغة بحيث تولد معان متعددة تخلصه من بوتقة الهوية الثابتة، بحيث يتشتت المعنى هنا وهناك في ثناتيا النص، ويصبح من المستحيل الاستقرار على معنى أوحد ووحيد للنص.

ينظر التفكيك للخطاب بوصفه نظاما غير منجَز إلاّ في مستواه الملفوظ، أي في التمظهر الخطي الذي قوامه الدوال. والخطاب ينتج باستمرار، ولا يتوقف بموت كاتبه، ولهذا فالتفكيك يدعو إلى الكتابة بدل الكلام، لانطوائها على صيرورة البقاء بغياب المنتج الأول، في حين يتعذر ذلك بالنسبة للكلام إلاّ في نطاق محدود جدًا.[135] فلا يعتبر الخطاب كيانا منجزًا إلاّ في تمظهر الدوال الخطي الذي تجسده الكتابة، هذه الأخيرة التي تحافظ على حياة الدوال، والخطاب كونها تحمل سر البقاء والاستمرار حتى في غياب كاتب النص، وبالمقابل نجد أنّ هذه الديمومة مستحيلة بالنسبة إلى الكلام، إلاّ في نطاق ضيق ومحدود، وهذا ما يميز الكتابة عن الكلام عند التفكيكيين، ويجعلها أجدر بالاهتمام والعناية.

وعلم الكتابة هو عنوان لأحد كتب دريدا المهمة سنة1967م، يؤسس فيه لبرنامج تحديث الفكر، وذلك بقلب التدرج التقليدي، أو أفضلية الكلام على الكتابة، معتبرا الكلام على أنّه مشتق من الكتابة.[136] إذ يرى دريدا أنّ الكتابة لا تخضع للكلام، وهي ضرورة لا يمكن الاستغناء عنها، فليس هناك وجود لمجتمع من دون كتابة.

يذهب "تيزفتان تودوروف" إلى أنّ الكتابة معنيين: فهي في معناها الضيق، تعني النظام المنقوش للغة المدوّنة، أمّا في معناها العام فهي كل نظام مكاني ودلالي مرئي.[137] فالكتابة هي تجسيد مادي للغة، عبر نظام مكاني، وتؤدي دلالات معينة .

- نظرية الأدب، ص117. 134
- معرفة الآخر، ص115. 135
- نفسه، ص131. 136
- التفكيك، الأصول والمقولات، ص75. 137

ويذهب "جوناثان كلر" إلى: "أنّ الكتابة تقدم اللغة، بوصفها سلسلة من العلامات المرئية التي تعمل في غياب المتكلم ، فهي على نقيض الكلام تتجسد عبر نظام مادي من العلامات بينما يقتصر الكلام على الصوت".[138]

يوجه دريدا تفكيكيته نحو التجربة اللعبية والمتعذر تحديدها للنص الذي يعلن تحرير كتابة متخلِصة من سلطة الكلام وحقيقته الحاضرة، وهو في هذا ينسب نفسه في الكتابة والاختلاف إلى "نيتشه"، الذي أحلّ فكره اللعب محل مفهومي الكون، والحقيقة الماورئيين. إذ يؤكد دريدا: أنّ الكتابة ليست مجردة حادثة تاريخية أو إنعطاف حضاري بل هي رقص للقلم.[139] فلا يمكن أن نعزو الكتابة إلى الجانب التاريخي، أو الواقع الحضاري، بل هي بمعزل عن هذا؛ رقص أو لعب حرللقلم،بحيث يختارالكاتب مايشاء التعبير عنه ويدونه بالقلم.

يرى الفلاسفة القدامى أنّ المركزية الكلامية أو المركزية الصوتية، مبدأ أساسي للميتافيزيقا الغربية، وهي على حد قول دريدا سيطرة اللغة المحكية _أي سيطرة الكلام المفروض_ الذي يضمن حضور المعنى، ذلك أنّ المقالات الفلسفية الرئيسية تنزع إلى إعطاء الأولوية للكلام والحذر من الكتابة، ويعتقد أفلاطون أنّ الكتابة رديئة من حيث الجوهر، خارجية بالنسبة للذاكرة ، ولا تنتج العلم بل الرأي، ولا تنتج الحقيقة بل الظاهرة، والضعف الذي تمثله الكتابة هو قابليتها لتغيير المعنى وعدم ثباته.[140]

وقد خالف دريدا هذا الرأي، حيث يرى أنّ الفلاسفة يقرنون نقدهم للكتابة، ورفضهم لها بسلطة المعنى وحضوره، فهم يرون أنّها مشبوهة لأنّها تقبل التأويل وتتملص من التحديد، وبالتالي فهي تنزع إلى تعدد المعاني، بحيث لا تستقر على معنى واحد بل نجد أنفسنا أمام معاني عديدة يصنعها النص المكتوب أمامنا، إنّ الكتابة التي يدعو إليها دريدا لا تعيد إنتاج واقع خارج نفسها كما أنّها تختزله، ويمكن أن نراها على أنّها السبب في ظهور واقع جديد إلى الوجود، وهذا وفق مبدأ لا نهائية الدلالة. أمّا فيما يخص المؤلف أو صاحب النص، فإنّ بارت قد جعله مجرد ضيف على نصه بمجرد فراغه من فعل الكتابة، لأنّه ليس أكثر من ناسخ ينهل من مخزون معجمي موروث، ويتحرك في فضاء ثقافي مشاع تحكمه لغة سابقة على وجوده أصلا.[141]

ومادامت اللغة هي التي تتكلم وليس المؤلف، وما دامت اللغة ليست ملكا لأحد، فإنّ هذا يحد من سلطة المؤلف على النص، إذ تصبح اللغة هي حجر الأساس، ويلعب المؤلف دورا ثانويا أو هامشيا في هذا الحكم، لأنّه حتى لغته التي كتب بها ليست ملكه، وبالتالي هو أبعد من أن يكون ملكا على النص، ومنطلق الكتابة على هذا الأساس هو القضاء على كل صوت وأصل، لتغدو الكتابة ذلك الكون الحيادي الذي تضيع كل هوية بين سواده وبياضه، بمعزل عن منتجه، ويقترح دريدا نوعين من الكتابة:

1_ كتابة تتكئ على التمركز المنطقي: وهي التي تسمي الكلمة كأداة صوتية أبجدية خطية، هدفها توصيل الكلمة المنطوقة.

- نفسه، ص138.131
- التفكيكية، النظرية والممارسة، كريستيوفر نوريس، تر: صبري محمد حسن، دارالمريخ، المملكة العربية السعودية، (1989،1410)، ص144. 139
- التفكيك دراسة نقدية، ص58. 140
- مناهج النقد الأدبي، ص170. 141

2_ الكتابة المعتمدة على(النحوية)، أو الكتابة التي تؤسس العملية الأولية التي تنتج اللغة.[142]

ويرى "سلدن" أنّ العلامة المكتوبة حسب دريدا تتميز بالخصائص الآتية:

1_ إنّها أولا بوصفها علامة مكتوبة، يمكن أن تنكر رغم غياب سياقها.

2_ أنّها قادرة على تحطيم سياقها الحقيقي، وتقرأ ضمن أنظمة سياقات جديدة بوصفها علامة في خطابات أخرى.

3_ تكون فضاء للمعنى بوجهين: الأول قابليتها الانتقال إلى سلسلة جديدة من العلامات، والثاني قدرتها على الانتقال من مرجع حاضر إلى آخر.[143]

جـ_ القراءة:

بإعلان موت المؤلف يكون بارت قد بشّر بميلاد القارئ، وعصر القراءة، فميلاد القارئ رهين بموت المؤلف، فبمجرد غياب صاحب النص عنه يتحول إلى مادة لغوية خاضعة لقارئها واقعة تحت سلطته، يفسرها حسب خلفياته المعرفية، ويضفي عليها لمسات فكره، وبهذا يصبح النص مفتوحا، قابلاً لأي استنطاق، وانطلاقا من هذا أسّس دريدا فكرته عن القراءة داعيا إلى تحرير النص الحي المفتوح، من قيد القراءة الأحادية المغلقة القاتلة، التي تجعله متحَّجرا مغلقا على نفسه.

إنّ مفهوم القراءة عند دريدا مرتبط باللغة التي تنشئ مفاهيمنا عن العالم، والتي لا يرى الوجود إلاّ من خلالها، وسلطتها في التمكن من أن تقول أكثر مما يقصد منها مستخدمها، لأنّ كل دال فيها لا يمكن أن يصل إلى مدلول نهائي، ولذلك فالخطاب هو "سلسلة غير منتهية من الدوال، وبالتالي تكون أيّة كتابة هي مجال مفتوح للقراءة، لأنّها لا يمكن أن تصل إلى شيء نهائي أو حاسم".[144]

لقد تجاوز التفكيك معيارية المناهج الحديثة السابقة، وصولا إلى التأويل فعمله الإعلاء من شأن التعدد، والاختلاف في المعاني، وهذا ما يمنح الخطابات قوّة خاصة لأنّه يحررها من الاقتران بغرض معين، فتصبح اللغة مدارًا لأفاق ذات دلالات كثيرة، ويتفتح القارئ على رغبة اللغة، ويبدأ الحديث عما هو مغيَّب فيها.[145] وبدون عشق حقيقي للنص لا يمكن أن تتوفر أرضية مناسبة للقراءة، لا بد إذا من وجود رغبة ومشاركة بين القارئ والنص، وهذه هي اللذة الحقيقية التي أراد التفكيك تحقيقها في اقتراحه قراءة متعددة الأوجه للخطابات البشرية.

ما يريده دريدا من القراءة ألاّ تكون قراءة شكلانية محايثة للنص، إذ يظلّ شيء ما ناقص، وإنّما يجب التموضع داخل الظاهرة، وتوجيه ضربات لها من الداخل، وطرح أسئلة تظهر عجزها عن الإجابة، وتفصح عن تناقضها، فليس هناك نص متجانس، هناك في كل نص قوى عمل هي في

- التفكيك، الأصول والمقولات، ص142.76
- معرفة الآخر، ص136. 143
- اتجاهات النقاد العرب في تحليل النص الشعري، ص144.151
- التفكيك، الأصول والمقولات، ص143. 145

الوقت نفسه قوى تفكيك للنص، هناك دائما إمكانية لأن تجد في النص المدروس نفسه ما يساعد على استنطاقه، وجعله يفكك نفسه.[146]

إضافة إلى هذا يحدد دريدا، أفق قراءته للنص الأدبي قائلا: "أعتقد أنّه من غير الممكن الإنحباس داخل النص الأدبي، إنّ المحايثة، أو الباطنية الأدبية المحض تقوم في نظري بالإحتماء داخل الحدود المقامة تاريخيا للنص... إنّنا لا نستطيع أن نبقى داخل النص، ولكن هذا لا يعني أنّه علينا أن نمارس بسذاجة سوسيولوجية النص، أو دراسته السيكولوجية، أو السياسية، أو سيرة المؤلف، أعتقد أنّ هناك بين خارج النص، وداخله توزيعا آخر للمجال أو الخبر، وأعتقد أنّه سواء في القراءة الباطنية أم في القراءة التفسيرية للنص من خلال سيرة الكتاب، أو تاريخ الحقبة يظلّ هناك شيء ما ناقص دائما".[147]

يؤسس دريدا أفق قراءته، انطلاقا من رفضه لمبدأ محايثة النص الأدبي عند البنيويين، والتمركز داخل النص الأدبي، وعلاقاته الداخلية فقط. رافضًا الخوض في سوسيولوجية النص، أو سيرة المؤلف أو السياسة، مما يجعل النص دائما يفتقر إلى ما يضفي عليه صفة الكمال، أي أنّ دريدا قد رفض كل القراءات التقليدية، وأراد أن يتعامل مع النصوص بكل حرية دون نظرة مسبقة، وعلى هذا الأساس بدأت رحلة قراءته وسط شبكة اللغة، والنص،و الدلالة.

ويؤكد دريدا هذه الرؤية بقوله أيضا: "ما يهمني في القراءة التي أحاول إقامتها، ليس النقد من الخارج، وإنّما الإستقرار، أو التموضع في البنية غير المتجانسة للنص، والعثور على توّترات، أو تناقضات داخلية يقرأ من خلالها نفسه، ويفكك نفسه بنفسه".[148] إنّ هدف التفكيكية هو البحث عن المسكوت عنه في النص، بمعارضتها لمنطق النص الواضح المغلق، هذا الأخير الذي تنظر إليه على أنّه يعيش حركة مستمرة ليس لها معنى نهائي ومحدد.

إنّ كل شيء في نص ما يدل على شيء آخر غير ما يمثله، فعلى الدوام هناك شيء آخر يقصد إليه، والذي يعين "هذا الشيء الآخر"، أو المعنى الآخر وغير الظاهر للنص هو القراءة ، حتى وإن عرفنا هذا المعنى الأخير "الشيء الآخر"، فإنّه يحول على الدوام دون الوصول إلى معنى، لا يكف بدوره عن المطالبة بأن نفهمه، وهكذا تظل عملية القراءة في انفتاح مستمر، وسيرورة دائمة، تبحث عن ضالة لا يمكن الاهتداء إليها، ومآل لا يوصل إلى بر الأمان.

تأخذ القراءة التفكيكية على عاتقها قراءة مزدوجة فهي تصف الطرق التي تضع بواسطتها المقولات التي تقوم عليها أفكار النص الذي تحلله موضع التساؤل، وتستخدم نظام الأفكار التي يسعى النص في نطاقها إلى أن ينتج مركبَات فكرية، وهي المركبات التي تضع هي الأخرى اتساق ذلك النظام موضع التساؤل.[149]

ويتحدث "ميللر"، أحد أتباع "بول دي مان" عن القارئ البارع؛ "القارئ الحذر الذي أشار إليه دي مان، هو الذي سيعرف أنّ ما يتهيّأ للحدوث في كل فعل قراءة ليس سوى نمط آخر من

- المرجع السابق، ص350. 146
- المرجع السابق، ص137. 147
- نفسه، ص315. 148
- جماليات الشعرية، ص335. 149

أنماط قانون استحالة القراءة، ولا يحدث الإخفاق في القراءة إلاّ ضمن حدود النص نفسه، حدوثا يتعذر تبريره، وحتما يمتثل القارئ لهذا الإخفاق عند الشروع في القراءة".[150]

نجد أنّ ميللر هو الآخر يعترف بفشل القراءة التفكيكية، وإخفاقها في الوصول إلى حقيقة النص، إذ يلج القارئ في صراع مع النص من أجل الوصول إلى حقيقته ومعناه، سرعان ما يؤول به الأمر إلى الاعتراف بإخفاقه، والتسليم بهذه العملية المضلِّلة التي لا طائل يرجى من ورائها.

ونخلص إلى القول أنّ القراءة التفكيكية تعتبر تواصلا مع الآخر، وقراءة ما ليس مقروءً، وهي قراءة لا تنفي لتؤكد، أو تناقض لتثبيت، وهي لا تنغلق على نفسها، وترتّد إلى ذاتها، وإنّما تهدم ما أقامته، وتفكك ما بنته، ولذلك فهي لا تنتهي، وهي غير يقينية تظل تبحث عن علامات الغياب.

المبحث الثاني: نظرية القراءة.

ترتبط المناهج النقدية بأصول معرفية، تمتد بجذورها إليها وتنبع منها، وإذا كانت الفلسفات الوصفية والتجريبية هي الظهير الفلسفي للمناهج العلمية، والموضوعية كالبنيوية، فإنّ نظرية التلقي تنحدر من الفينومينولوجيا، أو الفلسفة الظاهراتية المعاصرة.[151]

لقد طوّر أتباع الفلسفة الظاهراتية، خاصة أعضاء مدرسة "جنيف" النقدية، نظرية أدبية تقول؛ بأنّ الأدب شكل من أشكال الوعي، أمّا النقد فهو عملية شفافة متبادلة بين وعيين: وعي المؤلف المبدع، ووعي الناقد، الذي يجب أن يخلي ذهنه تماما من صفاته الشخصية، حتى يتحقق الإلتقاء التام مع وعي المؤلف، وتنظر الظاهراتية إلى العمل الأدبي باعتباره شيئا، أو موضوعًا مقصودًا، أي يدرك بوعي، ويتكوّن داخل الوعي أثناء عملية القراءة، وهكذا تفتح الظاهراتية الباب على مصرعيه أمام تعدد القراءات، ولا نهائية الدلالة عند أصحاب نظرية التلقي بعد ذلك.

لقد وجد "إنغاردن" أحد أعلام الظاهراتية أنّ ما يمنح الإدراك طابعه الموضوعي، هو المعرفة بالمقومات الأساسية لبنية العمل الأدبي، فإدراك الظاهرة الأدبية بقصديه "إنغاردن"، قائم على عامل يوجد في ذاتها وآخر يوجد خارج ذاتها(متلقي)، ومن هنا وجد أنّ هناك أربع طبقات

---

150 - نفسه، ص297.

151 - نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، صالح بشرى موسى، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2001، ص34.

تتكوّن منها البنية الأساسية لأي عمل أدبي هي: طبقة صوتيات الكلمة، طبقة وحدات المعنى، طبقة الوحدات المتمثلة، طبقة المظاهر التخطيطية.[152]

القراءة الظاهراتية، هي القدرة على مزاولة النشاط الإدراكي القادر على استيعاب هذه الطبقات في وعي المتلقي، ومن هنا فعملية الإدراك تتخلص من التأثيرية، والانطباعية بمحاورتها لبنية النص، والاستجابة لها استجابة فهمية واعية، وافترق "انغاردن" بذلك عن أستاذه "هوسرل" الذي أقصى بنية العمل القصدي، واستند إلى فعالية الشعور الخالص المرتكز على الذات في إدراك الظواهر.

وتنطوي طبقة التخطيطات التي أشار إليها "إنغاردن"، على أهمية خالصة؛ حيث تطورت فيما بعد إلى مفهوم الفجوات والثغرات عند "آيزر"، وطبقة التخطيطات أو المظاهر التخطيطية واحدة من الطبقات التي تتشكل منها بنية العمل الأدبي،هذا الأخير الذي يعنى بالتحديدات الدقيقة، بل يلجأ باستمرار إلى أسلوب التعويض، أنّه يعوض التفاصيل بإشارات دالة في صياغاته اللغوية، وطرائق تمّثل موضوعاته، ويأتي دور المتلقي بوساطة الإدراك، وآلية الفهم ليقوم بعملية الرد والتعليق والتعويض وملء الفجوات. [153]

ونجد أنّ أغلب المفاهيم التي جاءت بها هذه الفلسفة الذاتية، قد تحوّلت إلى أسس نظرية ومفاهيم ومحاور إجرائية، وبذلك أصبح المنظور الذاتي هو المنطلق في التحديد الموضوعي ، ولا سبيل إلى الإدراك والتصوّر الموضوعي خارج نطاق الذات المدرِكة، ولا وجود للظاهرة خارج الذات المدرِكة لها، فاتّخذت هذه الأفكار التي بثها أعلامها طريقتها في النظريات المتجهة نحوى القارئ، ولاسيما نظرية التلقي، وعليه فإنّ نقاد استجابة القارئ، ينطلقون من الفرضية الظاهراتية القائلة؛ باستحالة فصل الذات المدرِكة عن موضوع الإدراك.

ظهر الاهتمام بالقراءة حين راح ضعف المناهج النقدية، التي كانت تستوحي النظريات البنيوية يبدو جليا للعيان، وسرعان ما تزايد الاهتمام بالقراءة، مع كبر وعي الكثير من النقاد من عدم جدوى الاستغراق، والغوص أكثر في غمار النص، بمعزل عن السياقات الخارجية، ممّا نادت به الدراسات البنيوية، والتي كانت قد وصلت إلى طريق مسدود، انفجرت في نقطة انغلاقه النظريات التي تدعو إلى ضرورة تجاوز النص ككيان مغلق مكتف بذاته، والانتقال إلى محور آخرلأجله كان الإنتاج الأدبي، وله وُجِه، ومعه يتفاعل، فيؤثر ويتأثر.

وبهذا بدأت نظرية القراءة، محاولة توجيه الدراسة الأدبية إلى قطبها الثالث، وهو القارئ كونه عنصرا جوهريا وفعالا، لا تتم عملية تحليل النصوص بغض النظر عن دوره في توضيح هذا النص، وإضفاء بعض اللمسات عليه، وإعطائه حياة جديدة عن طريق قراءته. لا ينبغي أن يدرس الأدب بوصفه، عملية جدل بين الإنتاج والتلقي، فالأدب والفن لا يصبح لهما تاريخ له خاصية السياق إلاّ عندما يتحقق تعاقب الأعمال، لا من خلال الذات المنتجة فقط، بل من خلال الذات المستهلكة كذلك، أي من خلال التفاعل بين المؤلف والجمهور.[154]

إنّ نقطة الاهتمام الجوهرية في النظريات التقليدية، كانت هي قصد المؤلف، أو المعني المعاصر النفسي، الاجتماعي والتاريخي للنص، أو الطريقة التي يشكل بها النص، فإنّه بدا من

- نفسه، ص37. 152
- المرجع السابق، ص38. 153
- في النقد الأدبي، ص 83. 154

الصعب أن يخطر ببال النقد، أنّ النص ليس في وسعه أن يمتلك المعنى، إلاّ عندما يكون قد قرئ، وأنّ الأعمال الأدبية وجدت لكي تقرأ.

يؤكد "سارتر"، أنّ "الكتاب ليس إلاّ كدسَةً صغيرة من الأوراق الجافة، أو أنّه شكل ضخم في حركة مستمرة، أي القراءة".[155] فالعمل الأدبي عند سارتر، يكتسب أهميته وهيمنته بفعل القراءة، وهو في غيابها لا يمثل حدثا مهما، وأنّ الذي يبث فيه الروح، ويجعله في حركة دائبة هو القراءة.

وتجدر بنا الإشارة إلى أنّ مفهوم القراءة، قد ظهر مع ريتشاردز في بداية القرن العشرين، حيث قدم طرحا تجريبيا للقراءة، ورأى أنّ النقاد يحتاجون إلى أمرين: نظرية في الاتصال، ونظرية في التقويم، كل منهما متركزة على الأخرى، وقد اندفع إلى تحليل عملية القراءة من الناحية الإنفعالية عند القارئ.

ومفهوم القراءة الذي يطرحه، مرهون بما يطرحه النص الأدبي، لا ما يطرحه القارئ، أي أنّ القراءة التي قصدها؛ هي قراءة الاستجابة لما يشتمل عليه النص، أي أنّ غاية الناقد هي التوصل إلى الحالة الذهنية المناسبة المرتبطة بذلك النص، وهي الحالة نفسها التي انتابت المؤلف عند كتابته، فالقراءة بهذا استجابة سلبية للنص إذا ما نظر إليها من زاوية القارئ، الذي لا يفعل شيئا سوى أن يعيد الحالة الذهنية للمؤلف، من خلال استجابة للنص.[2]

أولا : مدرسة كونستانس الألمانية:

عرفت نظرية "جمالية التلقي" منذ تشأتها في ألمانيا الغربية، صدًى طيبا لدى كثير من الدارسين، كما أثيرت حولها نقاشات ثرية جدا، أمّدت ساحة النقد الأدبي ، بزخم كبير من الآراء، والأفكار، وارتبطت بداياتها بجماعة "كونستانس" بجنوب ألمانيا، وقد ظهرت في البداية كاتجاه نقدي عرف بأسماء مختلفة منها: اتجاه جمالية القراءة، أو جمالية التلقي، أو التقبل، أو نظرية الاستقبال، أو نظرية التلقي ، أونقد استجابة القارئ.

وتعتبر مدرسة "كونستانس"، أولى المحاولات الكبرى لتجديد دراسات النصوص على ضوء القراءة، وتوجيه الدراسة نحو العلاقة بين القارئ والنص، وتتفرع مدرسة "كونستانس" إلى منهجين: يهتم الأول "بعلم جمال التلقي"، وأبرز ممثيله،"هانز روبرت ياوس"، ويهتم الثاني بفرضية القارئ الضمني، أو القارئ المستتر، وممثله "فولفغانج آيزر".[156]

يرى "ياوس"، أنّ العمل الفني عامة، والعمل الأدبي على وجه الخصوص، لا يفرض نفسه، ولا يستمر في الحياة إلاّ من خلال جمهور ما، وعليه فإنّ التاريخ الأدبي هو تاريخ جماهير القراء المتعاقبة أكثر من تاريخ العمل الأدبي بحد ذاته.[157] فتاريخية الأدب لا تقوم على وجود الحقائق الأدبية، ولكنها تقوم على تعرف القارئ المبَّكر على العمل الأدبي، ومن طبيعة العلاقة الحوارية بين العمل الأدبي والمتلقي.

- دراست في النص والتناصية، ص160. 155
- نظريات القراءة والتأويل وقضاياها، حسن مصطفى سحلول، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، 156 ص13.
- نفسه، ص13. 157

طرح "ياوس" مفهوما إجرائيا جديدا أطلق عليه، "أفق انتظار القارئ" يمثل الفضاء الذي تتم من خلاله عملية بناء المعنى، ورسم الخطوات المركزية لتحليل دور القارئ، في إنتاج المعنى عن طريق التأويل الأدبي، الذي هو محور اللذة، ودوافعها عند البنائيين.[158]

وافترق" ياوس" عن ظاهراتية "هو سرل"، وأعاد النظر في مقوِم التأريخ، فتأريخ الأدب عن البنائيين، هو تاريخ التطور الداخلي للبنية، إلاّ أنّ "ياوس" وضع التطور خارج البنية في السلسلة التاريخية للتلقي، في تصور جديد لتأريخ الأدب، يترجم مفهوم تأريخ التلقي بوساطة مفهوم "أفق الانتظار"، وتتألف الأنظمة المرجعية لأفق الانتظار، بحسب "ياوس"، من ثلاثة عوامل رئيسية هي:

_ التجربة المسبقة التي اكتسبها الجمهور عند الجنس الذي ينتمي إليه النص.

_ شكل الأعمال السابقة، وموضوعاته التي نفترض معرفتها.

_ التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العامية، أي التعارض بين العالم التخييلي، والواقع اليومي.[159]

إنّ القرّاء المتأخرين يمكنهم الإطلاع على استجابات القرّاء الأوائل، ودراسته هذا الموروث؛ يفيد في تعريف المعنى، والطبيعة الجمالية للعمل الأدبي، باعتبارها مجموعة من الإمكانيات الكامنة اللغوية، والجمالية التي تم تحقيقها عبر الاستجابات المتراكمة للقرّاء على مدى الزمن، وتتم عملية بناء المعنى، وإنتاجه داخل مفهوم أفق الانتظار.

لا يعتبر"ياوس"، القارئ عنصرا معبرا فقط، "بل عاملا موجودًا مشاركًا في التجربة، بل يعد كذلك مركزًا لطاقة العمل المقدم، إنّ النبض التاريخي للعمل الأدبي، لا يقبل دون الاشتراك الحيوي الفعلي للقارئ، فبواسطته يتغير منظور العمل التجريبي، والنظرة المختلفة لعمل المؤلف، إنّ التاريخ الأدبي وكذلك سمة التواصل الذي يتميز به، يتكون من أسلوب الحوار بين الاثنين، وفي العملية الفنية، ما بين العمل بوصفه وسيلة اتصال، والمتلقي".[160]

أما "فولفغانج آيزر"، فيعد كذلك أحد أقطاب جامعة "كونستانس"، وقد أسهم في تطوير نظرية التلقي، ووضع أسسها، ولم يكن منحاه فلسفيا، أو تارخيا كما هو واضح عند "ياوس"، وقد اعتمد على مرجعيات متنوعة غذّت فرضياته، وخطا "آبزر" خطوات أكثر إيغالا في إشراك الذات المتلقية في بناء المعنى، بواسطة فعل الإدراك، وهذا الإسناد إلى الذات في تقرير المعنى والكشف عنه، هو ما اصطلح عليه "هوسرل"، بالقصدية، فالقراءة عنده نشاط ذاتي نتاجه المعنى الذي يشرحه الفهم والإدراك، وإنّ المعنى الخفي النهائي للنص، قد كفا عن الحضور طبقا لجمالية القراءة لديه.[161]

ناقش "آيزر" مفهوم التأويل الكلاسيكي، وعدّه غير صالح للمقاربات الجديدة للمعنى، فوجد أنّ أسلوب التأويل الذي كان سائدا في القرن التاسع عشر، يحط من قيمة العمل لأنّه يعده

---

158 - نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، ص45.

159 - نفسه، ص47.

160 - نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، عبد الناصر حسن محمد، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، 1999، ص 106.

161 - الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ناظم عودة خضر، دار الشروق، الأردن، 1997، ص 126.

مجرد انعكاس للقيم السائدة، لأنّه لا يحاكي المفهوم "الهيجلي"، الذي يرى العمل مظهرا حبيسا للفكرة بينما خلق الفن المعاصر وضعية جديدة، فقد تم التركيز فيها على التفاعل القائم بين النص، والمعايير الاجتماعية والتاريخية المحيطة من جهة، وميولات القارئ من جهة أخرى.

إذ يشترك "آيزر" مع "ياوس"، في الإعتراض على المقاربة البنيوية للمعنى، التي تشدد على جعل بنية النص حاملة للمعنى، وخازنة له، ويفترق عنه في المحور النظري، أو الإجرائي لمفاهيمه، ونظرته، ولاسيما في كيفية مقاربة المعنى وبنائه، فضلا عن عنايته في ابتداع مفهوم إجرائي جديد لنظرته، هو مفهوم القارئ الضمني عوضا عن أفق الانتظار، أو القارئ الحقيقي التاريخي لدى ياوس.[162]

وحاول" آيزر"، أن يمنح القارئ القدرة على منح النص سمة التوافق، أو التلاؤم فوجد أنّ التوافق ليس معطى نصيا، وإنّما هو بنية من بنيات الفهم التي يمتلكها القارئ، ويبينها بنفسه لأنّه مقصود لذاته بقصد تحقيق الاستجابة، والتفاعل النصي الجمالي.ومن هنا افترض آيزر، أنّ في النص فجوات تتطلب من القارئ ملأها؛ بالقيام بالعديد من الإجراءات التي تستند لا إلى مرجعيات خارجية، وإنّما إلى مقاربة التفاعل بين النص، ونية الفهم عند القارئ.[163]

لقد بدت مفاهيم آيزر، ذات طابع إجرائي مستفيد من المقاربة الموضوعية للنص، كما هو الحال في التأويل الانطباعي الكلاسيكي، وبدت عناية التلقي تتجه وجهة وظائفية تكشف عن شبكة العلاقات الدلالية، من خلال التفاعل بين بُنى النص، وبُنى الإدراك، مع إفقار المرجعيات الخارجية غير الخاضعة للبعد الوظيفي.

ويستند بناء المعنى عند آيزر إلى ثلاثة أبعاد:

_ البعد الأول:الذي أسماه "إنغاردن"، المظاهر التخطيطية، ويتضمن النص في احتمالاته حيث يسمح بتأمل إنتاج المعنى.

_ البعد الثاني: يتضمن استقصاء النص في القراءة، ليكشف عن الصور الذهنية المكونة، عند محاولة بناء هدف جمالي متماسك وثابت.

_ البعد الثالث: البناء المخصوص للأدب، وفق شروط تحقق وظيفة التواصلية وتحكم تفاعل القارئ به، وهذه العلاقة التفاعلية، ناتجة عن كون النص ينطوي على مرجعيات خاصة به، ويسهم المتلقي في بناء هذه المرجعية عبر تمثُّله للمعنى، وإنّ الفجوة عند آيزر، هي عدم التوافق بين النص والقارئ، وهي التي تحقق الاتصال في عملية القراءة.[164]

يشكل مفهوم القارئ الضمني، بعدًا أساسيا في عملية القراءة عند آيزر، ويجسد فكرة التحول في مفهوم الاستقبال من الاهتمام بالمؤلف، أو الكاتب إلى أهمية القارئ. ميّز آيزر، بين قارئه الضمني، والقرّاء الآخرين الذين حدّدتهم القراءات السابقة، كالقارئ المثالي، والقارئ المعاصر، والقارئ الجامع، والقارئ المخبِر، والقارئ المستهدَف وغيرهم، فقارئ آيزر، ليس له وجود حقيقي، فهو يجسد التوجيهات الداخلية لنص التخيُّل، لكي يتيح لهذا الأخير أن يتلقى.

- نفسه، ص126. 162
- المرجع السابق، ص127. 163
- نفسه، ص128. 164

إنّ القارئ الضمني، هو تصور يضع القارئ في مواجهة النص في صيغ موقع نفي يصبح الفهم بالعلاقة معه سهلا، فهو ينص إذن على تحقيق فعل التلقي في النص، من خلال استجابات فنيّة، فهو حسب آيزر، محدد من خلال حالة نصيّة، واستمرارية لنتائج المعنى، على أساس أنّ النتاج من صنيع القارئ أيضا، لا من صنيع الأديب وحده، وهذا يعني أنّ: "القارئ الضمني موجود قبل بناء المعنى الضمني في النص، وقبل إحساس القارئ بهذا التضمين عبر إجراءات القراءة.[165]

القارئ الضمني مفهوم إجرائي ينُّم عن تحول التلقي إلى بنية نصية، نتيجة للعلاقة الحوارية بين النص والمتلقي، ويعبر عن الاستجابات الفنية التي يتطلبها فعل التلقي في النص، وبذلك يعيد المعنى اكتماله في كل قراءة بوساطة التأويل، بوصفه علمًا يهدف إلى ترجيح المعنى الذي يشرحه الفهم والإدراك؛ من خلال محاولة بُنى النص لسد الفجوات، وتقديم بنية تأويلية جديدة.

إنّ فكرة القارئ الضمني عند آيزر، تبدو كمعطى من معطيات النص بالدرجة الأولى، وهو مفهوم له جذوره الراسخة المغروسة في البنية النصية، وهو ما لا يمكن تحديده بالقارئ الحقيقي، فهو بنية نصية ذات وجود أسبق من المتلقي مهما كان تحديده.[166]

وهذه البنية تسمح للقارئ بالإنطلاق من نقاط معينة، فيها تلاؤم أنواع مختلفة من القرّاء، وهذا يجعل عملية القراءة قائمة على لعب داخلي متواصل بين توقعات القارئ، وما هو موجود في النص، وهذه النظرة تجعل القراءة ذات فعالية في تناول النص، بل إنّها تقيم مفهومه على حضور واضح للقارئ في بنيته، ودون هذا الحضور لن يكون للنص وجود فعلي.

وحين أبرز آيزر، ملامح القارئ الضمني، رأى أنّه يعتمد على التوجيهات التي يمكن أن تستخلص من النص، والتي تصلُح بصفتها هذه لكل القرّاء، أي أنّه يتضمن كل الإرشادات الكامنة في نص الحكاية، والتي يتعذر تلقي النص، وفهمه بدونها.[167]

والمقصود بهذا، أنّ معنى النص ينبني بنفس الطريقة بالنسبة لجميع القرّاء، ولكن الإختلاف في فهم هذا المعنى من قارئ إلى آخر، يعود إلى اختلاف العلاقة التي ينشئها هذا القارئ مع النص، عن تلك التي ينشئها القارئ الآخر مع نفس النص، فكل قارئ ينفعل انفعالا خاصا به، مع أنّه يسلك عين سبُل القراءة التي يفرضها النص على جميع القرّاء.

ثانيا: استراتيجية القراءة:

أ_ علاقة المؤلف بالقارئ:

يؤكد "بوث"، أنّ "القراءة الأكثر نجاحا؛ هي تلك التي تتفق فيها تماما الذوات المنتجة، ذات القارئ، وذات الكاتب".[168] وهذا يوافق ما ذهب إليه آيزر، في أنّه خلال عملية القراءة نجد أنفسنا نتعامل مع مستويات مختلفة، إذ نحن نتبنى آراء شخص آخر هو المؤلف في نفس الوقت، الذي لا نريد أن نسمح فيه لشخصيتنا بالاختفاء، ويعني ذلك أنّ عملية القراءة هي تمازج بين الآخر، أو القريب (المؤلف)، والأنا الحقيقي(القارئ). يحتاج المؤلف دائما إلى مساعدة مباشرة من الذات

- قراءة النص وجماليات التلقي، محمود عباس عبد الواحد، دار الفكر العربي، ط1،(1996،1417)، ص36. 165
- اتجاهات النقاد العرب في تحليل النص الشعري الحديث، ص383. 166
- نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، ص48. 167
- من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، ص566. 168

المدركة للعمل الأدبي من أجل فهم هذا العمل، وإكمال بنائه لأنّ الكاتب لا يكتب لذاته، فعملية الكتابة تستدعي بالضرورة عملية القراءة، ذلك أنّ جهد المؤلف وجهد القارئ المرافق له، هما اللذان يبرزان للوجود ذلك الموضوع الحسي، والتخييلي الذي هو عمل الفكر.

وإذا ما عدنا إلى عملية التواصل عند "رومان ياكبسون"، نجد تمثيلا واضحا لعلاقة المؤلف؛ كونه المرسل بالقارئ؛ كونه المرسل إليه، "إذ يجد المرء في أي مسار تواصلي باثا أو مرسلاً، ورسالة، ومرسلا إليه، أو متلقيا، وغالبا ما يتجلى الباث، والمرسل إليه نحويا عبر الرسالة، وحين يكون مدار الكلام على رسائل ذات وظيفة مرجعية، يروح المرسل إليه يستخدم هذه الآثار النحوية، باعتبارها قرائن مرجعية، وهذا ما ينطبق بالطريقة عينها على النصوص البالغة الطول،(رسائل، صفحات من يوميات)، وهذا يمكن أن يحدث لكل من يقرأ، بغية أن يتوفر على معلومات على المؤلف، وظروف تلفظ نصه".[169]

وحين ينظر إلى النص باعتباره كذلك، ولا سيما في حالات تكون فيها النصوص المرتآة لمخاطبين أوسع مدى، يكون المرسل والمرسل إليه حاضرين في النص، ليس باعتبارهما قطبي فعل التلفظ، بل منظورا إليهما على أنّهما دوران فاعلان من أدوار اللفظ، وفي هذه الأحوال يتجلّى المؤلف وحده في النص، من حيث كونه أسلوبا يمكن التعرف إليه.

فقد لبث الإيحاء بوجود شبه الباث متضايقا مع الإيحاء بوجود شبه المتلقي، فمثلا المسارات التي ندعوها ألعابا، مثل ألعاب الشطرنج، وألعاب الورق، وألعاب كرات، وسباقات رياضية، فما هو القاسم بين هذه الألعاب؟

إذا عاينتها لن تجد فيها يقينا؛ صفة تكون القاسم المشترك بينها جميعها، إنّها تجد مشابهات، وصلات قربى بينها، وقد تجد متوالية بنفسها، فالضمائر في هذا المقطع تمثل استراتيجيات نصية محضة، ذلك أنّ تدخل امرئ متكلم يتبدَّى مكملا لتفعيل قارئ نموذجي.[170]

فكلما استخدمنا عبارات من مثل المؤلف، والقارئ النموذجي، فقد عنينا بهما في الحالين نموذجين من الإستراتيجية النصية، فالقارئ النموذجي؛ إن هو إلاّ جماع شروط النجاح، أو السعادة التي وضعت نصيا، والتي ينبغي أن تُستَوفَى في سبيل أن يؤول نص إلى تأوُّنه الكامل في مضمونه الكامن.

انصب اهتمام أيزر، في تحليل أثر النص الأدبي على الفرد القارئ، وينطلق من أنّ القارئ هو الغاية الكامنة في نيّة المؤلف حين شرع هذا الأخير في الكتابة، وبناءً على هذا فإنّ مهمة النقد الأدبي، هي أن يبيّن كيف ينظم الكتاب المدروس طريقة قراءته، ويوجهها بغاية الحصول على الأثر المبتغى، ثم عليه أن يظهر ردة فعل القارئ في ملكاته الإدراكية، أمام السبل المختلفة التي يقترحها النص المقروء، إذ أنّ عملية القراءة، لابد أن تكون نتاج تزاوج يشكله المؤلف مع القارئ، من أجل الحصول على الغرض من وراء إنتاج العمل.

إنّ أهم ما تتميز به القراءة، إذا ما قارناها بالمحادثة الشفهية، هو أنّها تواصل مؤجل إلى حين.[171] فالكتاب بعيد عن قارئه في أغلب الأحيان، ويفصل بينهما الزمان والمكان، فالعلاقة بين

---

169 - القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، إمبرتو إيكو، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، ص65.

170 - نفسه، ص66.

الكتاب، والقارئ علاقة غير متوازية البتّة، فهما لا يشتركان في شبكة واحدة من المرجعية، فما يحيل عليه الكتاب قد يغيب على القارئ، وفي هذه الحالة فإنّ القارئ يتكِئ على بنية النص، وعلاقاته الداخلية، من أجل إيجاد السياق العام الذي يساعده، على فهم النص المقروء، أي أنّ القارئ يتعامل مع النص على أساس، أنّه موضوع مستقل قائم بذاته، مغلق على نفسه.

وأخيرا نقول أنّ عصر القراءة قد قلب الموازين التقليدية السائدة، حيث غدا القارئ أهم من المؤلف، بعدما كان وسيلة للتكلم عن عبقرية المؤلف، والكشف عن العلاقات التي تشكل بنية النص، إذ أصبح القارئ العنصر الفاعل الذي يكشف فجوات النص، ويملؤ فراغاته، وهو الذي يوجّه النص حسب ما يراه.

ب _النص المقروء:

القراءة كما يقدمها آيزر، عملية منتجة وذات فعالية، وليست مجرد استجابة. ومتعة القارئ تبدأ عند ما يصبح هو نفسه منتجا، ويتم ذلك عندما يتيح له النص أن يحضر ملكاته، وقدراته الخاصة، لتقوم بدورها وهذا لن يتم دون عملية مشاركة، بين رغية القارئ وبنية النص.

وعلى هذا الأساس لا يقدم عمل القراءة، على أنّه حرية للقارئ يفعل فيه ما يشاء بل هو مرهون بما يوفره النص له، والعمل الأدبي في رأي آ يزر، يشتمل على طرفين؛ أحدهما فني، والآخر جمالي. فالطرف الأول هو نص المؤلف، والآخر هو الإدراك المنجز من قِبل القارئ ولا يمكن للنص أن يكون فعليا دون أحدهما.[172]

إنّ تحليل نص ما يعني أن نتساءل عن كيفية قراءة النص، أو أن نتساءل عما يمكن أن نقرأه في النص، وهذا ما يؤدي في أغلب الأحيان إلى البحث عن المعنى، وما دام النص لا وجود له إلاّ بوجود القراءة، وإذا كان التأويل يبدأ منذ أن يستحوذ القارئ على النص، فإنّه من الصعب التحدث عن نص خارج القراءة التي تتناوله، فالملاحظات التي تقترحها هي ملاحظات تتحقق بفضل التأويلات.[173]

النص هو نسق من اللغة، ومن الواضح أنّنا نجد في هذا النسق مكانا للشخص الذي ينبغي عليه إعادة تركيب هذا النسق، المكان يتميز بالفراغات القائمة في النص، وهو يتكون من البياضات التي يجب على القارئ أن يملأها وفق نسق آخر من اللغة، ومتى ماسدّ القارئ هذه الفراغات بدأ التواصل، إذ إنّ هذه الفراغات تقوم بدور محوري في ربط علاقة بين النص والقارئ، وهذا وفق الشروط التي يضعها النص.

أما بالنسبة إلى قطبا العمل الأدبي: القطب الفني، والقطب الجمالي، فإنّ العمل الأدبي ذاته لا يمكن أن يكون مطابقا لا لنص، ولا لتحققه؛ بل لا بد أن يكون واقعا في مكان ما بينهما، يجب أن يكون العمل الأدبي فاعلا في طبيعته، ما دام لا يمكن اختزاله لا إلى واقع النص، ولا إلى ذاتية القارئ، وهو يستمد حيويته من هذه الفعالية، وعندما يمر القارئ عبر مختلف وجهات النظر التي

- نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، ص25. 171
- اتجاهات النقاد العرب في تحليل النص الشعري الحديث، ص382. 172
- بحوث في القراءة والتلقي، محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب،ط1، 1998، 173 ص99.

يقدمها النص، ويربط الآراء والنماذج المختلفة بعضها ببعض، فإنّه يجعل العمل يتحرك كما يجعل نفسه يتحرك كذلك.[174]

كما أنّه يمكن أن نميز بين نوعين من النصوص، بحسب تأثيرها في القارئ:

_ نصوص تعمل عملها في القارئ على نحو ملموس، فتعزِز من قناعاته الفكرية السابقة ومن سلوكه الواقعي، أو تعدِل منها تعديلا ملموسا.

_ نصوص تكتفي بالترويح عنه، وإدخال السرور إلى قلبه، وتسليته، دون أن ننسى أنّ هناك بعض النصوص من هذا النوع يكون ظاهرها هذا حاله ولكنها في واقع الأمر تدفعه لاتخاذ موقف فكري معين، أو تقنعه بوجهة نظر محددة.

إنّ ما يحسن تحديده، في النص بصفة عامة يتمحور حول قطبين، أحدهما ثابت واضح ويقيني (مواضع اليقين)، والآخر قلق مضطرب وظني (مواضع الشك)، فالأول هو أكثر الأمكنة وضوحا، وأكثرها جلاء في النص، وتكون صريحة وذات إحالات بيّنة، واستنادا إليها نتبيّن معنى النص العام، وهي التي تنطلق منها لبناء التأويل. أمّا القطب الثاني، فيمثل المقاطع الغامضة والإشارات الملتبسة، والتي تضع القارئ في موقف حرج وتمنحه حريته كلها، باعتباره قارئا؛ بحيث يجد نفسه مجبرا على التدخل، واقتراح فرضيات.[175] فسير هذه المناطق الغامضة المظلمة، يتيح الظهور لمكامن النص المتعددة، كما يتيح عددا من التأويلات.

ويقترح محمد خير البقاعي، تصنيفا عاما لمواضيع اليقين في النص الأدبي، والتي تختلف باختلاف العصور الأدبية، وباختلاف سياقات التلقي، وهذه بعضها:

1_ العنوان والعناوين الفرعية، وعناوين فصول العمل الأدبي؛ ففي معظم الأحيان تكون متعددة الدلالات، فتشكل منطلقات قراءة ضرورية.

2_ الإشارة إلى الجنس الأدبي، وإلى الأجناس الفرعية؛ رواية، حكاية، المرثات، الميودراما. وتلك الإشارات تستدعي قدرة القارئ اللغوية والبلاغية والثقافية، وتقترح ميثاقا للقراءة، فهي تحدد أفق التوقع الذي يمكن أن يتم تأكيده أو نفيه.

3_ متتاليات الوحدات السيميائية، التي يمكن فهمها من خلال علاقة تشابه تكرار الكلمة نفسها، وتكرار الكلمات ذات الجذر الواحد، والمترادفات؛ وهكذا تنبني القراءة في سوناتة بودلير " الرعب الجذاب"، انطلاقا من دليل يخترق النص الذي يقول: "إنّ الموسيقى قد ولدت من الصمت، مما يقودنا إلى الخلفية الأسطورية لهذه القصيدة السهلة الممتنعة.[176]

ج_ نص القارئ:

- فعل القراءة، فولفغانج آيزر، تر: حميد لحمداني، الجلالي، الكدية، منشورات مكتبة المناهل، ص12. 174
- بحوث في القراءة والتلقي، ص99. 175
- المرجع السابق، ص100. 176

يرى "ديفيد بليتش"، أنّ القراءة هي عملية ذاتية محضة...وإنّ طبيعة ما يتم إدرامه تحددها القواعد التي تحكم شخصية من يقوم بفعل الإدراك". [177] فالقراءة حسب بليتش هي عملية تذاوتية لا تخرج عن نطاق الذات الكاتبة أو المؤلف، هذه الأخيرة التي تكتب من أجل ذات أخرى متلقية، وهي ذات القارئ الذي يتعامل مع النص وفق قواعد شخصية ويبنى معناه بحسب ما يوفره له النص من معطيات.

ويذهب "جيرالدبرنس"، إلى تأكيد هذا بقوله: "القراءة هي ذلك التفاعل بين نص(هو الرموز اللغوية المقدمة بصريا والتي يستخرج منها المعنى)، وقارئ هو القادر على استخراج المعنى من النص، وفيها يكون القارئ قادرا على الإجابة الصحيحة على الأقل على بعض الأسئلة الخاصة بمعنى النص. [178]

ما دمنا قد سلّمنا بأنّ القارئ قد غدى هو المفتاح الرئيسي للأثر الأدبي فإنّ هذا الأخير _على هذا الأساس_ لا يكتسب خلوده أو بقاءه من العوامل التي أثرت في نشأته، ولا يكتسب خلوده وقيمته فقط مما يحكمه من أنساق وشبكة علاقات تشكل بنيته منعزلا عن السياقات الخارجية، وإنّما يأتيه هذا الخلود وذلك الثراء والزخم لأنّه يظل فاعلا في قارئه محركا له.

يتحدث "وولتر بيتر"، عن طرق التأثير التي توجه القارئ في النص قائلا: "بالنسبة للقارئ الجدي تكون الكلمات أيضا جدية، والكلمة الزخرفية أو المجاز، أي الشكل الإضافي، أو اللون أو المرجع؛ قلّما تكتفي في الوقت المناسب بأن تغيب عن تفكير القارئ، بل إنّها لا بد أن تتلكأ بعض الوقت مثيرة وراءها موجة دماغية طويلة من التداعيات التي قد تكون غريبة جدا.[179]

يركز التصور الكلاسيكي للقارئ عى ضرورة السيطرة على الرمز اللغوي، وقد أظهر المنظور المعاصر قصور هذا الموقف، فسبق للبراغماتية أن بيّنت الأهمية القصوى للإفتراضات المسبقة في فعل كلامي، وإذا سلّمنا بأنّلغة الأدب هي لغة رمزية يشيع فيها الإلماع والإستشهاد وحتى المحاكاة الساخرة فسنفهم أنّ القارئ مدفوع إلى استخدام مجموعة غير محدودة من الرموز الثقافية، التي تشكل جزء كامنا في نص القارئ؛ سواء أدمجها هذا الأخير في ذاكرته أم أنّه كان يعرف بالتجربة في أي معجم من المعاجم أو في أي موسوعة يستطيع أن يكملها، فالمعاجم والموسوعات ليست إلاّ سجلات للذاكرة الجماعية، أو وفقا لكل ذاكرة فردية، وينبغي على نص القارئ المثالي أن يشتمل على:

1_ رمز ثقافي متسع: رموز وصور وسرديات أسطورية، كليشات أدبية، ترسيمات، ومواضع أخرى مشتركة لا تتوقف أي ثقافة عن الرجوع إليها ودائما بطريقة الإلماع.

2_ معرفة المتطلبات والبرنامج: القضية الخاصة بالأنواع الأدبية الكلاسيكية وبالأنواع الفرعية المعاصرة، أو الشعبية.

3_ جدول غني نسبيا للبنى النصية المجردة: كالترسيمات البرهانية بالنسبة إلى النصوص المنفتحة، أو السيناريوهات بالنسبة إلى النصوص القصية.

---

177 - من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، ص569.

178 - نفسه، ص578.

179 - فعل القراءة، ص77.

4_ امتلاك إمكانيات طرق المنطق المختلفة: التي يمكن استخدامها في العمل الأدبي لكي تتم القراءة الجيدة لمختلف النصوص، وهذه الطرق هي:

أ_ المنطق الفاصل بالنسبة إلى العوالم البسيطة: ملاحم، حكايات، وسرديات.

ب_ المنطق اللافاصل الذي وضحت جوليا كريستيفا عمله، في كتابها "نص الرواية"، وهو أكثر ملاءمة للرواية مثلا، حيث يكثر الإزدواج والمصائد.

ج_ المنطق الرابط الذي يتنبأ بإمكانية الإتحاد المنسجم بين الأضداد، كما يقع في الصورة الأسطورية، وهو منطق ساد السرديات الأسطورية.

د_ المنطق المفارق، ويكون حاضرا على الدوام في الشعر المعاصر.

ه_ المنطق الذي يقبل التناقض، ويكون حاضرا في الأعمال المستوحاة من الأحلام، وفي بعض الروايات الجديدة.[180]

القارئ النموذجي يكاد يكون أسطورة، ومع ذلك فإنّه محط آمال أي كاتب، كما يشير إلى ذلك "آرنست" في قوله: "إذا كان الجمهور المحترم عاجزا عن فهم هذه الملاحظة أو تلك فليس لأنّه يحمل التوراة واللغات القديمة والتاريخ وعلم الأساطير، والآداب الكلاسيكية والعالمية، بل لأنّه لا يملك أدوات اللغة أيضا: القواعد والعروض وعلم الإشتقاق وسحر الأصوات.[181]

د_ علاقة النص بالقارئ:

سعت نظريات ما بعد البنيوية إلى إعادة تشييد النظرية الأدبية، عن طريق لفت الإنتباه، بعيدا عن النص والمؤلف، والتركيز بدلا من ذلك على العلاقة بين القارئ والنص؛ كون النص تنبؤ مُبَنين، والمعنى الذي ينتجه يكون وفق عملية تلقي هذا النص، وهذه العملية تعتمد على القارئ بقدر ما تعتمد على النص.

إنّ لكل عمل أدبي بنية محددة، أو طبقة من البنيان، لكنه لا يصير موضوعا جماليا إلاّ حين نمارس عليه عملية القراءة، أي أنّه لا يكتمل إلاّ عبر القارئ، وكل بنية في العمل الأدبي لا تستوفي وظيفتها إلاّ إذا كان لها تأثير على القارئ "إنّنا دائما نقف خارج الموضوع المعطى، في حين أنّنا نحتل موقعا داخل النص الأدبي، وبالتالي فالعلاقة بين النص والقارئ تختلف تماما عن العلاقة بين الموضوع والملاحظ، فبدل علاقة بين الذات والموضوع هناك وجهة نظر متحركة تتجول داخل ذلك الذي ينبغي أن تدركه هذه الوجهة.[182]

ومن أجل أن يتحقق التواصل بين النص والقارئ لا بد من أن يكون الأول منهما باثا وموحيا ومغريا، إلى الحد الذي يحرك فضول القارئ المعاصر ودوافعه وغرائزه إلى القراءة ومتابعتها، بحيث يكون للنص جاذبية خاصة، وإغراءات تدفع القارئ إلى التعرف على طبيعة النص، والإيغال في طيّاته واستخراج مكنوناته، وإذا تمّ الإتصال والتقارب بين النص والقارئ حدثت المعرفة ثم التأويل.

- بحوث في القراءة والتلقي، ص101. 180
- نفسه، ص102. 181
- فعل القراءة، ص57. 182

يرى بارت أنّه يجب أن تكون علاقة النص بالقارئ علاقة حميمية، فالنص الأدبي يتصف بالجمال، وبقدرته على خلق المتعة والراحة، فقد كان المؤلف مع المناهج السياقية يستأثر وحده بجمال النص ومتعته، وبالتالي حدث التهميش للقارئ، ولهذا جاءت الدعوة لإعادة الإعتبار للقارئ، الذي ينبغي أن يكون المنتج الأول للنص، وهذا لن يكون إلاّ بإزاحة المؤلف وإبعاده عن الساحة، ولهذا نادى بارت بفكرة موت المؤلف ليفسح المجال أمام القارئ.

يميز "ميشيل بيكار" بين ثلاثة أطراف أساسية في كل قارئ:

_ الطرف القارئ الذي يمسك بالكتاب أثناء المطالعة، ويحافظ على العلاقة مع الوسط المحيط به.

_ الطرف اللاواعي في القارئ، الذي ينفعل ببنى النص الوهمية ويستجيب إلى مؤثراته.

_ الطرف الناقد الذي يصرف عنايته إلى إدراك تعقد النص.

وعليه فإنّ القراءة في نظام بيكار تبدو بين ثلاثة مستويات متباينة في علاقتها مع النص. (183)

أما ياوس فيضع ثلاث مستويات كذلك في تعامل القارئ مع النص الأدبي وهذا وفق الأثر الذي يخلفه هذا الأخير على القارئ:

1_ يرى أنّ علاقة القارئ بالنص تؤدي إلى مايسميه بالمتعة الجمالية حيث يتحرّر الإنسان في هذه المتعة مما يكون واقع حياته اليومية وقيودها بفعل خياله.

2_ قراءة تجعل القارئ يعيش في حالة اضطراب وهي تلك التي تجعله يتلفظ بأفكار وآراء بعيدة كل البعد عن أفكاره،وآرائه الخاصة ويظهر هذا النوع كثيرا في النصوص التي تستخدم ضمير المتكلم.

3_ القراءة المرتبطة بالمسافة التاريخية التي تفصل بين القارئ وعهد النص المقروء فحين يكون القارئ معاصرا للنص فإن القراءة يمكن لها أن تجدّد من أحاسيسه وربما تجعله يغير من طريقة رؤيته للكون وإدراكه للأشياء. (184)

ليست القراءة مجرد شرح أو تفسير أو تأويل بل هي إعادة بناء النص طبقا لتصور القارئ فردا أو جماعة هي قراءة وتحليل، ونقد وتصحيح، وإعادة بناء من أجل كمال البنية أو اكتشاف القانون، وهذا ما يؤكد أنّ السلطة قد انتقلت من النص إلى القارئ فالقارئ هو الذي يكشف قوانين النص، ويستعيد بناءه ويعيد إنتاجه، وهو الذي يثبت حضور النص وفعاليته ويوّلد له معناه فلا تتخيل أي نص يكتب من أجل أن يبقى محفوظا دون أن يقرأ.

وفي نفس السياق يزعم آيزر: "أنّ النص لا يحتوي على المعنى، بل يتوّلد المعنى خلال عملية القراءة، فالمعنى ليس نصيا خالصا، كما أنّه ليس ذاتيا محضا، بمعنى أنّ(ذات القارئ وحدها هي التي تنتجه)، بل هو حاصل التفاعل بينهما.(185) فالقارئ حين يزيل ما في البنية من مناطق "اللاحسم"، أو حين يملؤ فجواتها فإنّه يكمل العمل الأدبي ويشارك بالتالي في إنتاج المعنى.

- نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، ص54. 183
- المرجع السابق ص 107 184
- من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، ص490. 185

بما أنّ القراءة عملية تفاعل وإنتاج، فإنّ كل قارئ يقرؤ ذاته في النص، ولهذا السبب نجد تعدد القراءات واختلافها للنص الواحد، فالنص مفتوح على قارئيه؛ وبناء على هذا فإنّ النص قابل لأن يقرأ من وجوه مختلفة، فيقرأ قراءة شرح، أو قراءة تفسير، أو قراءة تأويل، وهي القراءة التي تأخذ بالمعنى الظاهر للنص فقط من خلال الدلالة التي يشير إليها اللفظ.

وبعكس هذه القراءة، نجد القراءة العميقة التي يغوص فيها القارئ في أعماق وأغوار النص ليستخرج من جوهره أصدافا ودررا متنوعة، فيلج إلى روح النص ويكتشف معانيه الغامضة ومقاصده الخفية، فالمعنى على هذا الأساس خفي مبطن أو غامض مستغلق، أو ملتبس مختلط، وقد يقرؤ النص قراءة تاريخية، أو إيديولوجية، أو إجتماعية، أو نفسية، أو فنية جمالية، وتختلف كل قراءة عن الأخرى؛ فالقراءة تختلف باختلاف الزمن والأدوات والمنهجية المتبعة فيها، وحالة القارئ، واختلاف النقاد.(186)

بالنسبة للزمن نجد أنّ لكل زمن ظروف ومعطيات خاصة تميزه عن غيره، وبالتالي تختف أدوات القراءة ومناهجها، فالأدوات المتبعة في قراءة العصر العباسي، أو الأموي، تختاف تماما عن قراءة القرن العشرين، وهذا لاختلاف المعطيات والثقافات والآليات المنهجية للقراءة، وهذا الاختلاف يشكل عاملا مهما في إثراء النص المفتوح وضمان استمراريته.

وتجدر الإشارة كذلك إلى أنّ القراءة تختلف باختلاف القارئ، وخلفياته الثقافية، وكذا جنسه (ذكرأو أنثى)، لأنّ قراءة الذكر تختلف عن قراءة الأنثى؛ وذلك لاختلاف الإهتمامات والإستعدادات، بالإظافة إلى عامل السن،؛ فقراءة الكبير غير قراءة الطفل الصغير، ويظهر هذا الإختلاف جليا في القارئ العادي الذي يكتفي بمعرفة سطح النص، والقارئ الناقد الذي يغوص في أعماق وكوامن النص.

لقد حددّ "إيميل بنفنست"، أساس العلاقات المختلفة التي تقيمها الذات المتكلمة مع الكلمة ومع الخطاب، فقال: "ينبغي التعرف على العلامة، وينبغي أن نفهم الخطاب"، ولا يسعنا إلاّ الموافقة على هذا التمييز، غير أنّه يمكن لنا أن نتساءل ؛ ما إذا كان هناك في بداية الفهم العجيب، ضرب من التعرف بين خطابين يقرب بينهما تماثل دقيق؟.(187)

تشتمل عملية القراءة تخطيطيا على المراحل التالية:

1_ البحث عن فرضية سيميائية شاملة واختيارها؛ إنّها البنية السيميائية الكبرى في اللسانيات النصية، وتحقق هذه المرحلة عن طريق التعرف الضمني على السيناريو بالنسبة إلى النصوص القصية، وعلى التيمة المقولية، بالنسبة إلى النصوص الشعرية.

ولكي يتم وصف السيناريو والتيمة بدقة، ينبغي أن يكون تطورهما وفق انسجام معنوي كبير؛ أي وفق تشاكل معين، وهذا التشاكل يمكن أن يتحقق بشكل ملموس، باعتباره بنية دلالية دنيا، ومفصلا ذا حدّين. واختيارالبنية الدلالية أمر حاسم لأنّه يتحكم بالعمل اللا حق كله ،إننا نرى انطلاقا من العملية الأولى أنّه ينبغي على القارئ القيام بمبادرات مهمة وأنّ الروايات المحكمة كل الإحكام للقارئ في مكان ما أن تمنحه عرضا تجريدا يكون قاعدة ممتازة لبناء التشاكل .

- ينظر، جماليات الشعرية، ص307. 186
- الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص35. 187

2- ينبغي بالضرورة أن يترافق اختيار الأساس السيميائي باختيار المنطق الذي يجمع حدود النموذج .

3_ يمكن للقراءة من خلال اختيار التشاكل والمنطق اللذين يحددان درجة الإنسجام أن تعالج النص لكي تجعله ذا معنى، وتلك المعالجة تسمى "التشكيل الإيديولوجي"، الذي هو تحويل حقيقي للنص، الذي تعالج مكوناته الدالة وفق عمليات متنوعة هي:

أ_ التكثيف: هو عمل التلخيص الذي يظهر مواضع النص التي نراها أساسية ويربط بينها.

ب_الترجمة: وذلك بإزالة الإلتباسات وتوضيح التلميحات وإعطاء الرموز والصور معانيها.

ت_ الإضافة: إذ ينبغي على القراءة أن تضيف العلاقات المنطقية التي تكون غالبا غائبة في النصوص الأدبية كما ينبغي أت تملأ الخانات الفارغة.

ث_ الحذف: القارئ يغض الطرف عن بعض العناصر التي يستعصي على عمل الدلالة الذي ينجزها ولكنه يستطيع أن يجعلها مجرد تفاصيل أو إستطرادات.[188]

هاتان الأخيرتان تصبحان نقاط انطلاق لقراءة جديدة ومختلفة عن القراءة التي سبقتها، فتحليل القراءة يبين لنا عنفا يمارس على النص حتى يتم إخضاعه لانسجام عقلاني يمكننا من تحديد حدود القراءة تحديدا جيدا، وينبغي الإعتراف بذلك لأنّ لغة الأدب ليس لها طبيعة لغة التعليق إنّها رمزية ومتعددة، وأكثر تحررا ومرونة.

إنّ حاجة القارئ إلى الفهم تجعله يقوم بترجمة حقيقية، كما يحاول جذب النص إلى عالمه، وإدراجه داخله لأنّ النص سيكون في مكان آخر لذلك تكون أي قراءة مصحوبة في معظم الأحيان بشعور عميق بعدم الرضى.[189]

ثالثا: فلسفة التأويل وعلاقتها بالقراءة.

إذا كان التأويل مفهوما قديما قدم النصوص نفسها دينية أو لغوية، وقدم بدأ محاولات تفسيرها وشرحها، من خلال مجموعة من القواعد والمعاييرالتي يتبعها المفسر فإنّ الهرمنيوطيقا

هي نظرية تأويل النصوص، أو هي العلم الذي يبحث في آليات الفهم، وقد بدأت في الفكر الغربي الحديث في القرن السابع عشر عندا انفصلت عن مجال فهم النصوص الدينية لتصبح علما مستقلا بذاته يناقش عمليات الفهم وأليات التأويل، بيد أنّ الهرمنيوطيقا منهجا ومفهوما وفلسفة تطورت بعد ذلك ، حيث امتدت تطبيقاتها إلى دوائر أكثر اتساعا شملت حقول العلوم الإنسانية كالتاريخ والفلسفة والأنثروبولوجيا والنقد الأدبي وغيرها.[190]

لقد منح "ديلثي" الهرمنيوطيقا بعدا جديدا تجاوز الفهم التاريخي الكلاسيكي إلى تمثل في توسيع فهم التجربة في العمل الأدبي منتقلا بهذه التجربة من إطار الذاتية إلى إطار من

- المرجع السابق، ص36. 188
- المرجع السابق، ص37. 189
- المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص203. 190

الموضوعية، عبر وسيط مهم هو اللغة، ومن خلال شيئ مشترك بين المؤلف والمتلقي وهو تجربة الحياة فهي ذاتية عند المتلقي، وموضوعية غفي العمل الأدبي.

إنّ عملية الفهم تقوم على نوع من الحوار بين تجربة المتلقي الذاتية والتجربة الموضوعية الكامنة في الأدب من خلال اللغة ومن هنا يصل ديلثي إلى نتيجة وهي أنّ المعنى ليس ثابتا وإنّما يقوم على مجموعة من العلاقات بمعنى أنّ الفهم يتغير في متجدد اللحظات الزمنية ، وهكذا تظل تدور في دائرة التأويلية، كلما اكتسب تجارب جديدة وفق تطور الفهم، وتغير الزمان والمكان.[191]

وقد تأثر بديلثي الفيلسوف "هانز جورج غادامير"، الذي أسّس عملية الفهم على أساس وجودي إذ يرى أنّه ليس هناك أي أولوية مسبقة في عملية الإدراك والمعرفة، بل كل من الذات والموضوع في حالة علاقة جدلية محكومة بالشروط الموضوعية المادية والتاريخية التي تتم فيها المعرفة.

إنّ نظرية غادامير، تبدو من خلال مؤلفه الرئيسي "الحقيقة والمنهج"، تريد أن تكون هرمونيوطيقا عامة لا مجرد تفكير من الدرجة الثابتة يتعلق بتفسير النصوص، وهي تسعى إلى إبراز العنصر المشترك بين كل أنماط الفهم، وإلى إعلان أنّ الفهم ليس سلوك ذاتي تجاه موضوع نفترض أنّه معطى بل هو ينتمي إلى وجود ما هو قابل للفهم.

إنّ البنية التأويلية لوجوده بوصفه وجودا في العالم لا تحتاج إلى تبرير والعقل التأويلي لا يحتاج هو كذلك إلى تشريع، إلاّ في حالة مجابهة خطاب العلم الذي يدرج مفهوما للتجربة مغايرا لتصور الخطاب التأويلي لها ، وفي هذا السياق يؤكد غادامير على ضرورة التمييز بين قوة الحقيقة التي يتضمنها الفهم وبين تقنيات البحث ومناهجه المقررة من جانب علوم الروح المزعومة.[192]

وقد طرح غادامير مفهوما إجرائيا يهتم بتفسير التاريخ، وهو مفهوم الأفق التاريخي، حيث لا يون ثمة خارج زمنية الكائن التي تسمح باندماج الأفق الحاضر بالأفق الماضي، وتمنح الماضي قيمة حضورية راهنة تجعله قابل للفهم.[193]

وقد أعاد غادامير للتاريخ دوره بوصفه مدونة تضم الإدراكات السابقة وأصوات الخبرات فلا يمتلك الفهم إمكاناته الحقيقية الشاملة إذا ما استبعد هذه الخبرات، وقد تطور هذا الأفق عند ياوس وأطلق عليه أفق التوقع أو الإنتظار، ويعتبر عنده مدونة تظم معايير تذوق العمل الأدبي عبر التاريخ. كما أنّه أشار إلى أنّ العلامة بمفردها لا تحيط بالمعنى بل الأمر يتعدى ذلك إلى العقل أو الذات المدركة لحدود هذه العلامة، والعلامات وسائل تغير تحيل إلى مرجعيات يشتغل عليها العي، حتى يعقلها أو يفهمها.[194]

أما بخصوص التأويل فيرى غادامير، أنّه لا يمثل فعلا ينضاف بالمناسبة إلى الفهم؛ فالفهم هو دائما تأويل وتبعا لذلك يمثل التأويل الشكل الجلي للفهم، إذ إنّ اللغة والجهاز التصويري

- المرجع السابق، ص207. 191
- الفلسفة والتأويل، نبيهة قارة، دار الطبيعة للنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1998، ص54. 192
- نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ص39. 193
- نفسه، ص40. 194

للتأويل يشكلان العناصر الداخلية الهيكلية للفهم، وهكذا تغادر مسألة اللغة الموقع الهامشي الذي كانت تشغله، للتحول إلى مركز الفلسفة، فاللغة إذا هي الوسيط الكلي الذي تبسط فيه كل تجربة تخص المعنى، وهي لغة العقل ذاته وكليتها تراكب كلية العقل، أو بلفظ آخر فإنّ الوعي التأويلي يسهم في شيئ بشكل العلاقة العامة بين اللغة والعقل.[195]

خاتمة

في خاتمة بحثنا، نرجو أن نكون قد وفقنا إلى معالجة موضوعاته، ويحسن إجمال ما خلصنا إليه في النقاط التالية:

- شكّل ثالوث النقد الأدبي (المؤلف، النص، القارئ) منذ العصور السالفة مركز الدائرة في النظرية النقدية إذ تمحورت كل النظريات حول هذه الأطراف الثلاثة وكان الإختلاف الجوهري بينها هو درجة التركيز على أحد أضلاع المثلث دون الضلعين الآخرين مما

- نفسه، ص58. 195

جعل النظرية النقدية في حالة تطور وتغير مستمر وبعد تقصينا لهذه التغيرات والتحولات التي شهدتها النظرية النقدية المعاصرة.

1_ المدرسة الشكلانية:

_ سعت الشكلانية إلى خلق علم أدبي مستقل انطلاقا من الخصائص الجوهرية للأدب.

_ رفعت الشكلانية شعار"أدبية الأدب"، أي العناصر التي تجعل من عمل ما عملا أدبيا.

_ اهتمت الشكلانية بتحليل النص الأدبي بوصفه نقطة البدء والمعاد، لتنأى بالنقد عن ميدان العلوم الإنسانية التي ظلّت مهيمنة على الخطاب الأدبي ردحا من الزمن.

_ إنّ مادة الأدب عند الشكلانيين لا تتمثل في الصور أو العوواطف وإنّما هي تجسيد لغوي.

_ تحرر الشكلانيون من التصور التقليدي للعلاقة بين الشكل والمضمون، الذي يقوم على أساس أنّ الشكل ليس سوى غلاف يضم المضمون أو غلاف يحتويه مؤكدين أنّ الوقائع الفنية ذاتها تشهد أنّ الفوارق المميزة الخاصة بالفن لا تتمثل في نفس العناصر الداخلية في تكوين العمل الفني، وإنّما في الكيفية التي يتم استخدامها بها.

_ اعتبر الشكلانيون لغة حيودية تمتاز بالإغراب والكثافة على عكس لغة الخطاب العادي.

2_االمنهج البنيوي.

أسّست البنيوية لمجموعة من الأفكار والمبادئ، أفاد منها النقد الأدبي في تطوره أهمها:

_ إحداث تغيُر شمولي وجذري في مفهوم نظرية الأدب؛ حيث لم يعد الأدب نظرية في الحياة، وإنّما أصبح نظرية في ظواهر الإبداع من منظورها الفني والجمالي على الصعيد اللغوي.

_ محاولة إكساب التحليل الأدبي، طابعا علميا دقيقا وذلك بعزل النص عن محوره التاريخي، ورفض الفكرة التي مفادها أنّ النص الأدبي مجرد وثيقة تاريخية أو نفسية.

_ أعادت البنيوية إلى النص قيمته، حين اعتبرته مركزا للقيمة في العمل الأدبي؛ بوضعه في السياق المنبثق مباشرة من الأعمال الأدبية ذاتها.

_ يقوم مفهم النصية عند البنيويين على فكرة الآنية التي مفادها أنّ الدلالة تحددها العلاقات بين الدوال وبين الأنساق بين النص.

_ استطاعت البنيوية أن تغير وتعدل من لغة النقد التي كانت سائدة قبلها، وذلك بتمثلها روح العلم والدقة المنهجية في مقاربة الأعمال الإبداعية.

_ تعد البنيوية مشروعا منهجيا أصيلا في محاولة الوصول إلى نظرية نقدية متكاملة، يتجسد عبرها تطبيق النموذج المنهجي لعلم اللغة.

3_ النظرية التفكيكية:

_ مثلما بدأت البنيوية بالتشكيك في المناهج السياقي ومجافاتها للنص، وعدم قدرتها على إعطاء نتائج علمية دقيقة، بدأ مشروع التفكيك بالشك في اتجاه معاكس، فقد كان الشك عند التفكيكين في المنهج العلمخي ذاته، وعدم الوثوق في إمكانياته تحقيق العلمية الموضوعية النقدية المنشودة.

_ تقوم التفكيكية على مبدأ الإختلاف في العلامات اللغوية، والذي يفضي إلى مبدأ التفاضل استنادا إلى العلاقة الإعتباطية بين الدال والمدلول، ومبدأ القيمة عند سوسير.

_ القول بلا نهائية الدلالة مثّل المدخل الرئيسي للتفكيك.

_جاءت التفكيكية لتنسف كل القواعد والقوانين وتعطي المدلول حرية اللعب الكامل، مستقلا عن دواله؛ فاتحا بذلك أمام القارئ آفاقا لحرية تفسيره للعلامات.

_ تجاوز التفكيك معيارية المناهج السابقة، وصولا إلى التأويل، وقد انصب على الإعلاء من شأن التعدد والإختلاف في المعاني.

_ مع التفكيكية لم يعد العمل الأدبي، يعامل على أنّه موضوع مستقر أو بنية محددة، وأكثر النصوص إثارة هي التي ينتقل فيها القارئ من دور المستهلك إلى دور المنتج.

_ تقر التفكيكية باستحالة الوصول إلى دلالات محددة، حيث أنّ كل قراءة للعمل الأدبي هي إساءة قراءة. وبذلك تتعدد دلالات النص بتعدد القراءات إلى ما لا نهاية، ويظل المعنى مرجأ أبدا.

_ تتحاشى التفكيكية القوالب التعريفية الجاهزة، وتتجنب المباشضرة في التعريف والحقيقة المطلقة.

4_ نظرية القراءة:

اكتسبت نظرية القراءة أهمية كبيرة في مجال الدراسات الأدبي والنقدية المعاصرة، ولم تنبع هذه الأهمية من كونها جاء ت كرد فعل لما آلت إليه المناهج السابقة، بل لأنّها استطاعت أن تمد جذورها وتؤكد بروزها لأسباب عدة أهمها:

_ أنّ هذه النظرية لم تسقط في نفس المنزلق السابق بالتركيز فقط على القرءة (والتلقي عامة)، كمحدد لطبيعة العمل الأدبي وقيمته، بل هي تنطلق من ذلك البعد لاستيعاب الأبعاد الأخرى للعملية الإبداعية برمتها، وهي بذلك تتجاوز النظرة الأحادية التي تركز على أحد أقطاب تلك العملية دون سواها.

_ أنّها لا تقطع نهائيا من مختلف المنظورات والإتجاهات السابقة، أو المعاصرة لها_ والتي يبدو أنّها قد استنفذت جل إمكاناتها_ بل هي تحتويها وتتجاوزها في آن واحد عن طريق الحوار والنقد والإغناء.

_ ترى أنّ التركيز على تقنية الكاتب وحدها أو نفسية القارئ لن يفيدنا الشيئ الكثير في عملية القراءة نفسها، فالتحليل المنفرد والذي يركز على أحد القطبين دون الآخر لا يكون مقنعا.

_ تؤكد نظرية القراءة أنّ النص الحقيقي، هو الذي يستطيع تحقيق التفاعل مع القارئ، والذي يكون بوسعه أن يثير وجهات نظر متغيرة لدى القارئ.

وخاتمة المطاف نسأله عز وجل؛ حسن القصد والعفو عن الزلل.

سرد مراجع البحث

1_ الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ناظم عودة خضر، دار الشروق، الأردن،1997.
2_ اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، سامي عبابنة، عالم الكتب الحديث، الأردن،(1425،2004)
3_ بؤس البنيوية، الأدب والنظرية البنيوية، ليونارد جاكسون،ترجمة ثائر ديب، دار الفرقد للطباعة، دمشق، ط2، 2008.
4_ بحوث في القراءة والتلقي، محمد خير البقاعي، مركزالإنماء الحضاري، حلب، ط 1، 1998.
5_ البنيوية وما بعدها، جون ستروك،ترجمة: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، عدد206، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،1996.
6_ تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، دراسة في نقد النقد، محمد عزام، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.
7_ التفكيك، الأصول والمقولات، عبد الله إبراهيم، عيون المقالات، الدار البيضاء،ط1، 1990.
8_ التفكيكية، دراسة نقدية، بيير زيما، تعريب: أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت،ط1، (1417،1996).
9_ التفكيكية، النظرية والممارسة، كريستوفر نوريس، ترجمة: صبري محمد حسن، دار المريخ، المملكة العربية السعودية، (1410،1989).
10_ جماليات الشعرية، خليل الموسى، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008.
11_ دراسات في النص والتناصية، محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1998.
12_ الشكلانية الروسية، فكتور إيرليخ، ترجمة الولي محمد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1،2000.
13_ في النقد الأدبي، صلاح فضل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007.
14_ فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، فولفغانج آيزر، ترجمة: حميد الحمداني، الجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل.
15_ في النقد والنقد الألسني، إبراهيم خليل، منشورات أمانة عمان الكبرى.
16_ الفلسفة والتأويل، نبيهة قارة، دار الطبيعة للطباعة والنشر، لبنان، ط1، 1998.
17_ قراءات النص وجماليات التلقي، محمود عباس عبد الواحد، دار الفكر العربي، ط1، (1417،1996).
18_ القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، إمبرتو إيكو، ترجمة: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي.
19_ مدارس النقد الأدبي الحديث، عبد المنعم خفاجي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، (1416،1995).
20_ معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، عبد الله إبراهيم، سعيد الغانمي، عواد علي، المركز الثقافي العربي، ط2، 1996.
21_ مقدمة في نظرية الأدب، تيري إيجلتون، ترجمة: أحمد حسان، نوارة للترجمة والنشر، ط2، 1997.
22_ مناهج البحث الأدبي، يوسف خليف، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2004.
23_ مناهج النقد الأدبي، إنريك أندرسون إمبرت، ترجمة: الطاهر أحمد مكي، مكتبة الأداب، القاهرة، (1412،1991).

24_ مناهج النقد الأدبي والدراسات الأدبية، ج1، عثمان موافي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2005.
25_ موسوعة كمبريدج، في النقد الأدبي، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، رامان سلدن، ترجمة: جابر عصفور، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2006.
26_ مناهج النقد الأدبي، يوسف وغليسي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، (1428،2007).
27_ المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، بسام قطوس، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2006.
28_ المرآة والخارطة، دراسات في نظرية الأدب والنقد الأدبي، ترجمة: سهيل نجم، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق،ط1، 2001.
29_ المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، عبد العزيز حمودة، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب، الكويت، 1998.
30_ المنهج البنيوي، الزواوي بغورة، دار الهدى، الجزائر، ط1، 2001.
31_ النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، إبراهيم محمود خليل، دار المسيرة، الأردن، ط1، 2003.
32_ نقد وحقيقة، رولان بارت، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1994.
33_ نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، حسن مصطفى سحلول، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
34_ نظريات معاصرة، جابر عصفور، مطابع الهيئة المصرية للكتاب، 1998.
35_ نظرية الأدب، رينيه ويلك، أوستن وارين، ترجمة: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987.
36_ نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، دار الشروق، ط1، 2007.
37_ نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001.
38_ نظرية النقد الأدبي الحديث، يوسف نور عوض، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، (1414،1994).
39_ نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، عبد الناصر حسن محمد، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، 1999.

فهرس المواضيع

مقدمة ..... ص 1
تمهيد ..... ص 4
الفصل الأول : المناهج النسقية وسلطة النص..... ص10 – 39 المبحث
الأول : الشكلانية الروسية..... ص10- 20 أولا :
التنظير التاريخي للشكلانية الروسية..... ص10 - 11 ثانيا : مبادئ
الشكلانية الروسية..... ص12 - 13 ثالثا : قضية الشكل
والمضمون..... ص14 - 16 رابعا : دراسة العمل الأدبي في
ذاته..... ص 17 - 20 المبحث الثاني : المنهج
البنيوي..... ص 21 - 39 أولا: روافد المنهج
البنيوي..... ص 21 - 26 أ : النموذج
الألسني..... ص21 ب : النقد
الجديد..... ص24
ثانيا : مبادئ المنهج البنيوي..... ص27 - 29 ثالثا : البنيوية
وسجن اللغة..... ص30 -35 المبحث الثالث : جوانب
القصور في المناهج النسقية..... ص 36- 39 الفصل الثاني : النظرية النقدية
وسلطة القارئ..... ص40 - 79 المبحث الأول : النظرية
التفكيكية..... ص 40 - 58 أولا : التفكيك والنقد
الأدبي..... ص42 - 52
ثانيا : آليات النظرية التفكيكية..... ص 49 - 58
أ-الإختلاف..... ص49
ب- علم الكتابة..... ص53
ج - القراءة..... ص 56
المبحث الثاني : نظرية القراءة..... ص 59 - 79
أولا : مدرسة كونستانس الألمانية..... ص 61 - 65 ثانيا :
استراتيجية القراءة..... ص 66 - 76 أ:علاقة المؤلف
بالقارئ..... ص 66 ب: النص
المقروء..... ص 68
ج : نص القارئ..... ص 70
د : التفاعل بين النص والقارئ..... ص 73
ثالثا: فلسفة التأويل وعلاقتها بالقراءة..... ص 77 - 79
خاتمة..... ص 80 - 82 سرد مراجع
البحث..... ص83 - 85 فهرس المواضيع.