الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد لمين دباغين سطيف2
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

مطبوعة مقمة لاستكمال ملف التأهيل الجامعي

محاضرات في المناهج النقدية المعاصرة

محاضرات موجهة لطلبة السنة الثانية ل م د السداسي الثالث

إعداد وتقديم : الأستاذة حنان حطاب

الموسم الجامعي 2018/2017

UNIVERSITE SETIF2

مفردات المقياس

عنوان الليسانس: شعبة الدراسات الأدبية

السداسي : الثالث شعبة الدراسات الأدبية

المادة: المناهج النقدية المعاصرة

المعامل:02

الرصيد:03

أهداف التعلم:

– يعد هذا المقياس في مثابة وسيلة بيداغوجية تمكن الطالب من الاقتراب من المناهج النقدية المعاصرة ،ومعرفة خلفياتها ومرجعياتها الفلسفية، والوقوف عند تعدد مصطلحاتها، مما يسهل عليه–بعد استيعابها ومعرفة مقولاتها وآلياتها –تحليل ومقاربة النصوص الإبداعية وفقها.

المعارف المسبقة المطلوبة:

– ضرورة توفر الطالب على المفاهيم الأولية للنقد وتحولاته التاريخية والمعرفية.
– إدراك المسار الفلسفي الغربي الذي كان الحاضنة الأولى والأساسية لولادة هذه المناهج.
– الإلمام بالمصطلحات النقدية لأنها مفتاح ولوج هذه المناهج وسبيل فهمها واستيعابها.

مفردات المقياس

- من أجل أن يحقق الطالب الأهداف المتوخاة من هذا المقياس، وجب استكشاف محتوى المادة الذي جاء وفق هذه المفردات:

1- السيميائية

2- البنيوية

3- النقد النفسي

4- البنيوية التكوينية

5- سوسيولوجيا النص

6- علم السرد

7- الأسلوبية

8- الموضوعاتية

9- التأويلية

10- التلقي

11- التداولية

12- التفكيكية

13- النقد الثقافي

14- النقد التكويني

مقدمة:

بسم الله الرحمن الرحيم والصلاة والسلام على رسوله الكريم وعلى آله وصحبه أجمعين، أما بعد:

عرف النقد المعاصر تحولات كبيرة في إطار موجة الحداثة مطلع القرن العشرين، حيث غطت الحداثة Modernité حقولا معرفية كثيرة تتجاوز الجانب الاقتصادي والاجتماعي لتطال الجانب الفكري والنقدي والأدبي.

ومع كل هذه الشمولية بقيت الحداثة من نوع المفاهيم المتمردة البعيدة عن الفهم " تدخل ضمن المفاهيم المستعصية على التعريف والتحديد الرافضة لكل نمذجة والمصنفة بعدم القابلية والقدرة على قبض مفهوم ناجز وجاهز لها"[1]، الأمر الذي شكل حيرة معرفية في الأوساط النقدية والفكرية، فقد "حققت الحداثة إذن، صدمة لجميع الأمم التي كانت خارج إطار مشروعها التاريخي مما حتم عليها أن تتأثر بصداها المتمثل في أفكارها وإنجازاتها التقنية والعلمية، إلا أن الصدى لم يقتصر على المجتمعات العربية فحسب، بل شمل المجتمع الغربي نفسه في إطار مساءلته الدائمة وتجديده المستمر لمشروعه الحداثي".[2]وبهذا ارتبط مفهوم الحداثة بالانفتاح على الآخر والتفاعل مع مختلف الثقافات الإنسانية، فالحداثة حالة من حالات التجديد والابداع والانعتاق من مرحلة الوصاية التاريخية، إنها " الإبداع الذي هو نقيض الاتباع، والعقل الذي هو نقيض النقل"[3]وهي دعوة صريحة لتجسيد نمط مغاير من الحياة يقوم على أساس القطيعة وضرورة التجديد.

بيد أن هذا الانفتاح اللامشروط سرعان ما أوقعها في مأزق استلاب الذات من مقومات وجودها وكينونتها الإنسانية ، وفي هذا الصدد يؤكد آلان تورين مآزق الحداثة من خلال مقارنة بسيطة بين

---

[1] رضوان جودت زيادة، صدى الحداثة (ما بعد الحداثة في زمنها القادم)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2003، ص 17.

[2] المرجع نفسه، ص 08.

[3]. جابر عصفور ، إسلام النفط والحداثة ، ضمن كتاب الإسلام والحداثة، ندوة مواقف، لندن، دار الساقي، ط1 ، 1990، ص177.

الماضي والحاضر فيقول: كنا نعيش في الصمت صرنا نعيش في الضجيج، كنا معزولين فصرنا ضائعين وسط الزحام، كنا نتسلم قليلا من الرسائل والآن تنهمر علينا كوابل من نار، لقد انتزعتنا الحداثة من الحدود الضيقة للثقافة التقليدية المحلية التي كنا نحياها وألقت بنا في جحيم الحرية الفردية، لقد ناضلنا ضد نظم الحكم القديمة الفاسدة وميراثها، أما في القرن العشرين فضد الأنظمة الجديدة والمجتمع الجديد والإنسان الجديد"[4].

هي ،إذن، حقيقة الحداثة التي تتراوح بين الانفتاح والانسلاخ، تظل سؤالنا المتجدد "نبحث" عنها، نحن إليها، أو نغلق دونها الأبواب، نحاكم المرتدين بجريمة الانتماء إليها، فتتحول الحداثة في منظورنا العام إلى أفق آخر نبتغيه أو يهددنا، نصالحه أو يدمرنا، مرة نرى إلى هذا الجسد الغريب في كليته و مرة نسرق منه أدوات حمايتها والكل متورط في الحداثة معها أو ضدها، يختارها كبديل لموروث الشرق أو جدارا حديديا يترك الشرق يتيما لا شرق و لا غرب له".[5]

ظهرت الحداثة، إذن، لتشمل جميع الميادين(اقتصادية وفكرية و لغوية..) وتعبر عن وعي جديد عرفته الفلسفة الغربية ولم تسلم منه الثقافة العربية. و برزت ضمنها الحداثة النقدية ممثلة في المد البنيوي في القرن العشرين، بعدما سطع نجم الدراسات اللغوية مع فردينان دو سوسير بثنائياته الشهيرة ، والذي بشر بدراسات ومناهج جديدة حققت انطلاقة حداثية على مستوى المفهوم والمصطلح والإجراء، وتبعا لهذا شهد القرن العشرون ثورة نقدية عنيفة مرتبطة أساسا بالرغبة في تفسير ما أنتجته الساحة الأدبية آنذاك، و كان لزاما على هذه الثورة أن تعصف بالعديد من المفاهيم و التصورات و الأسس و القواعد التي أرستها المناهج السياقية السابقة (الاجتماعي، النفسي، التاريخي..).لتحل محلها مناهج نقدية معاصرة تنطلق من النص وتعود إليه.

وانطلاقا من التأسيس لفكرة تجاوز القراءة الأحادية القائمة على استنطاق بنية النص الداخلية، و إيمانا بضرورة التحول و التطور في المناهج النقدية و المقاربات الأدبية، سعى النقاد

---

[4] آلان تورين، نقد الحداثة، ترجمة أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، المطابع الأميرية، القاهرة، دط ،دت ،ص129 .

[5] محمد بنيس، حداثة السؤال (بخصوص الحداثة العربية في الشعر و الثقافة)، المركز الثقافة العربي، الدار البيضاء، ط2، 1998، ص 109.

المعاصرون إلى تنويع المناهج النقدية "ذلك لأن طبيعة النص الأدبي معقدة و لا تخضع لمعايير ثابتة يمكن الانطلاق منها للوصول إلى معنى الإبداع الأدبي، لأن الطبيعة الإنسانية نفسها و هي المبدعة لهذا الأدب، لا يمكن أن تؤطر ضمن إطار واضح، و إن تعدد وجهات النظر في تفسير النص ظاهرة صحية شرط ألا يحتكر أحد لنفسه ادعاء امتلاك الحقيقة".[6]

و على هذا الأساس ولدت مجموعة من المناهج التي قلبت معادلة النص و أعلت من سلطة القارئ بوصفه عاملا رئيسا في المقاربات النصية و مدار الوصول إلى المعنى، و من هنا ظهرت مناهج مابعد بنيوية تؤمن أن جمالية النص لا تتكشف إلا من خلال العلاقة الحيوية بين النص و المتلقي ذلك أن فاعلية القراءة لا تتأتى إلا من خلال جدلية القارئ/النص.

تأسيسا على ما سبق تشكلت محاور هذه المحاضرات في مقياس "**المناهج النقدية المعاصرة** "، والتي تخص طلبة **السنة الثانية (ل. م. د) السداسي الثالث** ، وقد تم تقديمها خلال السنة الجامعية (2015-2016) (2016-2017) و(2017-2018) وهي وفق مفردات المقياس الذي أقرته وزارة التعليم العالي والبحث العلمي.

تسعى هذه المحاضرات إلى الكشف عن جملة المناهج النقدية المعاصرة على اختلاف أسسها الفلسفية والمعرفية وأهم مقولاتها و اتجاهاتها وروادها ، ليكون الهدف الأسمى من وراء هذا الكشف ، معرفة الطالب للمنعرج الفلسفي والنقدي الذي عرفه النقد الغربي وتأثر به النقد العربي ، ومحاولة الإلمام بمحطة معرفية هامة من مسارات النقد المعاصر في إطار موجتي الحداثة وما بعد الحداثة، ومن جهة أخرى تروم هذه المحاضرات المقارنة بين هذه المناهج الغربية الفلسفية المنشأ والولادة ،ومعرفة طرق تكييفها مع النصوص الأدبية العربية، لاسيما بسبب السياق الثقافي والحضاري الذي ظهرت فيه هذه المناهج.

كما تكشف هذه المحاضرات –من زاوية أخرى– عن توسع مجال الدراسات النقدية المعاصرة وثرائها معرفيا ومصطلحيا ، وكذا الوقوف عند أهم إيجابيات هذه المناهج في مقاربة وتحليل النصوص دون إغفال مآخذها وعيوبها.

---

[6] وائل بركات ،غسان السيد، نجاح هارون، اتجاهات نقدية حديثة و معاصرة ، جامعة دمشق، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سوريا، 2004، ص 09.

المحاضرة الأولى: السيميائية

أولا: إشكالية المصطلح

ثانيا: السيمياء عند فردينان دوسوسير

1- العلامة عند سوسير

ثالثا: سيميائية شارل سندرس بيرس

1- العلامة عند بيرس

المحاضرة الأولى: السيميائية

أولا: إشكالية المصطلح

نشأت السيميائية نهاية القرن التاسع عشر و بداية القرن العشرين متزامنة مع موجة الحداثة النقدية، و كغيرها من المصطلحات النقدية لاقت الكثير من الجدل المصطلحي الذي يكشف عن الاختلاف الثقافي و الحضاري و تباين الوعي النقدي بين النقاد و الباحثين في إطار ما سمي "بالأزمة المصطلحية".

تسمى "السيميائية: Sémotique"حينا، و "السيميولوجيا: Sémiologie" حينا آخر، بإسهام أوروبي يمثله فرديناند دوسوسير F.De Saussure (1857-1913) وآخر أمريكي يمثله شارل سندرس بيرس C.S Pierce (1839-1913)".[7]

انطلاقا من هذا، يرتبط ميلاد السيميولوجيا كعلم جديد، بالعودة إلى العالم السويسري "سوسير" و الأمريكي بيرس ، ورغم ذلك تمتد السيميائية للاستعمال اليوناني للفلاسفة ، حيث ارتبط المصطلح عند أفلاطون Sémiotiké بمصطلح (Grammatiké) أي بالكتابة و القراءة " يبدو أن السيميوطيقا اليونانية لم يكن هدفها إلا تصنيف علامات الفكر لتوجيهها في منطق فلسفي شامل"[8] كما يعبر برنار توسان.

---

[7] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، لبنان، الجزائر، ط1، 2008. ، ص 223.

[8] المرجع نفسه، ص 225، نقل عن: برنار توسان: ماهي السيميولوجيا، ترجمة محمد نظيف، إفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 2000، ص 37.

ثانيا: السيمياء عند فردينان دوسوسير (1857-1913)

ترتبط السيمياء بمؤسس اللسانيات الحديثة الذي يرجع إليه الفضل في تبني مصطلح (السيميولوجيا) من خلال تبشيره بعلم جديد يدرس العلامات حيث قال: "و يمكننا أن نتصور علما موضوعه دراسة حياة الإشارات في المجتمع، مثل هذا العلم يكون جزءا من علم النفس الاجتماعي و هو بدوره جزء من علم النفس العام و سأطلق عليه علم الإشارات Sémiologie".[9] هكذا إذن ، تكهن سوسير بوجود علم يتجاوز الألسنية و يدرس حياة العلامة و قد أورد هذا ضمن محاضراته اللغوية مؤكدا أن" اللغة نسق من العلامات، يعبر عن الأفكار، و منه فهي مشابهة للكتابة وأبجدية الصم و البكم، و الطقوس الرمزية، و أشكال المجاملة والإشارات العسكرية...الخ، إنها و فقط الأهم بين كل هذه الأنساق"[10]، وهذا يعني أن هذا العلم سيكون أهم و أشمل من اللسانيات لأنه يدرس العلامات اللغوية و غير اللغوية، فالألسنية إذن هي جزء من السيميولوجيا، ذلك أنها علم "يدرس حياة العلامات في المجتمع، مثل هذا العلم يكون جزءا من علم النفس الاجتماعي، و هو بدوره جزء من علم النفس العام، و سأطلق عليه علم العلامات Sémiologie و هي لفظة مشتقة من الكلمة الإغريقية Seméion= العلامة (Signe)، ويوضح علم العلامات ماهية مقومات العلامات و ماهية القواعد بطبيعته و ماهيته، و لما كان هذا العلم لم يظهر إلى الوجود إلى حد الآن، لم يمكن التكهن بطبيعته و ماهيته، و لكن له حق الظهور إلى الوجود، فعلم اللغة هو جزء من علم العلامات العام، و القواعد التي يكتشفها هذا العلم يمكن تطبيقها على علم اللغة".[11]

يصل سوسير إلى إعطاء اللغة تعريفا مرتبطا بالعلامة أو نظام العلامات و هذه العلامة قد تكون لغوية و قد تكون غير لغوية مثل الإشارات العسكرية و إشارات المجاملات و إشارات الصم

---

[9] محمد فليح جبوري، الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث، منشورات ضفاف، دار الأمان، منشورات الاختلاف، لبنان، المغرب، الجزائر، ط1، 2013، ص 53، نقلا عن مدخل إلى السيميوطيقا، ص 149.

[10] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ، ص 223.

[11] ينظر عبد الله إبراهيم و آخرون، معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 1996، ص 74 ، و ينظر كذلك يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ، ص 223.

و البكم... و من أجل هذا يبشر بميلاد علم يدرس حياة العلامات داخل المجتمع، كما يرى سوسير أن هذا العلم لم يوجد بعد لكنه سيوجد في المستقبل ليحتوي الدراسات اللسانية و يتجاوزها.

انطلاقا من المقولة السابقة لسوسير يمكن التوقف عند جملة من النقاط و هي على هذا النحو:[12]

- يذهب سوسير إلى إمكانية تأسيس علم يدرس حياة العلامة داخل الحياة الاجتماعية، فموضوع هذا العلم هو دراسة حياة العلامات بشكل عام، و محيط هذا العلم هو الحياة الاجتماعية.
- يحدد سوسير هوية هذا العلم و انتماءه، إذ جعله جزءا من علم النفس الاجتماعي، الذي هو جزء من علم النفس العام، و قد أسند لعالم النفس مهمة تحديد المكانة الحقيقية لعلم الإشارات، و هذا يعني أن العالم الذي يختص بعلم النفس هو الذي يتبنى هذا العلم و يحدد معالمه و ليس عالما آخر.
- يتوقع سوسير من هذا العلم أنه يمكننا من معرفة ماهية العلامة عن طريق الخوض في مكوناتها و استنباط القوانين التي تضبط علاقاتها ببعضها، و أن هذه القوانين ستكون القوانين التي تضبط علاقاتها ببعضها، و ستكون قابلة للتطبيق على علم اللغة اعتمادا على تصوره الذي يرى أن العلامة اللغوية هي النموذج المثال لعلم الإشارات.
- يرى سوسير أن العلم لم يوجد بعد و عدم وجوده يعني غياب التصور التام عن كينونته بوصفه علما، إلا أنه يعطي شرعية وجوده كعلم.

على هذا الأساس ذهب النقاد إلى أن سوسير هو مؤسس السيميولجيا أو (علم العلامات). و إن كان هذا لم يمنعه من الاختلاف مع رولان بارت في تحديد علاقة السيمياء باللسانيات، فإذا كان سوسير يرى أن "المشكل اللساني هو قبل كل شيء مشكل سيميولوجي"[13] فإنه كذلك يلح على

---

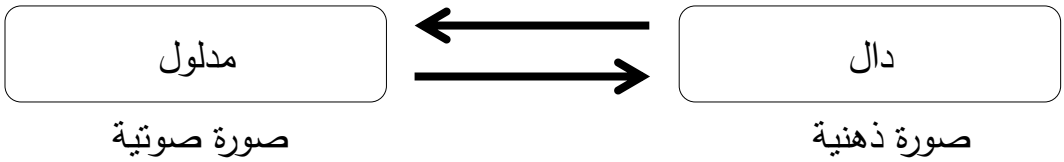
[12] محمد فليح الجبوري، الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث ، ص 53.

[13] دولو داال، السيميائية أو نظرية العلامات، ترجمة: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2004، ص 51.

أن السيميولوجيا أعم من اللسانيات "السيميولوجي يتجاوز Déborde الألسني"[14]، في مقابل رولان بارت الذي يعكس المعادلة ويرى أن السيمولوجيا لا تمثل إلا جزءا من الألسنية.

1- العلامة عند سوسير:

يتبنى سوسير في طرحه السيميولوجي مبدأ ثنائية العلامة اللغوية حيث ذهب إلى أن العلامة اللغوية هي نتاج دال + مدلول وربط كل منهما بالجانب النفسي، فهي "كيان ثنائي المبنى، يتكون من وجهين يشبهان وجهي (العملة النقدية)، ولا يمكن فصل أحدهما عن الآخر الأول هو الدال أي الصورة الصوتية الحسية، التي تحدثها في دماغ المستمع سلسلة الأصوات التي تلتقطها أذنه، و تستدعي إلى ذهن هذا المستمع صورة ذهنية أو فكرة، أو مفهوما (أكثر تجريدا من الصورة الصوتية) و الثاني هو المدلول و كلاهما: الدال والمدلول، ذو طبيعة نفسية يتحدان في دماغ الإنسان بآصرة التداعي (الإيحاء)"[15]، و هذا ما يركز عليه سوسير، أي الانطباع النفسي الذي تخلفه هذه الثنائية دال و مدلول.



ويرى سوسير أن هذه العلامة تتسم بالاعتباطية أي إن العلاقة بين الدال والمدلول ليست سببية أو تعليلية إنما وضعية تقوم على الاتفاق، "إن سوسير عندما يصف علاقة الدال و المدلول بالاعتباطية إنما يتحدث عن السواد الأعظم من العلامات و ليس كل العلامات فبعضها يخضع للعلاقة الطبيعية و السببية و غيرها، بيد أن هذه العلاقة تحتل نسبة قليلة جدا مقارنة بالعلامات التي تخضع للاعتباطية، و يبدو أن ثمة علاقة بين اعتباطية الدال و المدلول و السيميولوجيا، حيث يذهب سوسير إلى أن الموضوع الأساس للسيميولوجيا سيكون دراسة الأنظمة التي تقوم على اعتباطية العلامة، فإذا توفرت هذه الاعتباطية فإنها سوف تحقق الحالة المثالية للعملية

---

[14] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ، ص 224، نقل عن:
Roland Barthes : Système de la mode, Editions du seuil, 1967, p 08.

[15] عبد الله إبراهيم و آخرون، معرفة الآخر ، ص ص 74،75.

السيميولوجية لأنها ستكون قائمة على عادات جماعية متفق عليها"[16]، وبالرغم من اعتراف سوسير بوجود علاقة اعتباطية بين الدال ← والمدلول تستلزم الاتفاق و الوضع إلا أنه أهمل هذه المرجعية أو هذه العلاقة الاعتباطية و حصر العلامة في هذا المبنى الثنائي، ما يجعل من العلامة بالمفهوم السوسيري منغلقة على ذاتها، و هو الأمر الذي عرض سوسير لجملة من الانتقادات حيث يقول بنفنست: "إن الاعتباط يقع بين العلامة (دالا و مدلولا) والشيء الذي تعينه، و ليس بين (الدال والمدلول)، خصوصا أنهما من طبيعة نفسية (المفهوم و الصورة الصوتية) يتلازمان في أذهان الأفراد من خلال روابط متحدة في ماهيتها و جوهرها، إن الاعتباط يكون بين اللسان و العالم ليست العلاقات داخل اللسان باعتباطية و إنما هي ضرورية"[17]

و بهذا فقد شدد بعض النقاد على فكرة ثنائية مبنى العلامة، و استنكروا إهمال سوسير "للمرجع"، بالإضافة إلى الانتقاد الذي تعلق بالجانب النفسي فقد "عزا جورج مونان هذه النزعة النفسية في نظرية سوسير إلى أنه كان رجل عصره" مما يعني أنها نظرية تدخل في سياق علم النفس الترابطي".[18]

ثالثا: سيميائية شارل سندرس بيرس (1839-1914):

يعد بيرس في نظر الكثير من النقاد مؤسس السيميائية الأمريكية، حيث أولى اهتماما بالغا للعلامة و البحث في أصولها و ماهيتها بل إن محاولاته النقدية جعلته صاحب "أول محاولة نسقية سعت إلى إنشاء سيميوطيقا نظرية للعلامات"[19]،حيث اشتغل بيرس على العلامة و ارتبطت أبحاثه بالمنطق و الرياضيات...و قد صرح في هذا قائلا: "لم أكن في يوم ما قادرا على دراسة كل ما

---

[16] ينظر: محمد فليح الجبوري، الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث ،ص 56.

[17] ينظر رولان بارت، مبادئ في علم الأدلة، تعريب محمد البكري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ،1986، ص 160.

[18] عبد الله إبراهيم و آخرون، معرفة الآخر ، ص 77.

[19] محمد فليح الجبوري، الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث ، ص 40 نقل عن: نظرية العلامات عند جماعة فينيا، ص 144.

درسته، رياضيات، ذهن، ميتافيزيقا، تجاذب...ما لم تكن دراسة سيميائية".[20]وهذا يعني أنه اعتمد على السيمياء في طروحاته ودراساته، و على هذا الأساس تتأسس سيميوطيقا بيرس "على تحليل مقولات الوجود الثلاث ، و تهتم بتمظهر الدليل، و فعل الدليل اللامتناهي و اللامحدود و هو وحده الذي يضمن تأسيس نسق سيميولوجي قادر على أن يوضح نفسه بنفسه، بواسطة وسائله الخاصة، إن المعنى لا يوجد خارج اللغة، و إنما هو في فعل التواصل ذاته و فعل الكلام و فعل الإنتاج".[21]

حاول، إذن بيرس أن يعطي السيميوطيقا مجالا أوسع من نظرية سوسير و ذلك من خلال تجاوز اختزالها في علم اللغة وجعلها علما أوسع و أشمل، حيث جعلها علما يتجاوز الدرس الألسني إلى نظرية دلالية شاملة و تبعا لذلك يصرح بيرس: "أنا رائد في العمل الهادف إلى إعداد حقل و فتحه، حقل أسميه سيميوطيقا". و قد ركز بيرس في نظريته السيميوطيقية على جانبين بارزين هما:

- "الإعداد لهذا العلم و الخوض فيه عن طريق فلسفة العلامة بوصفها ماهية معرفية من حيث البعد الأنطولوجي"[22]
- البعد التداولي... و هو ينطلق من عقلية فلسفية تأخذ بعين الاعتبار الماهية و الكيف لجنس العلامة، إذ تتعامل مع جميع الإشارات لغوية كانت أم مادية في نظام سيميائي واحد".[23]

انطلاقا من هذا حاول بيرس أن يؤسس لعلم جديد و فتح جديد هو "السيموطيقا" في مقابل السيميولوجيا عند فردينان دوسوسير و كان أبرز ما قام به هو "تثليث العلامة" في مقابل "المبنى الثنائي" للعلامة عند سوسير.

---

[20] عبد اللطيف محفوظ، آليات إنتاج النص الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، لبنان ، الجزائر، ط1، 2008، ص 31.

[21] مبارك حنون، دروس في السيميائيات، دار توبوقال ، المغرب ، ط1، 1987، ص ص 77،80.

[22] محمد فليح جبوري، الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث ، ص 40.

[23] ينظر محمد عزام، النقد و الدلالة نحو تحليل سيميائي للأدب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1996، ص 10.

1- العلامة عند بيرس:

يعتمد بيرس التقسيم الثلاثي للعلامة في مقابل المبنى الثنائي عند سوسير، وانطلاقا من هذا يعرف العلامة (المصورة) بأنها "شيء ما ينوب لشخص ما عن شيء ما، من وجهة ما وعلامة أكثر تطورا، و هذه العلامة التي يخلقها أسميها مفسرة للعلامة الأولى، إن العلامة تنوب عن شيء ما، و هذا الشيء هو موضوعتها، وهي لا تنوب عن تلك الموضوعة من كل الوجهات بل تنوب عنها بالرجوع إلى نوع من الفكرة التي سميتها سابقا ركيزة المصورة".[24]

ينطلق بيرس في هذه المقولة من تحديد هوية العلامة بوصفها شيئا ما ينوب عن شخص ما، من خلال صورة ذهنية تخلقها لدى شخص ما، مشكلة بذلك علامة معادلة، يسميها بيرس المفسرة التي تترجم عند البعض بالمؤول، و بهذا فإن مفهوم العلامة عند بيرس يتحدد انطلاقا من ثلاثة أبعاد "أولا وفقا لماهية العلامة في ذاتها و تقسيمها ، ثانيا وفقا لعلاقة العلامة بموضوعها، ويكون التقسيم الثالث وفقا لتصوير المفسرة للعلامة".[25]

وهكذا تتكون العلامة عند بيرس من الممثل أو "الماثول" أو الركيزة ، و من الموضوع، ومن المفسرة (أو المؤول)، و هذا المبنى الثلاثي يخضع هو الآخر إلى تقسيم ثلاثي، ما يؤدي إلى انشطار العلامة، التي يطلق عليها بيرس اسم السيميوزيس و سندرج ضمن هذا الجدول كيفية انشطار العلامة:[26]

المقولات / أقسام العلامة	الأولانية	الثانيانية	الثالثانية
الممثل	علامة نوعية	علامة فردية	علامة عرفية
الموضوع	أيقونة	مؤشر	رمز
المؤول	فدليل	خبر	برهان (حجة)

[24] محمد فليح الجبوري، الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث ، ص 46، نقلا عن: تصنيف العلامات، بورس، فريال غرزول، ضمن كتاب مدخل إلى السيميوطيقا، ص 138.

[25] محمد فليح الجبوري، الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث ، ص 47.

[26] المرجع نفسه، ص50.

والجدير بالذكر هو أن النظرية السيميائية تتميز ببعدها الفلسفي و المنطقي "فالعلامة تبدأ كنوع ثم تنتقل إلى وجود فعلي يخص حالة واحدة، ثم يتحول هذا الوجود الفعلي عن طريق البرهان إلى حجة و قانون يستطيع عرفنة الدلالة، فإدراك بيرس للعلامة، هو إدراك فلسفي أولا وأخيرا، ولهذا نجده يعمم فهمه السيميائي على كل العلامات، ولا سيما عندما ذهب إلى أنه لا يستطيع أن يدرس أي شيء في الكون إلا دراسة سيميائية، و أن الكون ما هو إلا علامة، و كل ما فيه لا يخرج عن كونه علامات، و ربما يكون هذا الفهم الفلسفي المنطقي هو الذي أخر طروحات بيرس"[27]

و بهذا يكون بيرس قد نظر للوجود بوصفه علامة، و كل علامة تنوب عن علامة أخرى في عالم تسوده العلامات.

وعلى هذا الأساس تكون السيميوطيقا بمفهوم شارل سندرس بيرس علما للعلامات لا يخرج في حدوده عن المنطق و الرياضيات من جهة ، ويتجاوز العلامات اللغوية وغير اللغوية من جهة ثانية.

علاوة على ماسبق ، حاولت هذه المحاضرة تقريب الطالب من مصطلح السيميائية ودلالاته وكذا الكشف عن أبرز الاتجاهات السيميائية (سيميولوجيا سوسير– سيميوطيقا بيرس) وأهم ما جاء في الدرس السيميائي من إشكالات (العلامات اللغوية وأنواعها).

[27] المرجع نفسه، ص51.

المحاضرة الثانية: البنيوية

أولا : مفهوم البنية

1-لغة

2-اصطلاحا

ثانيا: البنيوية و منطلقاتها المعرفية

1-الشكلانية الروسية

2-النقد الجديد

3- الدراسات الألسنية

أ - اللغة و الكلام

ب- نظام العلاقات

ت- التزامن و التعاقب

ث- ثنائية الدال و المدلول

ثالثا: مبادئ البنيوية

المحاضرة الثانية: البنيوية

مثل المد البنيوي أهم نقد حداثي يتماشى مع الطريقة الحداثية من خلال التعامل معه من الداخل حسب المفهوم البنيوي و تعميق القطيعة مع المؤثرات الخارجية، فكان دور البنيوية تجاوز المناهج الفيلولوجية و التركيز على البنية الداخلية للنص من خلال جملة من المستويات التي حددها سوسير: الصوتي، الصرفي، التركيبي و الدلالي، في محاولة "للاقتراب من الظواهر المعقدة في اللغات و الأنثروبولوجيا، و دراسة ما فيها من علاقات مبنية على الاختلاف و الائتلاف لإدراك النسق الأصيل الذي تصنعه هذه العلاقات".[28]

تأسيسا على هذا انطلقت البنيوية من مفهوم البنية الداخلية بوصفها النواة الأولى للدراسة والتحليل ،ومن هنا كان لزاما الوقوف عند أهم المصطلحات و المفاهيم التي تميز البنيوية و كذا أسسها و مبادئها.

أولا : مفهوم البنية:

1- لغة:

ارتبطت البنيوية Structuralisme بمفهوم النسق و كذا البنية حيث إن "كلمتي البنية Structure بالرسم الفرنسي و الإنجليزي الموحد أو Structura اللاتينية، و البناء Construction بالرسم الموحد أيضا مع فارق في النطق، أو Constructio اللاتينية، كلتيهما، تمتدان إلى الفعل الفرنسي Détruire، بمعنى الهدم و التقويض والتخريب الذي يمتد تأثيله إلى الفعل اللاتيني Struere بمعنى: تنضيد المواد أو التأسيس والبناء و التشييد.."[29]بمعنى أنها ترتبط بمعنى التشييد والبناء.

2- اصطلاحا:

رغم أن سوسير لم يستعمل ضمن كتابه "محاضرات في اللسانيات العامة" مصطلح البنية بل استعمل مصطلح "نسق" إلا أن مفهوم هذه الكلمة كان ملازما للمنهج البنيوي، و قد أشار بنفنست

---

[28] يوسف أنور عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث ، دار الأمين، مصر، ط1، 1994، ص 13.

[29] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 120.

إلى هذه الكلمة قائلا: "لقد تم تأكيد مبدأ "البنية" كموضوع للبحث قبل سنة 1930 على يد مجموعة صغيرة من اللسانيين الذين تطوعوا للوقوف ضد التصور التاريخي الصرف للسان، وضد لسانيات كانت تفك اللسان إلى عناصر معزولة و تتشغل بتتبع التغيرات الطارئة عليه، لقد أطلقنا على سوسير، و بحق رائد البنيوية المعاصرة، و هو كذلك بالتأكيد إلى حد ما، و يجمل بنا أن نشير إلى أن سوسير لم يستعمل أبدا، و بأي معنى من المعاني كلمة "بنية" إذ المفهوم الجوهري في نظره هو مفهوم "النسق".[30]

انطلاقا من هذا برزت عدة دلالات لكلمة "بنية" تتفق في مجملها على مفهوم النسقية والتماسك، فقد وردت عند أندري لالاند بوصفها: "كل مكون من ظواهر متماسكة يتوقف كل منها على ما عداه و لا يمكنه أن يكون ما هو إلا بفضل علاقته بما عداه"[31] بمعنى أن البنية هي نسق متماسك أو نظام من العناصر المتماسكة والمرتبطة ببعضها البعض، بحيث أن تحولا واحدا من عناصرها يؤثر على باقي العناصر، ذلك أن هذه العناصر تشكل كلا واحدا متكاملا و متجانسا ومتآلفا فلا معنى للجزء إلا ضمن الكل، ولا معنى للواحد إلا ضمن المجموعة ومن هنا كانت البنية متكاملة في عناصرها الداخلية، و من هذا المعطى يقول جون بياجيه :"إن البنية تتعارض مع التجزئة و لا تهتم بالظواهر الشعورية المنعزلة، و هي تكتفي بذاتها ولا تتطلب اللجوء لأي عنصر غريب عن طبيعة إدراكها، و تأخذ بنظام المجموعات للنظام اللغوي المتزامن".[32]

إن هذا التكامل بين أجزاء البنية و علاقاتها يشكل تكوين الشيء و هيكله العام ونظامه الكلي، ومن هنا فالبنية هي نسق من التحولات و التغيرات الطارئة على الشيء تحكمها قوانينها الداخلية وتميزها خصائصها، و رغم تعدد دلالاتها التي قيل أنها "نظام أو نسق من المعقولية، وقيل إنها وضع لنظام رمزي مستقل عن نظام الواقع، و نظام الخيال و أعمق منهما في آن، و هو النظام الرمزي، و تاريخيا نجد أن كلمة البنية انبثقت عن كلمة مماثلة لها هي كلمة الشكل، سواء في علم النفس "الجشطالت" أو في النقد الأدبي عند الشكلانيين الروس"[33]،رغم كل هذا

---

[30] إميل بنفنست، البنية في اللسانيات، تعريب مبارك حنون، مجلة دراسات أدبية و لسانية، المغرب، ط2، 1986، ص 131.

[31] زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، مكتبة مصر، الفجالة، القاهرة، 1976، دط ، ص 42.

[32] جون بياجيه ، البنية، ترجمة عارف سمية و بشير أوبدي، منشورات عويدات، بيروت، ط2، دت، ص 07.

[33] بسام قطوس، مدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء، مصر، دط ، 2016، ص 124.

التعدد ظلت البنية رمزا للنسقية و النظام بل أضحت "القانون الذي يفسر تكوين الشيء ومعقوليته"[34]،حيث يهدف هذا القانون إلى الكشف عن العلاقات التي تربط أجزاء هذه البنية وتكشف عن نسقها الداخلي.

و من هذا المنطلق، كان لكل بنية جملة من الخصائص التي تساعد على الكشف عن حقيقتها، فهي تتسم "بالشمولية و التحول و ذاتية الانضباط أو الانضباط الداخلي، وتعني الشمولية اتساق البنية و تناسقها داخليا بحيث تتسم بالكمال الذاتي، فهي ليست مجرد وحدات مستقلة جمعت قسرا و تعسفا، بل هي أجزاء تتبع أنظمة داخلية من شأنها أن تحدد طبيعة الأجزاء وطبيعة اكتمال البنية ذاتها.."."[35]

وهذا يعني أن البنية هي مجموعة من الأجزاء التي تشكل في كليتها نسقا واحدا يخضع لقانون واحد، و تربطها علاقات مشتركة، غير أن هذه العناصر هي عناصر ديناميكية تتميز بالتحول و الحركية في داخلها، بعيدا عن الأسيقة الخارجية، و هذا ما نقصد به الانضباط الداخلي أو التناسق الداخلي، و هو ما يفسر ارتباط المنهج البنيوي بكلمة "البنية" رغم أن سوسير لم يوظفها في محاضراته و آثر كلمة "نسق".

تأسيسا على ما سبق، يؤكد الباحث الجزائري يوسف وغليسي أن البنية ليست طفرة مفهومية، بل هي امتداد لجملة من المفاهيم الموزعة على حقول معرفية مختلفة، لعل أهمها مفهوم المجموعة (Groupe) في الرياضيات، الذي يراه جون بياجيه "أقدم بنية عرفت و درست" و مفهوم (الشكل: Gestalt) في السيكلوجيا الجشطالتية (Gestaltisme) بينما تبقى اللسانيات الحديثة (و معها النقد البنيوي) في اصطناعها لهذا المفهوم مدينة لسوسير الذي كان يعبر عن ذلك بمصطلح البنية "Structure" على حد تقرير جون بياجيه، و جمهور الدارسين الذين أجمعوا على أن سوسير في إلحاحه على نظامية الاستعمال اللغوي قد سمى (نسقا) ما سماه خلفه (بنية)".[36]

---

[34] زكريا إبراهيم، مشكلة البنية ، ص 29.

[35] بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر ، ص 125.

[36] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ، ص 120.

ثانيا: البنيوية و منطلقاتها المعرفية

تعد البنيوية منهجا نقديا ظهر في إطار ما سمي بالحداثة النقدية حيث حاول إعطاء أهمية كبرى لما يعرف بالبنية اللغوية المشكلة للنص، الأمر الذي يقتضي التركيز على "بنية اللغة"، وبهذا عرفت البنيوية بوصفها "منهجا وصفيا يرى في العمل الأدبي نصا مغلقا على نفسه له نظامه الداخلي الذي يكسبه وحدته، و هو نظام لا يكمن في ترتيب عناصر النص، و إنما يكمن في تلك الشبكة من العلاقات التي تنشأ بين كلماته وتنظم بنيته، من هنا، ركزت البنيوية جل اهتمامها على بنية العمل الأدبي، تلك البنية التي تكشف عن نظامه من خلال تحليله تحليلا داخليا، مؤكدة أهمية العلاقات الداخلية والنسق الكامن في كل معرفة علمية".[37]

و من هنا، فإن عمل الناقد يتجلى في محاولة تحليل النصوص الأدبية من خلال إجراءات و آليات هذا المنهج، و البحث في أعماق بنيات النصوص والنظر في العلاقات اللغوية التي تربط بين أنساقها، و بالتالي فالبنيوية لاتقر إلا بالمعنى القابع في ثناياها النصية فالنص هو مدار الدرس البنيوي.

هكذا إذن نهضت البنيوية بوصفها توجها منهجيا قائما على تطبيق النموذج اللغوي، وإلغاء المؤثرات الخارجية، و انطلاقا من هذا استفادت البنيوية من جهود المدارس اللغوية في مقدمتها الشكلانية الروسية و النقد الجديد، و ألسنية سوسير.

وفيما يلي سوف نقف عند أهم هذه المرتكزات اللغوية و الروافد التي انطلقت منها البنيوية:

---

[37] بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر ،ص 126.

1- الشكلانية الروسية Formalistes Russes:*

ظهرت هذه المدرسة بين (1915-1930) حيث انشقت شعرية جديدة من رحم الشعرية الكلاسيكية لأرسطو، سعت إلى بعث علم جديد للأدب يعلي من أدبيته.

برزت هذه الجماعة في عشرينيات القرن الماضي، و ضمت مجموعة من النقاد أمثال: رومان جاكبسون R. Jacobson (1896-1982) وبوريس إيخمباوم (B. Eickenbaum) وتوماشوفسكي B.Tomashovesky و غيرهم، و تطورت دراساتهم منذ التحولات الكبرى و الدعاوى إلى "علمية الأدب" إذ عرف الأدب مسارات جديدة نحو علم جديد من خلال علم عام هو الشعرية Poétique، هذه الأخيرة تتحدد كما يرى تودوروف (T.Todorov) (1939-2017)، "على أساس اشتغالها على خصائص الخطاب الأدبي، فهي تعنى بدراسة الأدب نفسه، و تهدف إلى تأسيس مساره انطلاقا من تكوينه الداخلي، حيث تهتم بدراسة المميزات النوعية التي تجعل من أي نص أدبا و من أي عمل عملا أدبيا، و تبحث عن المكون الجوهري الذي يحقق فرادة و تميز هذا العمل عن غيره.

و في هذا الصدد يقول جاكبسون "إن موضوع العلم الأدبي ليس الأدب و إنما هو الأدبية، أي ما يجعل من عمل ما أدبيا".[38]فهي محاولة لاستنطاق النص و الكشف عن "الخصائص المجردة التي تصنع فرادة العمل الأدبي"[39] فتحوله من مجرد مقولة لفظية إلى أثر فني.

حاول، إذن ، الشكلانيون التأسيس لشعرية جديدة مخالفة للإرث الأرسطي من خلال إقامة علم مستمد من الأدب نفسه، و هذه الأفكار استثمرها نقاد البنيوية الذين كانوا في الأصل ينتمون

---

* الشكلانيون الروس: لم تكن الشكلانية الروسية تمهيدا لنشأة البنيوية فحسب بل كانت مسقط رأس علوم أخرى، ووثيقة الصلة بالبنيوية و السيميائية كالشعرية و السردية، و تطلق تسميتها على ائتلاف تجمعين علميين روسيين شهيرين هما: حلقة موسكو 1915-1920، و جماعة الأبوياز Opojaz 1916، ينظر يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح ، ص ص 113-114.

[38] Roman Jakobson : Huit questions de poétique, ed : Seuil- paris, 1977, p 16.

[39] تزفيتان تودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، دار توبوقال، المغرب، ط1، 1987، ص ص 23.

إلى تيار الشكلية الروسية يقول ليفي شتراوس: "إنني أؤكد على أن البنيوية الحديثة، و من ضمنها اللسانيات البنيوية ما هي إلا امتداد للشكلانيين الروس".[40]

ثمة، إذن تعالق كبير بين الشكلية الروسية كتيار نقدي عمل على دراسة الإنتاج الأدبي من خلال الكشف عن أدبية الأدب و المنهج البنيوي بوصفه نظرية لسانية تؤسس لعلم للغة.

2- النقد الجديد:

انطلق النقد الجديد في الولايات المتحدة الأمريكية، ليدل على حركة نقدية ظهرت على يد مجموعة من النقاد "اتخذوا من الجامعات الأمريكية و جامعات الجنوب الأمريكي تحديدا مركزا لها، و كان من أبرز نقادها كلينث بروكس Brooks، روبرت بن وارن R.Penn warren، و جون كرو رانسوم J.C Ransom و ميريل مور M.More و غيرهم، و تناظر مدرسة التحليل اللفظي في انجلترا التي كان من دعاتها ريتشاردز I.A.Richards وتلميذه وليام أمبسون W.Empson".[41] ورغم أن النقد الجديد يشير إلى حركة نقدية ظهرت تزامنا مع أفول الشكلية الروسية، إلا أن هذه الحركة تعد امتدادا للفلسفة المثالية عند كانط (1724-1804) و هيغل (1770-1831) من خلال التركيز على المبدأ الجمالي للغة.

ظهر مصطلح النقد الجديد في "الولايات المتحدة الأمريكية و أوروبا بعد الحرب العالمية الأولى، ليناقض المناهج النقدية الكلاسيكية النفسية و الاجتماعية و الجمالية الذوقية، وأصحابه يرون في النقد الكلاسيكي قصورا كونه يتناول قضايا مرضية بعيدة عن العمل الأدبي، أو يعالج قضايا و ظواهر اجتماعية و تاريخية بدل اهتمامه بحقائق وخبايا النص الأدبي"[42] حيث ارتبط ظهور المصطلح لأول مرة "في كتاب الناقد الأمريكي ج أ سينجارن الذي يحمل عنوان "النقد الجديد" سنة 1812 فكان بذلك صاحب المصطلح ومبتدعه".[43]

---

[40] بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر ، ص 124.

[41] المرجع نفسه ، ص 91.

[42] محمد عزام، المنهج الموضوعي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، 1999، ص 61.

[43] المرجع نفسه ، ص 63.

حاول رواد النقد الجديد إعادة الاعتبار للقراءة النصية و التركيز على البنية الداخلية وتجاوز الأسيقة الخارجية، في محاولة منهم للوقوف عند البنية الفنية و الجمالية فمن "الملامح المميزة للنقد الجديد اعتبار العمل الأدبي تحفة و وحدة منسجمة، و تأكيده على التأويل المحايث للنص و عزل النص عن كل ما هو خارجه، و لذا فقد فرقوا بين التجربة الجمالية و الفائدة العلمية، و افترضوا أن العناصر المكونة لنص أدبي ما ترتبط ببعضها البعض بكيفية خاصة".[44]

انطلاقا من هذا كان أهم ما يميز العمل الفني هو قيمته الجمالية التي لا تهمل المضمون وفي الوقت نفسه تتطلب شكلا متميزا يظهر جمالية هذا المضمون، و بهذا تكون غاية النقد الجديد الوصول إلى منطق القصيد والبحث عن مكوناته الجمالية الكامنة خلف نسيج بنيته الداخلية " والتركيز المطلق على العمل الأدبي بعيدا عن كل الاعتبارات الأخرى، كحياة الشاعر و بيئته وخلفيته الاجتماعية، فالعمل الأدبي له قوانينه الخاصة به، و من ثم مهمة الناقد عند النقاد الجدد ليست في أن يكشف عما يعبر عنه العمل الفني، بل يرى العمل في ذاته و لذاته، فعلا يقومه بمقاييس خارجة عنه".[45]

هكذا إذن ، دعا النقاد الجدد في أمريكا إلى الاهتمام بالقيمة الجمالية للنص من خلال التركيز على البنية النصية و الوظيفة الانفعالية للغة، و مع بداية الستينيات بدأ

النقد الأنجلوسكسوني و ظهر شكل جديد من النقد الجديد في فرنسا، سمي النقد الجديد الفرنسي "Nouvelle Critique"، و ظهر على يد كل من جورج بوليه George Poulet، رولان بارت R. Barthes، و إذا كانت النسخة الأمريكية مضطربة في مصطلحاتها ومتعددة في مناهجها وأفكارها إلا أن النقد الجديد في فرنسا كان أكثر انسجاما و ترابطا، لتأثره بالدراسات اللسانية مع سوسير والشكلية الروسية.

---

[44] بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص 93، نقلا عن: إلرود إيتش و آخرون: نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة محمد العمري، إفريقيا الشرق، المغرب ، 1996 ، ، ص ص 33-34.

[45] ينظر: رشاد رشدي، النقد و النقد الأدبي ، دار العودة، بيروت ، 1971، ص 86.

وفي هذا الإطار تميزت طروحات رولان بارت بوصفه أحد أقطاب النقد الجديد في فرنسا، و قد تميز بتنوع أبحاثه بين دراسة اللغة و السيمولوجيا و دراسة الأساطير بعدها وتناول بالدرس لذة النص و الكتابة و غيرها.

تميزت ،إذن، أفكار بارت من خلال مؤلفه "نقد و حقيقة Critique et Vérité 1966، الذي جاء ردا على كتاب ريمون بيكار "نقد جديد أم جدل جديد" الصادر عام 1956 ضد كتاب بارت (راسين)، وانطلاقا من هذا حاول بارت في مؤلفه هذا ، الحديث عن بدايات النقد الجديد و أهم مبادئه مشيرا إلى امتداد النقد الجديد، و في هذا الصدد يقول: "لم يبدأ ما نسميه النقد الجديد تاريخه اليوم، فمنذ الاستقلال باشر بعض النقاد المحتكين بالفلسفات الجديدة إعادة النظر في أدبنا الكلاسيكي، و هؤلاء النقاد إذ هم يختلفون جدا عن سابقيهم، يستقلون أيضا عن الدراسات الأحادية و المتنوعة التي غطت مجموع كتابنا من مونتين إلى بروست، و لما صار الحال كذلك، فقد قام قائم على حين غفلة فقذف هذه الحركة بالدجل، و أنشب ضد مؤلفاتها مخالب المنع.."[46] كما أن بارت تميز و تفرد من خلال مؤلفاته عن "الكتابة" و "لذة النص" وتطورت طروحاته المعرفية وتنوعت أبحاثه في السيمياء و البنيوية و التفكيك و غيرها.

3- الدراسات الألسنية:

موازاة مع الشعرية الجديدة، بدأت تظهر معالم حداثة نقدية منتصف القرن العشرين بعد ظهور المد البنيوي، و بعدما سطع نجم الدراسات اللغوية مع فردنان دو سوسير Ferdinand De Saussure (1857-1913) بكتابه: محاضرات في اللسانيات العامة Cours de linguistique générale.

انطلاقا من هذا نهضت البنيوية على أسس لغوية، حيث انطلق سوسير من اللغة بوصفها "نظاما علاماتيا، و كذا التفريق بين اللغة/ الكلام، فكان عملها "الاقتراب من الظواهر المعقدة في اللغات و الائتلاف لإدراك النسق الأصيل الذي تصنعه هذه العلاقات"[47]وبرزت جهود سوسير من

---

[46] رولان بارت ، نقد و حقيقة، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا ، ط1، 1994، ص 98.

[47] يوسف أنور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث ، ص 13.

خلال عدد من الثنائيات اللغوية التي توصل بواسطتها إلى بناء نظريته الألسنية، و في هذا الصدد يقول: "إن الظاهرة اللغوية لها دائما جانبان متصلان، كل منهما يستقي أهميته من الآخر".[48]حيث يعد سوسير مبدأ الثنائية أساسا في كل ظاهرة، و من أهم هذه التقابلات:

أ-**اللغة و الكلام** La langue et le langage: نظرت الدراسات الفيلولوجية للغة كأداة تواصلية بين الأفراد، غير أن سوسير تجاوز هذه النظرة السطحية للغة بوصفها ملكة فردية ليجعل منها واقعا اجتماعيا. و ميز سوسير بين اللغة و الكلام "فاللغة نظام و مؤسسة و مجموعة من القواعد و المعاير التواصلية، بينما يشتمل الكلام على التجليات الفعلية للنظام في فعلي النظام والكتابة، ومن اليسير الخلط بين النظام و تجلياته".[49]إن هذا الفصل و التمييز الذي وضعه سوسير بين اللغة والكلام يمنح الكلام صفة "الفردية"، فيما يكسب اللغة طابعها الاجتماعي، و من هنا فاللغة تمثل الكل فيما يمثل الكلام الجزء، و "لهذا دعا إلى دراسة اللغة كغاية في ذاتها ولذاتها، أي دعا إلى تخليصها من وصاية الأحكام الخارجية التي تثيرها هذه العلوم و من هنا، لم يعد للأحكام القبلية وجود في اللغة، و تراجع للقياس والتأويل و الإضمار و غير ذلك، أصبحت اللغة المقياس الذي تقيس به ذاتها، وصار لا بد من النظر إلى اللغة في ضوء معاييرها الخاصة"[50]

تبعا لذلك، تمثل اللغة مجموعة من القواعد و الأنظمة التي تتحكم في إنتاج الكلام بوصفه فعلا فرديا، فاللغة هي "السلطة التجريدية المشاعة التي يستمد الكلام منها اختياراته الفعلية، أما الكلام فهو التطبيق الفعلي لهذه القوانين و القواعد، هو محاولة كل متكلم أن ينسجم في داخل مؤسسة اللغة الكبيرة بفعل فردي، اللغة منظومة اجتماعية لا شعورية، و الكلام اختيار فردي مقصود، اللغة ذات وجود عيني يخضع للدراسة و التصنيف، أما الكلام فهو مستوى اللغة المشخص الذي يبدو عصيا على الدراسة إلا في ضوء اللغة نفسها".[51]

---

[48] عبد الله إبراهيم، معرفة الآخر، ص 42.

[49] بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر ،ص94.

[50] عبد الله إبراهيم، معرفة الآخر ،ص 43.

[51] المرجع نفسه ، ص 44.

ب-**نظام العلاقات:** تمثل فكرة العلائقية بين أجزاء البنية الواحدة محورا رئيسا في المد البنيوي، حيث تتحقق قيمة أي عنصر من خلال علاقته بغيره من العناصر، فالإشارة لا تحقق معناها انطلاقا من ذاتها بل من خلال علاقاتها مع غيرها، و هذا ما جعل ليفي شتراوس يرفض "التعامل مع العناصر باعتبارها كيانات مستقلة، و تركيزه بدلا من ذلك على العلاقات بين هذه العناصر، فالوحدات ليست كيانات مستقلة بذاتها، وإنما هي عقد تلتقي عندها سلسلة من الاختلافات، تماما كالنقطة الرياضية التي ليس لها مضمون في حد ذاتها، و إنما يتحدد مضمونها على ضوء علاقتها بغيرها من النقاط".[52]

فاللغة من منظور سوسير هي نظام من العلامات التي تجمع بينها علاقات متعددة وهذه العلائقية هي من تحدد هوية هذه العلاقة في ذاتها، لا من خلال تواجدها زمنيا و هذا ما عبر عنه روجي غارودي من خلال قوله: "و بالفعل إن المقولة الأساسية في المنظور البنيوي ليست هي مقولة الكينونة، بل مقولة العلاقة و الأطروحة المركزية للبنيوية هي توكيد أسبقية "العلاقة على الكينونة"، و أولوية الكل على الأجزاء، فالعنصر لا معنى له و لا قوام إلا بعقدة العلاقات المكونة له، و لا سبيل إلى تعريف الوحدات إلا بعلاقاتها، فهي أشكال لا جواهر"[53]

و هذا هو المفهوم الذي تقوم عليه البنية بوصفها مكونا كليا يربط بين مجموعة من الأجزاء ويخضع لعلاقات مشتركة تتسم بالشمولية و التحول و التناسق الداخلي.

ت-التزامن و التعاقب la synchronie et la diachronie: يقصد بالتزامن (الآنية) فيما يقصد بالتعاقب (التتابع الزمني) "التزامن هو زمن حركة العناصر فيها بينها في زمن واحد ، وهو زمن نظامها داخل البنية، أما التعاقب فيمثل في زمن واحد هو زمن نظامها داخل البنية، أما التعاقب فيمثل زمن تخلخل البنية أو زمن تهدم العنصر الذي يعبر عنه أحيانا بانفتاح البنية على الزمن".[54]

---

[52] بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص 128، نقلا عن، جوناثان كيلر: الشعرية البنيوية، ترجمة إمام السيد ،دار شرقيات للنشر والتوزيع ،ط1، 2000، ص ص 28،29.

[53] المرجع نفسه، ص 128، نقلا عن روجي غارودي، البنيوية فلسفة موت الإنسان، ترجمة وتحقيق جورج طرابيشي ،دار الطليعة للنشر، بيروت ،ط1، 1985 ،ص 13.

[54] المرجع نفسه، ص 129.

فالأول يتسم بالآنية و الثبات و الوصفية، فيما يتسم الثاني بالتعاقبية و التراتبية و التحول عبر الزمن.

وبعبارة أخرى "التزامن هو الدراسة في فترة من الزمن يكون فيها المجموع الكلي للتغيرات الحاصلة ضئيلا جدا ينحصر في الحدود الدنيا، أما التعاقب فهو دراسة العلائق بين عناصر متعاقبة يحل فيها كل عنصر محل العنصر الآخر بمرور الزمن، و تقدير سوسير دراسة علم اللغة التزامني فهي الكفيلة بالعثور على بنية اللغة ونظامها المستقر، في حين أن علم اللغة التعاقبي لا يصح بالاستناد إلى علم اللغة التزامني..."[55]

انطلاقا من هذا يكون التزامن كفيلا بدراسة الظاهرة ووصفها بمعزل عن زمنها التاريخي (ماضي أو مستقبل) و انطلاقا من هذا تتسم بالثبات أما التعاقب فيدرس اللغة عبر مراحل تطورها و تحولها زمنيا، و دراسة مختلف التغيرات الطارئة أي دراسة اللغة في صيرورتها، ولهذا وجد كل من جاكبسون و تينيانوف أن "ثنائية التزامن و التعاقب تقابل مفهوم التطور بمفهوم النظام وها هي قد فقدت أهميتها كمبدأ نظرا لأننا أخذنا نتعرف على أن كل نظام يظهر بالضرورة كتطور، و أن التطور من جانب آخر يتوفر بصورة لا مفر منها بصفة نظامية".[56]

في تقدير سوسير ترتبط دراسة اللغة بهذين المحورين الرئيسين، إما عبر المحور التزامني (الآني/ السكوني/ الثابت) أو عبر المحور التعاقبي (المتغير/ التطوري/ المتحول). و لهذا فإن دراسة اللغة من منظور سوسير تخضع لنوعين من العلاقات:[57]

– العلاقات التركيبية (التتابعية): تتعلق بإمكانية التأليف، وهي تعني دخول وحدتين في علاقة ذات سمة تبادلية أو غير تبادلية، تنافرية أو غير تنافرية.

– العلاقات الاستبدالية: وهي العلاقات التي تحدد إمكانية الاستبدال و التي تنطوي على أهمية خاصة في تحليل النظام، إن معنى أي وحدة يعتمد على الاختلاف بينها و بين وحدات أخرى كان من الممكن أن تحل محلها في إحدى المتتاليات.

---

[55] عبد الله إبراهيم، معرفة الآخر، ص 45.

[56] المرجع نفسه، ص 45 نقلا عن: نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: براهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، و شبكة الأبحاث العربية، بيروت، 1982، ص 102.

[57] بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر ، ص 130.

ث- ثنائية الدال و المدلول Le signifiant et le signifie: ترتبط العلامة الألسنية من منظور سوسير بثنائية الدال و المدلول و يقصد بذلك أنها اتحاد صورة صوتية (دال) وصورة ذهنية (مدلول) إذن "العلاقة اللغوية كيان ثنائي المبنى يتكون من وجهين يشبهان وجهي (العملة النقدية)، ولا يمكن فصل أحدهما عن الآخر.

الأول هو الدال (Signifier) أي الصورة الصوتية الحسية (لها علاقة بالحواس) التي تحدثها في دماغ المستمع سلسلة الأصوات التي تلتقطها أذنه، و تستدعي إلى ذهن هذا المستمع صورة ذهنية أو فكرة أو مفهوما (أكثر تجريدا من الصورة الصوتية) والثاني هو المدلول (Signfied) وكلاهما: الدال و المدلول ذو طبيعة نفسية يتحدان في دماغ الإنسان بآصرة التداعي (الإيحاء)، وهذه البنية الثنائية مغلقة على نفسها، و لا تحيل إلى شيء خارج نفسها في عالم الموجودات".[58]

إن العلاقة بين الدال و المدلول هي ما يشكل الدلالة عند سوسير في إطار ثنائية الحضور والغياب، حضور الدال و غياب المدلول.

و من هنا يخلص سوسير إلى أن بين الدال والمدلول علاقة اعتباطية (Arbitraire) حيث قصد بالاعتباطية "أنها لا ترتبط بدافع، أي أنها اعتباطية لأنها ليس لها صلة طبيعية بالمدلول"[59]، وهذا يعني انتفاء العلاقة السببية التعليلية فالعلامة تقوم على مبدأ الانتفاع والوضع.

ثالثا: مبادئ البنيوية

استندت البنيوية في درسها على جملة من المبادئ نذكر منها تمثيلا على حصرا:

- الاهتمام بالبنية اللغوية المشكلة للنص (البنية الداخلية المغلقة) فلا شيء خارج النص، والتركيز على دراسة اللغة بوصفها "جهازا منغلقا مكتفيا بذاته غير خاضع في علاقته بالواقع وبالفكر لمفهوم الانعكاس المباشر الأثير في الفكر اللغوي الفيلولوجي".[60]

---

[58] عبد الله إبراهيم، معرفة الآخر ، ص 75.

[59] المرجع نفسه ، ص 76.

[60] محمد الناصر العجيمي، النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، كلية الآداب، دار محمد علي، تونس، ط1، 1998، ص 76.

- تعميق القطيعة مع المؤثرات الخارجية، ورفض الأسس و القواعد التي أرستها المناهج السياقية السابقة (الاجتماعي، النفسي، التاريخي...).
- موت المؤلف ترفض البنيوية التركيز على المؤلف بوصفه منتجا أول للنص، وعلى هذا الأساس جاء رولان بارت Roland Barthes بمقولة موت المؤلف، إذ الوصول إلى دلالة النص مرهون بهذه المقولة، "فبمجرد أن يزال المؤلف فإن الرأي القائل بإمكان تفسير النص و حل شفرته يصبح رأيا متهافتا، ذلك أن إعطاء النص مؤلفا محددا يعني فرض محدودية على النص أو ربطه بمدلول نهائي لا يتغير، أو بمعنى آخر قفل النص".[61]

غير أن هذه المقولة تجد حضورا قويا في الفلسفة الغربية مع طروحات الفيلسوف الألماني نيتشه Nietzsche وفلسفته العدمية فقد جاء نيتشه بمقولة: "موت الإله" التي ربطها بمعطيات أخرى مثل الإنسان الخارق، و إرادة القوة، و العود الأبدي...

كما مثلت فلسفة نيتشه مرحلة تأسيسية لخطاب جديد انتقلت عبره حمى الموت من الألوهية إلى عالم الإنس حيث يعلن ميشال فوكو Michel Foucault عن نهاية النزعة الإنسانية و ذلك بمقولة "موت الإنسان" فيتساوى الإله مع الإنسان، ذلك أن لا وجود لسلطة إنسانية في غياب السلطة الأسمى (إله) ، لا سيما و أننا لا نكاد نلمس وجوده في القرون السابقة لانعدام الاهتمام به و بمتطلباته، فإذا كان الإنسان وليد تحول عميق وانقلاب في المنظومة المعرفية الغربية وأسسها، فإن أي انسحاب سيؤذيه حتما، إلا أن موته حسب فوكو مرتبط بعودة الفلسفة التي تؤكد اندثار الإنسان كما ستؤكد حمق الآراء التي ما زالت تصغي لصدى الإنسان الميت الذي ليس له جوهر أو موضوعية" الإنسان سوف يندثر مثل وجه من الرمل مرسوم على حد البحر".[62]

تبعا لما سبق، يبدو أن الفلاسفة الغربيين قرروا القضاء على كل مرجعية أو مركزية ثابتة، لتطال عملية التصفية المؤلف، و يعلن رولان بارت Roland Barthes عن موته و إبادته "لقد أصبحنا نعلم أن الكتابة لا يمكن أن تنفتح على المستقبل إلا بقلب الأسطورة التي تدعمها، فميلاد

---

[61] يوسف أنور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث ،ص ص 45،46.

[62] ميشال فوكو، الكلمات و الأشياء، ترجمة مطاع صفدي و آخرون، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1989، ص 181.

القارئ رهين بموت المؤلف".[63]فبعد أن كان المؤلف مصدرا للدلالة و الشاهد الأول على شرعية قرارتنا و تفسيراتنا، و مبدأ تجميع الخطابات ودليل تماسكها أعلن بارت نهايته و موته مقتفيا بذلك أثر فوكو ونيتشه، و مدمرا صوت المؤلف داخل النص.

تأسيسا على ماسبق ، حاولت هذه المحاضرة ولوج الدرس البنيوي بوصفه الانطلاقة الفعلية الأولى لميلاد المناهج النصية والتمهيد للمرحلة البعدية (مابعد النصانية) ، والوقوف عند أبرز الأعلام والاتجاهات والمبادئ التي شكلت مسار أهم منعرج نقدي عرفه النقد المعاصر، وتأثرت به كل المناهج النقدية اللاحقة.

[63] رولان بارت، درس في السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط3، 1993، ص 87.

المحاضرة الثالثة: النقد النفسي

أولا: التحليل النفسي

1- سيقموند فرويد

ثانيا :النقد النفسي

1-شارل مورون

أ-لا وعي النص

ب-الأسطورة الشخصية للكاتب

2-جاك لاكان

أ- البنيوية اللغوية للاشعور

ب-مرحلة المرآة

3-جان بيلمان نويل

المحاضرة الثالثة: النقد النفسي

أولا: التحليل النفسي

1- المنهج التحليلي عند فرويد

عرف النقد الأدبي مجموعة من المناهج و التيارات النقدية التي أسهمت في بلورة وعي نقدي ودراسات متنوعة للنصوص الأدبية و من بين هذه الاتجاهات "الدراسات النفسية" التي انطلقت مع التحليل النفسي للطبيب النمساوي سيقموند فرويد Sigmund Freud (1856-1939) الذي كان "منظرا و ممارسا للعلاج النفسي، كما كان لاكتشافاته الخاصة بالجهاز النفسي دورا كبيرا في إعادة النظر جذريا في تصور مفهوم الذات ومفهوم الشخصية الفردية".[64]

تجلت أهمية التحليل النفسي Psychanalyse بوصفها "نظرية معينة في علم النفس (...) تشير إلى مدرسة ذات اتجاه معين، ووجهة نظر خاصة في الظواهر النفسية، ويدل أيضا على منهج خاص في تشخيص و علاج الاضطرابات العصبية و العقلية، و تتميز وجهة نظر التحليل النفسي بنظرة ديناميكية للحياة الشعورية و اللاشعورية مع التأكيد خاصة لظواهر الشعور، وبأسلوب خاص في الفحص و العلاج يعتمد على استخدام (التداعي الحر) أو (الارتباط الحر)"[65] حيث حاول فرويد تفسير السلوك الإنساني تفسيرا جنسيا مرتبطا بالدوافع اللاشعورية و من ثم انطلق في البحث عن سبل العلاج متجاوزا الصدمات الكهربائية و التنويم المغناطيسي للكشف عن نمط جديد مرتبط باللاوعي / اللاشعور.

و لئن حاولت الدراسات النصية و الأدبية أن تمنح التحليل النفسي فرصة الخروج من الحقل الإكلينيكي، فإن التحليل النفسي في المقابل منحها أطرا جديدة في المقاربة النصية، تعتمد أساسا على تفسير الإبداع و الفن و الأدب انطلاقا من منظور نفسي بحت، و على هذا الأساس يستند التحليل النفسي "على فكرة جوهرية، و هي أن الذات الفردية ليست وحدة متماسكة و واعية

---

[64] حميد لحميداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر، منهاج و نظريات و مواقف ، أنفوبرانت، المغرب ،ط3، 2004، ص 87.

[65] حلمي المليجي، علم النفس الإكلينيكي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، مصر ، ط1، 2000، ص 42.

كل الوعي بنفسها كما كان يعتقد في السابق، بل إنها تشهد صراعا حادا بين مجموعة من القوى والمناطق النفسية التي يختص كل واحد منها بفعاليات نفسية محددة".[66]

و على هذا الأساس ربط التحليل النفسي بين الإبداع بوصفه غاية و الكتابة بوصفها وسيلة، بمسألة التوازن النفسي، و في هذا الصدد يقول فرويد: "إن هناك طريقا يؤدي من الخيال إلى الواقع مرة أخرى، و هذا هو الفن، فالفنان أيضا ذو طبيعة انطوائية، و ليس بينه و بين العصاب مسافة طويلة، لأنه إنسان تدفعه حاجات غريزية ملحة، فهو يتوق إلى المجد و الثراء، ولا يجد، ينصرف عن الواقع و يحول كل اهتماماته و كل ما عنده من الليبيدو أيضا إلى عصاب"[67]، و بهذا يربط فرويد بين الإبداع و المرض العصابي، بل إن المبدع في محصلة الأمر هو مجرد مريض عصابي يحول مرضه إلى أشكال كتابية و فنية "و ما ابداعاته أي الأعمال الفنية إلا تلبيات خيالية لرغبات لا شعورية مثلها مثل الأحلام التي تجمعها و إياها سمة مشتركة واحدة، وهي أنها بمثابة تسوية و حل توفيقي..."[68] ، وقد استدل فرويد في هذا الكلام على مجموعة من الإبداعات مثل عقدة أوديب، عقدة إلكترا و مركب النقص عند إدلر التي تعود في مجملها إلى دوافع غريزية لا شعورية. و بالرغم من أن فرويد أسهم بشكل كبير في الأبحاث و العلاجات النفسية إلا أنه لم يتمكن من الكشف عن أسرار الموهبة الإبداعية إذ يعترف بقصور منهجه التحليلي "ذلك أن التحليل النفسي لا يستطيع أن يفيدنا بشيء في مجال الوقوف على سر الموهبة التي يستخدمها الفنان في عمله أي أن يكشف عن التقنية الفنية"[69]، و تبعا لهذا لاقى فرويد الكثير من الانتقاد و الاعتراض و التحفظ على أفكاره التي تصلح أكثر على المرضى منها على المبدعين، الأمر الذي ألهم الكثير من النقاد الذين كتبوا أطروحات و دراسات جديدة حول النقد النفسي، تنطلق من فرويد لكنها تتجاوزه.

---

[66] حميد لحميداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر ، ص87.

[67] وائل بركات، غسان السيد، نجاح هارون ، اتجاهات نقدية حديثة ومعاصرة، جامعة دمشق، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، سوريا، 2004. ص 120.

[68] سيقموند فرويد، حياتي و التحليل النفسي، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت، ط1، 1961، ص 60.

[69] المرجع نفسه، ص 89.

ثانيا :النقد النفسي

1- شارل مورون Charles Mouron:

يتجلى منهج شارل مورون من خلال تجاوزه للتحليلات النفسية للأدب عند فرويد والتي اتسمت بطابعها الإكلينيكي، و على هذا الأساس اهتم مورون "باللاوعي في النص" و في حياة الكاتب، و تمكن من وضع هذا المصطلح منذ عام 1948 "ففسح المجال للجمع بين النقد الأدبي و التحليل النفسي مستعينا في ذلك بتكوينه المعرفي المتنوع، فقد درس الأدب الإنجليزي و العلوم الإنسانية و التجريبية و علم النفس، و سعى جاهدا لطرح تصور جديد للدراسات الأدبية، و كانت بدايته مع الدراسة التي قام بها حول أعمال الشاعر الفرنسي مالارميه عام 1941 (...) و هو الشيء الذي أثار الطريق للبحث عن اللاوعي عند الكتاب، و أبعاده الدلالية في النصوص والإبداعات الأدبية".[70]

أ- **لا وعي النص:** تجلت طروحات شارل مورون في موقفه الوسطي إزاء مغالاة الأطروحات النفسية من جهة و التحليلات اللغوية من جهة أخرى، فحاول أن يستلهم التحليل النفسي ويستثمر النقد الأدبي ليكشف عن اللاوعي الكامن وراء اللغة/النص، و لهذا "دعا إلى ضرورة الإنطلاق من النص الأدبي وجعل حياة المبدعين في خدمة فهم نصوصهم الإبداعية"[71]، ولهذا حاول شارل مورون عبر طروحات النقد النفسي الرد على الارتباط بين التحليلات النفسية والأمراض العصبية و الاضطرابات النفسية أن يضع قواعد جديدة يستفيد منها النقد الأدبي "النقد الأدبي مبحثا من مباحث الدراسات الأدبية و يخضع من مباحث الدراسة الأدبية ويخضع لمقوماتها ولخصوصياتها الجمالية الأدبية، وتصبح الهيمنة للخطاب النقدي الأدبي على الجانب المعرفي الابستيمولوجي الدقيق المتصل بعلم النفس".[72]

---

[70] سمير سعيد حجازي، قضايا النقد الأدبي المعاصر، الفكر العربي، المغرب، 1983، ص 79.

[71] حميد لحميداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر ، ص 105.

[72] عمرو عيلان، في مناهج تحليل الخطاب ،ص 177.

و على هذا الأساس فإن النقد النفسي من منظور مورون لا يهتم بذات المؤلف ولا بالأمراض و العقد النفسية، بقدر اهتمامه بالعمل الإبداعي، "فالبعد الأساسي والجوهري الذي يتأسس وفقه النقد النفسي عند مورون هو متابعة الدلالات و اكتشاف آليات اشتغالها و تبنينها في النص"[73]، وهذا يظهر حقيقة النقد النفسي التي لا تنطلق من أحكام ذاتية و مواقف قيمية، كما يحتكم لرأي الأديب بل للاوعي الأدب، إن النقد النفسي "لا يخضع في تحليله للعمل إلى بعد مزاجي بل يسعى إلى إقامة بنية نفسية Structure spychique".[74]

و بهذا يكون شارل مورون قد قلب اهتمام فرويد بالكاتب إلى اهتمام بالنص، و اهتمام لا وعي الكاتب (الدوافع اللاشعورية) إلى لا وعي النص و هذا ما ألح عليه مورون من خلال كتابه "اللاوعي في أعمال حياة راسين" الصادر عام 1957، حيث يؤكد على أن "الابتداء بلا وعي النص conscient du texte، باعتباره المنطق الأساسي لأن دراسة لا وعي الكاتب إنما هي مرحلة لاحقة لتأكيد ما تم التوصل إليه في القراءة الأولى للنص".[75]

ب-الأسطورة الشخصية للكاتب: يقصد مورون أن الناقد النفسي عليه تعقب جملة الصور والأعمال و الاستعارات المتكررة والملحة في كتابة ما و بعد ذلك يتوجه إلى المعلومات الشخصية و السيرية للكاتب "فالأسطورة الشخصية عند مورون يتميز بالدينامية و التطور لأنه يستمد حركيته من التطور الدائم الحاصل في حياة المبدع، لكن انعكاس حياة المبدع في الأسطورة الشخصية يتم بطريقة رمزية و تمثيلية لأن اللاوعي يستدعي بعض الصور و الاستيهامات التي قد ترجع إلى طفولة المبدع، مما يدل على أن الأسطورة الشخصية غير خاضعة في نفس الوقت لحرفية السيرة الذاتية للكاتب".[76]

---

[73] عمرو عيلان، في مناهج تحليل الخطاب ، ص 174.

[74] المرجع نفسه ، ص 175 .

[75] جمال ولد الخليل، لا شعور النص في استراتيجيات القراءة مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين و البحث في نظريات القراءة ومناهجها، بسكرة، العدد الخامس، 2013، ص ص62-63.

[76] حميد لحميداني، الفكر الأدبي النقدي المعاصر، ص 106.

تبعا لما سبق، تتضح المراحل الأساسية التي حددها شارل مورون في نقده النفسي:[77]

- مواكبة Juxtaposition نصوص كاتب واحد بعضها على بعض، من أجل بنينة العمل الأدبي اعتمادا على شبكة التداعيات الحرة.
- إظهار الصور و المواقف الدرامية ذات العلاقة مع الاستيهامات.
- الأسطورة الشخصية للكاتب حيث يشتمل كل نتاج أدبي على مجموعة من الصور الخاصة التي تتخذ مظهرا دراميا و تتكرر بأشكال متباينة.
- فحص نتائج القراءة المباشرة بواسطة معطيات حياة الكاتب التي لا تهمنا إلا بقدر ما تترك على نفسيته من آثار سيكولوجية.

2-جاك لاكان (1901-1981):

انطلق جاك لاكان من طروحات سيقموند فرويد التي ركزت على الدوافع اللاشعورية، و أهم ما تأثر به لاكان هو أن اللغة كانت سبيل فرويد و وسيلته في فهم هذا "اللاشعور لا سيما من خلال دراسته التحليلية لرواية غراديفا Gradiva، و انطلاقا من هذا وضع لاكان مفاهيمه الخاصة في الأبحاث النفسية على هذا النحو:

أ. **البنيوية اللغوية للاشعور**: أراد لاكان أن يؤكد ضرورة وجود اللغة في تفسير الدوافع اللاشعورية، ذلك أن لغة الحوار هي الأساس الأول في علاج المرضى و الكشف عن مكبوتاتهم، فمثلا فرويد يرى أن الحلم هو "تحقيق مقنع لرغبة مكبوتة"[78]، فلولا اللغة لما تم تحليلها و قراءتها وتأويلها.

كما كان لاكان على اتصال مباشر بالاتجاه البنيوي حين تعرف على ليفي شترولوس الذي كان لديه اشتغال واسع بالبنية اللغوية و علاقتها بالتفكير والسلوك لدى الشعوب البدائية، ومعلوم أن الاتجاهات البنيوية و الشكلانية كانت في الغالب على صلة وثيقة "بالأبحاث اللسانية".[79]

---

[77] حميد لحميداني، الفكر الأدبي النقدي المعاصر، ص106.

[78] سيقموند فرويد: حياتي و التحليل النفسي ، ص 60.

[79] حميد لحميداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر، ص 112.

و انطلاقا من هذا، كان "لاكان" يردد: "إن اللغة شرط للاوعي"[80] ولئن كان سوسير من خلال الدرس اللساني قد تعرض لعلاقة الدال و المدلول كمبنى ثنائي لتشكيل العلامة، فإنه أعاد "سبك علاقات التماثل هذه (العلامة الدال/المدلول) و يظهر الوظيفة المشكلة للدال وحده"[81] وتبعا لهذا، يفيد لاكان من طروحات اللسانيات كما يفيد من نظرية التحليل النفسي عند فرويد، لنقرأ اللغة من خلال "علاقة دال بدال (لم تعد تقرأ من خلال علاقة الدال بالمدلول)".[82]

و من ثم يصوغ لاكان مفهومه الخاص في النقد النفسي الذي يربط بين اللاوعي والبنية اللغوية، ليعبر عن سلطة اللغة ضمن اللاوعي، و يقول على غرار فرويد: "أنا أفكر حيث لا أوجد، إذن أوجد حيث لا أفكر".[83]

ب. **مرحلة المرآة:** ينطلق "لاكان" من مرحلة المرآة بوصفها البداية الأولى لتشكل وظيفة الأنا "أي بمعنى التحول الذي يطرأ على الذات عندما تقلد صورة ما، حيث يكون مصيرها في هذا الأثر المرحلي مشارا إليه بما يكفي من طرق الاستعمال، داخل النظرية من خلال اللفظ القديم: الصورة الهوامية".[84]

يحاول لاكان من خلال هذه الرؤية وصف حالة الطفل بداية من ستة أشهر إلى غاية ثمانية أشهر من عمره في علاقته بالآخر/المجتمع، و في محاولته الكشف عن ذاته وعن الذوات الأخرى المحيطة به، و من هنا كانت مرحلة المرآة "الانطلاقة الأولى لتعرف الإنسان على ذاته من خلال الآخر، و في هذه الحالة فالآخر هو تلك الصورة التي يكتشف وجودها و يجري في نفس الوقت عملية مطابقة بينها و بين ذاته المكتشفة"[85]، غير أن هذه الصورة التي تتكشف أمام الطفل لمعرفة ذاته تكون مجرد صورة رمزية تحليلية، ترسمها الذات بصورة وهمية مثالية، يسميها "لاكان طرفة

---

[80] جاك لاكان، اللغة الخيالي و الرمزي، إشراف مصطفى المسناوي ، منشورات الاختلاف ،سلسلة كتب الحكمة ، الجزائر، ط1 ،2006، ص 22.

[81] المرجع نفسه، ص 23.

[82] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[83] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[84] المرجع نفسه، ص 118.

[85] حميد لحميداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر، ص 113.

الصورة المثالية antique d'image لأنها تكون مصحوبة بنوع من الإعلاء السعيد للصورة المرآوية خصوصا في تلك المرحلة المرآوية، خصوصا في تلك المرحلة التي تكون فيها ذات الطفل لم تحصل بعد على استقلالها عن رعاية الأمومة، لذا يحصل أنها تخلق لنفسها قالبا رمزيا و هو الصورة نفسها التي ستراها في هاته الحالة تعكس تمثيلا وهميا للذات المستقلة".[86]

3-جان بيلمان نويل:

كشف جان بيلمان عن موقفة من العلاقة التي تربط بين الأدب و التحليل النفسي، و ذلك من خلال مؤلفه "التحليل النفسي و الأدب" ففي تقديره تكمن أهمية التحليل النفسي في "خلخلة بعض المسلمات و ذلك بافتراضه أن "الأنا ليست سيدة بيتها" و معنى هذا أن هناك أشياء تفكر بداخل الأنا و توجه أفعالها مع أفكارها دون حتى أن تحاط علما بحدوث بعض الظواهر، أما الأدب فعن طريقه تعي إنسانيتها التي تفكر و تتكلم، فيه يمكن للإنسان أن يسائل نفسه و قدرة الكوني و التاريخي و اشتغاله الذهني والاجتماعي، إنه لغة أخرى لا تقول فقط و بالضبط ما يبدو أنها تقوله، و كما أن النفسي ليس كتلة موحدة، فإن الأدبي ليس رسالة تحمل معنى واحدا وواضحا فالكلمات عندما تجمع بطريقة أخرى، فهي تكتسب سلطة الإيحاء باللامتوقع و المجموع و بهذا المعنى، فالقصيدة تعرف أكثر مما يعرفه الشاعر".[87]

يرى جان بيلمان أن الأدب انعكاس لواقع الإنسان و علاقاته وروابطه مع الآخرين، وبالمثل يصور التحليل النفسي من خلال قوله: "إن الأدب و التحليل النفسي يشتغلان بالطريقة نفسها، فهما يقرآن الإنسان في حياته اليومية و داخل قدره التاريخي، و يسعيان إلى بلوغ حقائق بالحديث عن الإنسان و هو يتحدث".[88]

---

[86] حميد لحميداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر ، ص113.

[87] حسن المودن، الرواية و التحليل النصي (قراءات منظور التحليل النفسي، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، دار الأمان، لبنان، الجزائر، المغرب، ط1، 2009، ص 13.

[88] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

و بهذا يكون التعالق بين الأدب و التحليل النفسي متبادلا فالأدب يمنح التحليل النفسي طريقة لتعيين و تحديد الدوافع و تفسير الظواهر النفسية و في المقابل يعمل المحلل النفسي على تحليل شخصيات الناس عموما و الشخصيات الموجودة في الأدب، كما يسهم في معرفتنا لذواتنا وللآخرين.

يرى حميد لحميداني أن "المدخل الوحيد الذي بدا مناسبا أمام "بيلمان نويل" هو الإلحاح على ضرورة إهمال ذلك الدور الرئيسي الذي كان يقوم به "المؤلف" في كل دراسة نقدية نفسانية وبيوغرافية، فقد وجد في نفسه نفورا من تلك التعليقات و الأخبار و الصور التي ترسم للكتاب قبل الدخول في دراسة أعمالهم"،و لهذا يرى جون بيلمان أنه يمكن الاستغناء عن صاحب العمل الأدبي أثناء القراءة و التحليل، فما يهمني جمالية النص لا شخصية المؤلف و انطلاقا من هذا فإن الدراسة النفسية التي يرتضيها جون بيلمان ترتبط بالعمل في حد ذاته و بالشخصيات الموجودة فيه لا بشخصية المؤلف و هو في هذا معترف بالطروحات البنيوية و بمقولة "موت المؤلف".

إن لا شعور النص أو لا وعي النص من منظور جون بيلمان لا يخص كل النص إنما جزءا منه فقط، و هو الجزء الذي لا تظهر و لا تتجلى دلالته، "إنه طاقة كامنة مولدة للمعنى، ومصدر لا ينضب من الدلالات و المحرك الأساسي لهذه الدلالات هو القارئ"[89]، فلا وعي النص يشمل كل الدلالات المضمرة و التي لا تظهر بشكل صريح ومباشر.

تأسيسا على ماسبق ، حاولت هذه المحاضرة الوقوف عند حدود النقد النفسي وعلاقته بالتحليل النفسي عند فرويد ، ثم التطرق لأهم أعلامه(شارل مورون- جاك لاكان –جان بيلمان نويل..) وأبرز المقولات التي وظفها كل منهم في هذا السياق من أجل تجاوز الحقل الطبي الإكلينيكي والتوغل في ميدان الدراسات الأدبية والنقدية.

[89] حسن المودن ، الرواية و التحليل النصي ، ص 36.

المحاضرة الرابعة: البنيوية التكوينية

أولا: نشأة البنيوية التكوينية

ثانيا: أسس البنيوية التكوينية

1-الفهم و التفسير

2-الوعي الممكن و الوعي الفعلي

3-رؤية العالم

4-البنية الدالة

5-الوعي الفردي و الوعي الجماعي

المحاضرة الرابعة: البنيوية

أولا: نشأة البنيوية التكوينية

بعد أن حاولت البنيوية إعلاء سلطة النص من خلال حصر المعنى في بنية اللغة و نسقها المغلق، ولدت البنيوية التكوينية على يد "لوسيان غولدمان" لتكون ردا على انغلاقها، حيث حاول غولدمان أن يجمع في منهجه الجديد بين البنية و التكوين "فمنهج البنيوية منغلق على بنية موضوعة لا يتجاوزها إلى خارجه بحثا و درسا لعناصرها الداخلية و لنسقها، و منهج التكوين لا يغفل الأصل، و يجعله هذا الأصل منفتحا على مجالات يرفضها المنهج الأول مثل التاريخ، و علم الاجتماع، و الاقتصاد و علم النفس، هذه العلوم تبرز المؤثرات الخارجية الأساسية في أعمال الثقافة كلها سواء أكانت فلسفية أم علمية أم دينية أو أدبية أم فنية".[90]إن البنيوية التكوينية من منظور غولدمان تسعى إلى تجاوز النمط المغلق الذي وقعت فيه البنيوية، و هذا من خلال الانفتاح على جوانب اجتماعية و ثقافية و اقتصادية من شأنها أن تضيف إلى معنى النص وتسهم في تشكيله، فالبنيوية هي "نزعة شكلانية خالصة تغتدي هشه، فجه، بسقوطها في الميكانيكية التي تجرد الأدب من وظيفته الاجتماعية، و فعاليته الإنسانية ، و تأثيره الجمالي، وتجعل منه مجرد صدى فارغ لعمل اللغة من حيث هي كائن خارج إطار التاريخ".[91]

هكذا سعت البنيوية التكوينية إلى الانطلاق من البنيوية ثم محاولة تجاوزها عبر المزاوجة بين داخل النص و خارجه، و في هذا تأثر كبير بالفلسفة الماركسية المادية و المناهج الواقعية والاجتماعية، لذلك كانت البنيوية التكوينية "تنتمي إلى الماركسية اتجاها و رؤية و منهجا جدليا واجتماعيا"[92]، دون أن تتنكر للمناهج الأخرى، و في هذا الصدد يقول حسين المناصرة: "يمكن

---

[90] محمد سويرتي، المنهج النقدي مفهومه و أبعاده و قضاياه، أفريقيا الشرق، المغرب، 2015، ص 53.

[91] عبد الملك مرتاض، نظرية القراءة، تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية، دار الغرب للنشر و التوزيع، وهران، 2003، ص 112.

[92] محمد سويرتي، المنهج النقدي مفهومه و أبعاده و قضاياه ، ص 53.

اعتبار البنيوية التكوينية من أهم المنهجيات التي جمعت بين الواقعية الجديدة و البنيوية الشكلية، و ذلك عن طريق الدمج بين علاقات النص الداخلية و ما يفضي إليه من علاقات خارجية ذات صياغة نصية اجتماعية، إذا اعتبرت هذه البنيوية الشكل اللغوي مجالا رحبا لتفسير العلاقات الاجتماعية الموجودة أو المتخيلة"[93]

بمعنى أن غولدمان يجمع بين البنيوية في احتكامها لبنية النص الداخلية و الفكر الماركسي من خلال اهتمامه بالعوامل الاجتماعية التي تؤثر في إنتاج العمل الأدبي، أي الجمع بين بنية النص المكتفية بذاتها و الماركسية المتجاوزة للبنية الداخلية إلى مؤثرات خارجية.

ثانيا: أسس البنيوية التكوينية

تأثر لوسيان غولدمان بمعلمه جورج لوكاتش أيما تأثر، و قد بدأ هذا جليا من خلال مقالاته المتعددة عن معلمه لوكاتش و ترجمات كتبه، حيث يميز غولدمان في تاريخ لوكاتش النقدي مرحلتين بارزتين:

"مرحلة الكتابات الأولى –التي أعجب بها– و هي المرحلة التي سبقت تراجعات لوكاتش ونقده الذاتي الذي فرض عليه النظام الستاليني و تميزت بكتبه "الشهيرة" الثلاثة: الروح و الأشكال (1911) نظرية الرواية (1920)، التاريخ و الوعي الطبقي، أما المرحلة الستالينية أو ما بعدها، فلا يعلق عليها غولدمان أهمية كبر لا بل يهملها في غالب الأحيان".[94]

و لما كانت البنيوية التكوينية محاولة نقدية تسعى لفهم الأدب و ربطه بالحياة الاجتماعية، فقد استندت إلى جملة من المرتكزات التي وضعها غولدمان تأثرا بمعله جورج لوكاتش و أصبحت فيما بعد مفاهيما أساسية في هذا المنهج.

---

[93] عمرو عيلان، النقد العربي الجديد مقاربة في نقد النقد، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، لبنان ، الجزائر، ط1، 2010، ص 187، نقلا عن: حسين المناصرة، ثقافة المنهج، الخطاب الروائي نموذجا، دار المقدسية للطباعة و النشر و التوزيع، حلب ، ط1، ، ص 56.

[94] جمال شحيد، في البنيوية التركيبية دراسة في منهج لوسيان غولدمان، دار ابن رشد، دمشق، ط1، 1982، ص 19.

1.الفهم و التفسير:

مفهومان وضعهما غولدمان و ربطهما ببنية النص، حيث ينظر الفهم على بنية النص الأدبي فيما يعمل التفسير على الربط بين هذا العمل أو هذا النص و المؤثرات الخارجية، و بهذا فالفهم و التفسير مثلا زمن "فلا تفسير بلا فهم، و لا فهم بلا تفسير، ولفهم بنية عمل فلسفي أو أدبي لا مناص من تناول بنية كل واحد منها بالدرس و التحليل و محاولة معرفة مدى التحامها وتماسك أجزائها معها كلها، و بتفسيرها فلا مندوحة من ربطها ببنية خارجية أوسع، تشكل أصلها التكويني المنبثقة عنه"[95] وهذا يعني أن الفهم يكون على مستوى أول، يرتبط بلغة النص و وحداته الدلالية و تراكيبه، أما التفسير فيبحث في علاقات هذه الأجزاء الداخلية ببعضها و بما هو خارج عنها، و لهذا "ينبغي أن نظل محتفظين في أذهاننا بواقع أن الفهم ليس وحده المحايث دائما في النصوص المدرسية في حين يظل التفسير خارجا عنها، بل إن كل ما ربط من النص بالواقع الموجود خارجه سواء تعلق الأمر بفئة اجتماعية أو بنفسية الكاتب".[96]

2.الوعي الممكن و الوعي الفعلي:

يميز لوسيان غولدمان بين نمطين من الوعي، فالإنسان يكون "نموذجا للوعي الممكن الذي تنفذ منه المعلومات بحذافيرها دون أن تتغير أو تتشوه (...) وعي ممكن يتصدى لوعي العمال الزائف كما صاغته الايديولوجيات فيحوله بواسطة الخطابات الكاشفة عن الواقع العمالي المتدهور، لوعي واقعي يهيمن عليه الماضي و الأسطورة وأحكام القيمة و يشكل موضوع الدارسين الواقعيين، أو يصير وعيا ممكنا يتجه نحو المستقبل شاعرا بما في الواقع من ظلم و حيف وجور، و يكسبه هذا الواقع رؤية يتقاسمها مع الجماعة عرفت بالرؤية للعالم"[97]، على هذا الأساس يرتبط الوعي

---

[95] محمد سويرتي، المنهج النقدي مفهومه و أبعاده و قضاياه ، ص 54.

[96] بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دراسة في الأصول و الملامح و الإشكالات النظرية و التطبيقية، قسنطينة، ط1، 2006، ص 48 نقل عن:

Locean Goldman : Marxisme et sciences humaines, NRF collection idefs-Gallimard, Paris, 1970, p 66.

[97] محمد سويرتي، المنهج النقدي مفهومه و أبعاده و قضاياه ،ص 56.

الفعلي من منظور غولدمان بالمشاكل الطبقية و الاجتماعية، فيما يرتبط الوعي الممكن بالحلول والآفاق و المحاولات التي تتصدى للوعي الزائف.

ولئن كان "الوعي الفعلي لطبقة ما هو ما تعرفه عن واقعها في فترة معينة"[98] فإن الوعي الممكن "هو أقصى ما يمكن لطبقة أن تعرفه عن واقعها دون أن تعارض المصالح الاقتصادية والاجتماعية المرتبطة بوجودها كطبقة"[99] و بهذا يحاول غولدمان أن يربط بين الوعي الممكن بوصفه وعيا يحقق التحول والتغير برؤية متماسكة للعالم.

و على هذا الأساس يرتبط الوعي الفعلي بالماضي فيما يرتبط الوعي الممكن بالمستقبل ذلك أن" الوعي الممكن يتضمن الوعي الفعلي وإضافة عليه، أي أنه يستند عليه و لكنه يتجاوزه، إنه وعي شمولي وهو الذي يحرك التاريخ البشري حسب غولدمان".[100]

3.رؤية العالم:

تعود جذور هذه الفكرة قبل "لوسيان غولدمان" إلى الفيلسوف هيغل من خلال مفهومه "الرؤية الأخلاقية للعالم" و كذا مفهوم "العالم" عند الماركسي جورج لوكاتش "فهيغل مثلا ركز على البعد الشمولي للواقع و إمكانية وعيه أو وعي أجزاء منه و ربط هذه الأجزاء بالكل، و تلكم ماركس عن "النمطية" التي ورثها عنه كل من لوكاتش وكوفلر، و هي بمثابة وسيلة للكشف عن جوهر الواقع الاجتماعي، فهناك صلة قربى بين الفكر الهيغلي الماركسي و نظرية "غولدمان" في الرؤية".[101]

إلا أن أول من استعمل مفهوم "رؤية العالم" هو "ديلكي" حيث "أوضحه في كتابه "مدخل لدراسة العلوم الإنسانية حول الأساس الذي يمكن أن تقيم عليه دراسة المجتمع و التاريخ" و خصه

---

[98] عمر محمد الطالب، مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، دار السير للدراسات و النشر و التوزيع، المغرب، ط1، 1988، ص 241.

[99] المرجع نفسه، ص 242.

[100] جمال شحيد، في البنيوية التركيبية ، ص 31.

[101] المرجع نفسه، ص ص26،27.

في مرحلة تالية بمؤلف مهم هو نظرية النظرات إلى المعالم حول فلسفة الفلسفة..."[102] و بهذا فقد ربط غولدمان "رؤية العالم" بالطبقات الإنسانية ليكون "تصورا للإنسان و الطبيعة و الوجود (...) و هذه الرؤية للعالم يعبر عنها الأديب أو الفيلسوف تحت تأثير مجموعه من العوامل الذاتية الشخصية و الاجتماعية الخارجية".[103]

إن هذا المفهوم الذي وضعه غولدمان يعكس مدى قدرة الإنسان في أن يفكر في هذا الوجود و هذا الكون و الوعي به، و في هذا الصدد يقول غولدمان "لقد قلنا بأن العمل الأدبي تعبير عن رؤية العالم، و عن طريق النظر و الإحساس يكون ملموسا مشتملا على كائنات وأشياء، و الكاتب إنسان يعثر على شكل ملائم ليخلق و يعبر عن هذا الكون "العالم" إلا أن من الممكن أن يحدث تفاوتا كبيرا أو صغيرا، بين النوايا الواعية أو الأفكار الأساسية و الأدبية والسياسية للكاتب، و بين الطريقة التي يرى بها و يحس العالم الذي يخلقه".[104]

نسجل إذن: إن غولدمان ينظر إلى "رؤية العالم" على أنها تصوير خاص وإحساس كبير لهذا الكون، و طريقة للتعبير عنه و إعادة خلقه من جديد، إنها "وجهة نظر ملتحمة و موحدة حول مجموع الواقع إلا أن فكر الأشخاص، باستثناءات محدودة، قلما يكون ملتحما و موحدا ، ولأن تفكير الأشخاص و طريقة إحساسهم يخضعان لتأثيرات لا حصر لها، و يتعرضان لمفهوم ليس فقط الأوساط الأكثر تنوعا، بل أيضا لمفعول التكوين الفيزيولوجي بمعناه الواسع، فإنهما يقتربان دوما من بعض الالتحام، إلا أنهما لا يدركانه إلا في حالات استثنائية".[105]

إن "رؤية العالم" هي تلك الطموحات و الأفكار الملتحمة و الموحدة ضمن مجموعات اجتماعية تسعى لتكوين نظرة شاملة تنظم علاقاته

---

[102] لوسيان غولدمان و آخرون، البنيوية التكوينية و النقد الأدبي، مراجعة محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط2، 1976، ص 15.

[103] المرجع نفسه، ص 236.

[104] المرجع نفسه، ص 19.

[105] المرجع نفسه ، ص 15.

4.البنية الدالة:

صاغ غولدمان مفهوم "البنية الدالة" التي يسعى من خلالها إلى فهم الأعمال الأدبية والوقوف عند دلالاتها ووظائفها، حيث تعد" كل بنية سواء أكانت اتجاها فكريا أم تيارا دينيا أم مذهبا علميا أم رؤية فلسفية أم اتجاها اجتماعيا، أم نتاجا أدبيا، أم مدرسة فنية، بنية دالة شريطة أن تعبر في أبسط مكوناتها عن الصراع الذي تدل عليه المتناقضات اللغوية، و المفاهيم المتضادة و المواقف المتصادمة و الأوعية المتنازعة، و يعتبر العمل الفلسفي أو الأدبي بنية دالة لا يتأتى فهمها و تفسيرها إلا إذا أدرجت في بنية فلسفية و اجتماعية و ثقافية خارجية و أوسع منها".[106]

لا يقتصر مفهوم البنية عند مؤسس البنيوية التكوينية على البعد الاجتماعي الذي يربط بين بنية العمل الأدبي و الوعي المجتمعي كما هو الحال مع التيار الماركسي، وإنما يحاول أن يركز على بنية النص في مستوياتها المختلفة و من أجل هذا "يفترض مفهوم البنية الدلالية الذي أدخله غولدمان لا فقط وحدة الأجزاء ضمن كلية و العلاقة الداخلية بين العناصر، بل يفترض (...) الانتقال من رؤية سكونية إلى رؤية دينامية، أي وحدة النشأة مع الوظيفة..."[107]، إن المفهوم الذي حاول غولدمان أن يؤسس له هو بنية نص دالة، و هذه البنية لا ترتبط بجماعة و إنما بوعي جماعي ما، و لهذا "يعتقد غولدمان أننا نستطيع شرح نص ما باعتمادنا على البنية الدلالية و في هذا الصدد يرى أن "رؤية العالم" تشكل مع "البنية بينما الثانية تفهمه و تدركه و تضعه في إطاره الاجتماعي المميز".[108]

5.الوعي الفردي و الوعي الجماعي:

يتحدث غولدمان عن الوعي الفردي الذي يتسم بالذاتية و الفردانية في مقابل الوعي الجماعي الذي يطمح للمصلحة العامة للأفراد، و على هذا الأساس يقسم الناس إلى نوعين: "أولهما ذاتي، و أفقه محدود، لا هم له سوى المصلحة الفردية أو ما ينفعه جنسيا و شخصيا، و لا

---

[106] محمد سويرتي، المنهج النقدي مفهومه و أبعاده و قضاياه ، ص ص 59-60.

[107] لوسيان غولدمان و آخرون، البنيوية التكوينية و النقد الأدبي، ص 46.

[108] جمال شحيد، في البنيوية التركيبية، ص 15.

يبالي بالعلم و المعرفة و التقدم و التغيير و الثورة، و الثاني ما عرف عند مؤسس البنيوية التكوينية بالفاعل الجماعي (le sujet collectif) و المتجاوز لذاته (le transindividuel)، مثل هذا الإنسان المتعدد و الغيري يفكر بوعي ممكن و يحلم بأفق ثقافي أرحب، و بغد أفضل لا لنفسه بل للجماعة التي ينتمي إليها".[109]

استنادا لما سبق، حاولت هذه المحاضرة الكشف عن البنيوية التكوينية بوصفها ردا على انغلاقية البنيوية التي حصرت المعنى في أنساق النص ، ثم التطرق بعد هذا إلى مفهومها وخصائصها وأهم منطلقاتها المعرفية .

[109] محمد سويرتي، المنهج النقدي مفهومه و أبعاده و قضاياه ، ص 55.

المحاضرة الخامسة: سوسيولوجيا النص

أولا : البدايات الفلسفية

ثانيا: المحاولات النقدية

1-جورج لوكاتش

2-لوسيان غولدمان

ثالثا : سوسيولوجيا النص الأدبي

1-السوسيولسانية (بيارزيما)

2-سوسيولوجيا النص الروائي (ميخائيل باختين)

المحاضرة الخامسة : سوسيولوجيا النص

أولا : البدايات الفلسفية

تعود البدايات الأولى التي تربط الكتابة بالبحث الاجتماعي إلى الدراسات " التي قدمها لنا الفيلسوف هيرودوت Hérodote والتي تتناول بالدراسة النظام الاجتماعي الذي كان سائدا في مصر زمن الفراعنة ، فقد وجد أن تسلسل الآلهة طبقيا يشبه التسلسل الطبقي عند البشر ، أما خلق الامبراطورية فهو عمل ديني بحت ، حيث يتوسط فيه الفرعون بين عالمين (الدنيا و الآخرة) ، و يكون هو نفسه الإله الحاكم و المعبود ، إذ إن الحياة بحسب المفهوم الاجتماعي السائد ، ليست إلا امتدادا طبيعيا و مباشرا للحياة الدنيا "[110]

كما أن المعالم الأولى ارتبطت بصاحب كتاب "الجمهورية " أفلاطون Platon ، الذي أورد فيه ، آراءه بشأن العلاقة بين الكتابة و المجتمع ، وتحدث عن الفلسفة الاجتماعية ،حيث برز الكتاب " و كأنه جماع قواعد نظمت و وجهت بأسلوب يقود بيسر إلى قبول نتائج تتعلق ببعض قواعد السلوك الاجتماعية "[111] وهذا يعني أن كتاب الجمهورية أشار إلى قواعد و أنظمة تنظم السلوك الاجتماعي، ما يعني أن أهمية المجتمع كانت قائمة منذ الفلسفات الأولى .و في المنحى ذاته ، حاول تلميذه " أرسطو " الاهتمام بموضوع علم الاجتماع من خلال مؤلفين شهيرين هما :" السياسة " و" علم الاجتماع" ، فأما الأول" فقد حاول فيه أن يقابل ما بين الدساتير السياسية التي كانت تتبع في جميع مدن اليونان عصر ذلك و بين الدساتير التي كان معمولا بها في قرطاجة .. فيما جاء الكتاب الثاني غنيا بالأفكار من قبيل : الإنسان حيوان سياسي ذلك أنه غير قادر ولا قابل للانفصال عن الحياة الاجتماعية ، لأن الإنسان لا يمكن أن يعرف بأنه واحد منفرد ، كما أن

---

[110] قصي الحسين ، السوسيولوجيا والأدب (البحوث و الباحثون) وسبل الارتياد، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع بيروت ، ط 1 ، 1993 ، ص 10 .

[111] المرجع نفسه ، ص 11 .

توحده لا يفيد شيئا ، لا في تخليد جنسه و لا في الدفاع و التعاون السرمدي من أجل العيش ، ولا في تطور الأفكار و القوى العقلية التي هي غايته القصوى "[112]

ثانيا : المحاولات النقدية

يربط دراسي النقد فكرة الأدب بالأديب من جهة ، و المجتمع من جهة أخرى ، ذلك أن الأدب وليد بيئته ، و الأدب انعكاس للمجتمع و تعبير عنه ، و صوغ لأفكاره وسلوكاته ، كما أنه مرتبط بالمجتمعات التي تتلقاه و تستهلكه و تؤثر و تتأثر بما يطرحه من قضايا و أفكار انطلاقا من هذا ، تشير كتب النقد إلى أن علاقة الأدب بالمجتمع " عرفت عصرها الذهبي في فرنسا في بداية القرن التاسع عشر ، ذلك أن الثورة الفرنسية قد طرحت العديد من الأسئلة التي لم يكن عصر التنوير قبل عام 1789 ليطرحها إلا بشكل جزئي ، فلقد ولد مجتمع جديد و جمهور جديد و حاجات جديدة و احتمالات جديدة ، ولم يسبق لأي "فيلسوف" أن عاش في مجتمع مثور révolutionnée "[113] .

و يرجع النقاد البدايات الأولى لظهور المنهج الاجتماعي لكتاب " الأدب في علاقته بالأنظمة الاجتماعية " عام 1800 ، لمدام دي ستايل "Mme de steal" حيث أوردت فيه "المبدأ القائل بأن الأدب تعبير عن المجتمع ، و نعتقد أنه من الصعب رد المنهج الاجتماعي لكتابة واحدة أو اثنتين بقدر ما نرى أنه نتاج لتطوره التاريخي والسياسي و الاجتماعي و الثوري ، بل هو إعادة قراءة ثورية ولدت قوى جديدة ، و ربما كانت كامنه أو مخبوءة : البرجوازية –الليبرالية – البرجوازية الصغيرة – الطبقة المفكرة ، و الباحثة عن ذاتها من ناحية الشعب ، الطبقات الجديدة ....الكادحة ..."[114].

---

[112] قصي الحسين ، السوسيولوجيا والأدب ، ص 12

[113] بسام قطوس ، دليل النظرية النقدية المعاصرة ، مكتبة دار العروبة ، الكويت ، ط 1 ، 2004 ، ص 62 ، نقل عن : كمال نشأت ، في النقد الأدبي ، ص 194

[114] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

بيد أن الانطلاقة الفعلية للمنهج الاجتماعي ، بوصفه منهجا مستقلا و عميقا في أفكاره مع المدرسة الماركسية التي مثلت " أرضية تنامت عليها معالم تيار نقدي ضخم مازال حتى يومنا هذ يحتل موقعه البارز على ساحة النقد الغربي المعاصر" [115] و قد مثل هذه المدرسة المفكر المادي كارل ماركس K . MARX " حيث أصبحت على يديه نظرية متكاملة ، و رؤية فلسفية للأدب والتطور الاجتماعي ، و هذا لا يعني بالطبع تجاهل مساهمة بعض الفلاسفة مثل G.W.Hegel ، و بعض علماء الاجتماع مثل أو أوكست كونت ، دور كهايم إلى جانب جون ستيورات ميل وبليخانوف و لوكاتش ولوسيان غولدمان و غيرهم "[116].

حاول إذن ماركس إعطاء تفسير لعلاقة الأدب و المجتمع ، حيث عد " الأدب واقعة اجتماعية تاريخية نسبية ، وأن الكاتب يعبر في أعماله عن وجهة نظر الطبقة التي ينتمي إليها بوعي أو بغير وعي "[117]

1 – جورج لوكاتش :

حاول جورج لوكاتش ترسيخ مبادئ المنهج الاجتماعي من خلال تجديده للنقد الماركسي الذي أضفى عليه طابعا اجتماعيا ، و قد كانت الانطلاقة من خلال تمييزه بين مفهوم الأدب الواقعي و غير الواقعي ، حيث يرى أن " الأدب الواقعي الذي يحاكي الواقع و يصوره ، إذا لم يتضمن منظورا يدعوه لتغييره ، فهو أدب غير واقعي حتى و إن استند في كتابته إلى هذا الواقع وعلى هذا فإن الواقعية في الأدب لا تعود إلى صلة الأدب بالواقع الذي يصوره ، و إنما إلى المنظور التاريخي و المستقبلي الذي يشتمل عليه هذا العمل"[118]. ليحاول بعدها ربط العمل الإبداعي بالسلوك الاجتماعي ، فالشخصيات الروائية من منظور جورج لوكاتش لا يمكن فهمها إلا بمعرفة النمط الاجتماعي الذي يحيط بها ، وبهذا حاول أن يمزج بين البعد التاريخي و البعد

---

[115] ينظر ، ميجان الرويلي ، سعد البازعي ،دليل الناقد الأدبي ، إضاءة لأكثر من خمسين تيارا و مصطلحا نقديا معاصرا)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ، ط2، 2000، ، ص 165 .

[116] بسام قطوس : دليل النظرية النقدية المعاصرة ، ص 63 .

[117] سمير سعيد حجازي ، قضايا النقد الأدبي المعاصر ، الآفاق العربية ، مصر ، ط 1 ، 2007 ، ص 51 .

[118] ابراهيم محمود خليل : النقد الأدبي الحديث ، من المحاكاة إلى التفكيك ، دار المسيرة ، الأردن ، ط1 ، 2003 ، ص 70 .

الاجتماعي في فهم الخطاب الأدبي عموما و الرواية بشكل خاص ، لتتكشف رؤيته أكثر من خلال مصطلح "الانعكاس" أي أن الأدب انعكاس للواقع ، و يقصد من هذا أن " ليس الواقع مجرد تدفق أو تصادم آلي للجزيئات ، بل إن له نظاما ينقله الروائي في شكل مكثف و الكاتب لا يفرض نظاما على العالم ، ولكنه يزود القارئ بصورة لثراء الحياة و تعقدها ، صورة ينبثق منها إحساس بالنظام الذي ينطوي عليه تعقد التجربة المعيشية و تعدد جوانبها و لن يتحقق هذا العمل إلا إذا تحققت و حدة شكلية كلية تضم جوانب التناقض و التوتر في الوجود الاجتماعي كافة "[119].

و على هذا الأساس يكون الأدب من منظوره انعكاسا لنسق اجتماعي، فكل عمل إبداعي هو تكشف للبنى الاجتماعية و التناقضات و السلوكات و الظواهر السائدة في مجتمع ما ، إلا أن هذه الأفكار و إن أسهمت بشكل كبير في تطوير و رواج النقد الماركسي إلا أنها تعرضت لنقد واسع ، حيث نجد لوكاتش " يركز بشكل عميق على العناصر الاجتماعية و الاقتصادية ، المؤثرة في الأعمال و النصوص الروائية ، أما المستوى الجمالي للنصوص فإنه لم يشغل مساحة كبيرة من الدراسة ، و يمكن رد ذلك للاهتمام الكبير الذي يوليه للبعد الفلسفي في الإبداعات الروائية ، وفي البيئة التي أنتجتها "[120]وعلى عكس هذه المآخذ ، حاول لوسيان غولدمان التطوير من أفكار أستاذه و تدارك أخطائه .

2 – لوسيان غولدمان :

لم يكن جورج لوكاتش وحده من طور النقد الماركسي ، فقد تناولت طروحات غولدمان نظرة تجديدية للأدب من خلال " المزج بين البنيوية Structuralisme التي شاعت في الدراسات

---

[119] رامان سلدان ، النظرية الأدبية المعاصرة ، تر ، جابر عصفور ، دار قباء للطباعة و النشر ، القاهرة 1998 ، ص 56 .

[120] عمرو عيلان ، بنية الخطاب الروائي ، دراسة سوسيو بنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة ، منشورات جامعة منتوري ، قسنطينة ، ط1، 2001 ، ط 67 .

الأنثرولولوجية عند كل من جان بياجيه و شتراوس ، والمادية التاريخية لدى الماركسيين "[121] وانطلاقا من هذا كان تفريقه بين المنهج البنيوي و مشروعه الجديد "البنيوية التكوينية"[122].

و بفضل جهود لوسيان غولدمان ، و تركيزه على البعد الجمالي السوسيولوجي ، تمكن من النظر للأدب على أنه " شكل من أشكال التعبير الذي يبرز رؤية متماسكة للعالم ، ومن جهة أخرى ، أن رؤية العالم هذه ليست بظاهرة فردية و لكنها ظاهرة اجتماعية و هي (أي رؤية العالم) تعد كمشهد غير متناقض، عناصره مترابطة ترابطا وثيقا" [123] ،وهذا يعني أن العمل الأدبي هو تعبير عن صاحبه و كذا تعبير عن المجتمع أو الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها ، فكل الأعمال الأدبية ترتبط بالتصورات الفكرية التي تحملها بيئة اجتماعية معينة .و تبعا لهذا ينظر غولدمان لبنية النص على أنها " بنية نسبية يتوقف اكتمالها على تحقيق الانسجام بينها و بين الأعمال الأدبية الأخرى وعلى ذلك ، فإن دراسة الأعمال الأدبية دون وضعها في السياق الاجتماعي نهج مضلل لأنه يقودنا إلى اكتشاف الصفة الجماعية للأثار الأدبية و الفنية في حقبة محددة و مكان معين "[124]

و على ذلك كله ، تتكشف طريقة غولدمان في النظر للأدب نظرة سوسيولوجية لا تخلو من أبعاد جمالية ، وفق منهج جديد يجمع البنيوية و الأنثروبولوجية ، و يمزج بين الاجتماعي والتاريخي في إطار ما يسمى بالبنيوية التكوينية .

---

[121] ابراهيم محمود خليل ، النقد الأدبي الحديث ، ص 70.

[122] ينظر المحاضرة الرابعة "البنيوية التكوينية "، ص 40.

[123] سمير سعيد حجاري ، قضايا النقد الأدبي المعاصر ، ص 63 .

[124] ابراهيم محمود خليل ، النقد الأدبي الحديث ، ص 71 .

ثالثا : السوسيولوجيا والنص الأدبي

1 – السوسيولسانية (بيارزيما)

حاول الناقد التشيكوسلوفاكي بيار فاليري زيما pierre Valery Zima " بناء تصور نظري جديد يتجاور الحدود المنهجية السابقة ، و يعد كتابه "من أجل سوسيولوجيا النص الأدبي" المجال الذي طرح فيه أهم تصوراته النقدية ، عن العلاقة بين النصوص الأدبية الروائية ، و القيم الفكرية و الايديولوجية التي تحملها ويقوم منهجه على نظرة تدعو إلى التآلف بين الأبحاث الشكلانية والبنيوية الحديثة ، و النتائج التي وصلت إليها سوسيولوجيا الأدب كما قدمها غولدمان في البنيوية التكوينية ، لأن هذا النوع من الحوار النظري كان بإمكانه أن يغني سوسيولوجيا النص الأدبي ، ويجعل منها علما للنص قائما بذاته "[125]يحاول بيار زيما ربط بنية اللغة ببنية المجتمع ،فاللغة ليست وعاء جافا بل هي عبارة عن نصوص دالة مشبعة بالأفكار و السلوكات الاجتماعية والايديولوجيات " إن النصوص الأدبية بوصفما كيانات لغوية دلالية ، ستصبح مجالا أساسيا للصراع الايديولوجي "[126] و بهذا تكون السوسيولوجيا من منظور زيما تجاوزا للمفهوم الماركسي ، إذ انفتحت على مناهج كثيرة منها السيمياء ، البنيوية ، و التحليل النفسي و غيرها، ذلك أن المهمة التي تضطلع بها هي " معرفة كيف تتجسد القضايا الاجتماعية في المستويات الدلالية والتركيبية و السردية ، كما يستهدف المنهج البنى اللغوية (الخطابية) للنصوص النظرية والايديولوجية أو غيرها ، و ينزع في مجال القراءة إلى اقامة علاقة بين البنى النصية و ظروف انتاجها مع النصوص الشارحة المختلفة لدى القراء ، و تأسيسا على ذلك ، يبدو المنهج أكثر التصاقا بالمستوى اللغوي للنص الأدبي و لكنه في الوقت نفسه أكثر إلحاحا على رصد التفاعلات الاجتماعية الايديولوجية " و بهذا تكون البنيات اللغوية انعكاسا للبنيات المجتمعية ، و تعبيرا عن الصراع الايديولوجي المبطن فيها ، ويكون " منهج الدراسة في سوسيولوجيا النص ، ينطلق من البنية النصية للوصول إلى البنية المجتمعية التي أنتجته ، و لكن دائما من منظور سوسيولساني

---

[125] عمرو عيلان، بنية الخطاب الروائي ، ص 68 .

[126] المرجع نفسه ،الصفحة نفسها.

"[127]، و إذ يلح زيما على المنظور السوسيولساني فإنه يركز على البعد الايديولوجي للنصوص في علاقتها مع البنى الاجتماعية .

يمكننا القول انطلاقا مما طرحه زيما أنه "يعيد صياغة مقولتي الفهم و التفسير عند " غولدمان " وفق منظور جديد ، و يضع بذلك مخططات منهجه ، الذي يلغي القوالب النقدية الجاهزة لسوسيولوجيا الأدب ويؤكد على ضرورة الانطلاق من النص و بنيته اللغوية الاجتماعية دون أن ينفي الحمولة الايديولوجية للرواية ، والتي يتم الكشف عنها في نهاية المطاف عند إدراج العمل الروائي ضمن البنية الفوقية العامة في المجتمع "[128].

3- سوسيولوجيا النص الروائي (ميخائيل باختين)

يعد باختين أعظم منظر للأدب في القرن العشرين ، و هذا بفضل ما قدمه من طروحات ونظريات تتعلق بالأدب عموما و بجمالية النص الروائي بشكل خاص ، كما يعد "أول من حاول الاستفادة من الفلسفة المادية الحديثة دون الإغراق في حرفيتها و دوغمائيتها ، والاستفادة من النزعة الشكلانية من غير التزام و خضوع لصرامتها "[129]

اشتغل باختين عبر مؤلفاته على موضوع السوسيولوجيا حيث سعى إلى تحليل الأعمال الأدبية من الداخل ، أي تحليل المستوى التركيبي ، و الكشف من خلاله فقط عن العلاقات الاجتماعية ، بغية الكشف عن التماثل الموجود بين ما هو موجود في الواقع و ما هو موجود في البنية اللسانية المتحققة في النص الروائي "[130]، وقد اعتمد باختين على سوسيولوجيا النص من خلال مقاربته للرواية و تقسيمها إلى صنفين " لكل منهما أسلوبيته الخاصة في التعامل مع الإيديولوجيا ،هما الرواية المناجاتية (المونولوجية) و الرواية الحوارية (الديالوجية) "[131].

---

[127] عمرو عيلان ، بنية الخطاب الروائي ، ص 69 .

[128] المرجع نفسه ، ص 70 .

[129] عمرو عيلان ، في مناهج تحليل الخطاب السردي ، ص 269 .

[130] حميد لحميداني ، النقد الروائي و الإيديولوجيا ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، 1990 ، ط 1 ، ص 72 .

[131] عمرو عيلان ، بنية الخطاب الروائي ، ص 64 نقل عن : ميخائيل باختينن : شعرية دستوفسكي ، ترجمة جميل نصيف التكريتي، دار توبوقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط 1، 1986، ص 113.

و قد فضل باختين الرواية الحوارية (الديالوجية) لاعتمادها على تعدد الأصوات عكس الرواية المونولوجية التي تتميز بأحادية الصوت ، و بالتالي فهي لا تعكس البنية الاجتماعية المتعددة اللغات و المتفاوتة الايديولوجيات ، ذلك أن تعدد الأصوات هو ما يحقق حوارية النصوص ، هذا إضافة إلى " تعدد الأساليب و اللغات ، المتصلة بمختلف الهيئات المجتمعية، فكل شخصية في الرواية ، تحافظ على لغتها الاجتماعية ونبرتها المميزة و أسلوبها الخاص، وتقتطع مساحة خاصة بها في أثناء الخطاب الروائي ، لتتكلم بصوتها الذي يشخص لغة اجتماعية وتحيل على فكرة معينة "[132].

و لعل من أبرز الأفكار التي طرحها باختين ، علاقة اللغة بالبنية المجتمعية حيث أكد من خلال كتابه " الماركسية و فلسفة اللغة " على " العلاقة المتينة بين اللغة والايديولوجية ، انطلاقا من أن الوجود الاجتماعي ينجز أشكالا مختلفة للوعي ، و يخضع في أساسه إلى طبيعة الوجود الفعلي للأفراد بوضعياتهم الاقتصادية و الاجتماعية ، فطبيعة التواصل الإنساني تجعل اللغة تشتغل بوصفها مجموعة من الأدلة المشبعة بنظرات و تصورات الفئات و الطبقات الاجتماعية وتعبيرا عن رؤاهم الفكرية و بالتالي تتخلى اللغة عن شفافيتها و حيادها ، لتتشكل و تتكون وفق النزعة الاجتماعية التي توظفها "[133] و هذا يعني أن اللغة تكشف عن البنى المجتمعية و أفكارها و سلوكاتها ووعيها ، فتتحول من مادة حيادية إلى بنية دلالية إيديولوجية ، و من هذا المنظور تتحول اللغة من وسيلة للتواصل و وسيط للتفاعل إلى أداة تعكيس التحولات الاجتماعية و الصراع الايديولوجي ، فصورة المجتمع تتكشف من خلال لغة أفراده ، و علي هذا الاساس يرى باحثين ضرورة تجاوز المنظور اللساني البحث للغة ، و البحث في تعددها و تمايز أصواتها بين الأفراد وكذا اختلاف اساليبها للكشف عن الحوارية فيها ، و انطلاقا من هذا اعتمد باختين على السوسيولوجيا النصية في مقاربته للخطاب الروائي وبناء على ما سبق ، فانه إذ يركز على الحوارية ، فهذا لأنها " تحقق رؤية شمولية للوجود ، و بذلك يتخلى المؤلف عن التحدث نيابة عن

---

[132] عمرو عيلان ، بنية الخطاب الروائي ، ص 67 .

[133] عمرو عيلان ، في مناهج تحليل الخطاب السردي ، ص 270 .

أبطاله ، و التعليق على أفعالهم ، تاركا مسافة بينه و بينهم ، فتتعدد الرؤى حول قضية واحدة ، وتظهر نسبية تصور الإنسان للعالم المحيط به ، و لحقيقة الأشياء ، وبالتالي الإيديولوجيا "[134]

هكذا إذن تناول باختين السوسيولوجيا من منطلق حوارية النصوص التي توجب على الأديب الحياد المطلق للبحث عن ايديولوجيات الرواية لا ايديولوجيا صاحب النص.

تحاول هذه المحاضرة الحديث عن سوسيولوجيا النص من خلال التطرق لبداياتها الفلسفية ، ثم أولى المحاولات النقدية التي أسست لولادة المنهج الإجتماعي ، وصولا إلى السوسيولوجيا النصية ممثلة في أفكار كل من بيار زيما وميخائيل باختين.

[134] عمرو عيلان ، في مناهج تحليل الخطاب السردي ، ص 277 .

المحاضرة السادسة :علم السرد

أولا: اشكالية المصطلح

ثانيا : مرجعيات السرد

1-الشعرية الكلاسيكية

2-الشعرية الجديدة

3-مورفولوجيا الحكاية

ثالثا: البنيوية و السرد

أ- جيرار جينيت

ب- رولان بارت

رابعا: السيميائية و السرد

المحاضرة السادسة :علم السرد

أولا : إشكالية المصطلح

تعددت مصطلحات السرد و تباينت مفاهيمه، و ظهر علم السرد (La science de Récit) للدلالة على علم يختص بالسرد، بدأ في التشكل منذ عام 1966، في إشارة إلى العدد الخاص لمجلة تواصل الفرنسية Communication التي أفردت عددا خاصا بالتحليل البنيوي للسرد.

و لئن كانت نظرية السرد "هي دراسة السرد بوصفه جنسا أدبيا، موضوعها هو وصف المتغيرات و الثوابت و التركيبات الأنموذجية للسرد، كما توضح كيف ترتبط هذه السمات للنصوص السردية داخل إطار النماذج النظرية"[135] فإنها لم تتشكل مصطلحا محددا إلا بعد حوالي ثلاث سنوات من صدور المجلة مع تزفيتان تودوروف عام 1969 من خلال كتابه "قواعد الديكاميرون" و عرفه بـ "علم السرد" لأن السرد هو المادة الخام التي ينطبق منها هذا العلم المختص بدراسة مظاهر الخطاب السردي بناء و دلالة أسلوبا. انطلاقا مما سبق، وضع بعض المؤرخين مصطلح "علم السرد" للدلالة على أهم اتجاهين في العصر الحديث:

السرديات Narratologie أو كما أطلق عليها البعض السردية اللسانية، و يعنى هذا النوع بتحليل القصة بالنظر إلى مضمونها السردي و يمثلها كل من رولان بارت، تودوروف، جيرار جنيت، و يهتم هذا الاتجاه بدراسة العمل السردي من حيث كونه خطابا، إذن السردي يعنى بالمظاهر اللغوية للخطاب.

و السيميائيات السردية Sémiotique narrative و برزت مع غريماس و كلود بريمون... واصطلح على هذا الاتجاه كذلك "السرديات الدلالية" (تعنى بمضمون الأفعال السردية".[136]

---

[135] مدخل إلى علم السرد، تأليف مونيكا فلودرنك، ترجمة، باسم صالح حميد مراجعة مي صالح أبو جود، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2012، ص 25.

[136] للاستزادة أكثر ينظر: حنان حطاب، في فهم الخطاب السردي، مقاربة تأويلية في روايات واسيني الأعرج، أطروحة دكتوراه علوم ،جامعة محمد لمين دباغين، سطيف 2، 2017، ص 29-31.

ورغم حداثة المصطلح إلا أن جذوره ضاربة في عمق التاريخ الفلسفي ،وهذا ما يقودنا إلى معرفة المرجعيات الفلسفية والنقدية لنشأة النظرية السردية.

ثانيا : مرجعيات السرد

1- الشعرية الكلاسيكية :

يعد كتاب "الشعريات" لأرسطو طاليس المرجع الأول في نظرية السرد، و لهذا فقد ارتبط السرد بالشعرية، و بمفهوم الحبكة عند أرسطو، حيث جاء كتاب الشعريات يصف خصائص الأجناس الأدبية و يتحدث عن المحاكاة بوصفها "تقليدا للفعل أو تمثيلا له من خلال وساطة اللغة الرمزية"[137]،و بالرغم من أن الكتاب في مجمله عن الشعر إلا أنه يشمل كذلك "التراجيديا (الدرامي الرفيع)و الكوميديا (الدرامي الوضيع) و الملحمة (السردي الرفيع)".[138]و بهذا كان هذا الكتاب في مثابة تأسيس للشعرية الكلاسيكية مع أرسطو في مقابل الشعرية الجديدة التي برزت مع الشكلانيين الروس (1915-1930) والتي أكدت أن السرد ليس وليد العصر الحديث إنما ظهر مع شعرية أرسطو.

2- الشعرية الجديدة:

بدأت الشعرية في النقد الحديث مع الشكلانيين الروس ، حيث حاولوا التأسيس لشعرية جديدة تعلي من أدبية الأدب وتؤسس لعلم جديد مستمد من الأدب نفسه لا من الخارج، و في هذا الصدد يقول رومان جاكبسون : "إن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنما هو الأدبية، أي ما يجعل من عمل ما أدبيا"[139]، حيث إن الشعرية الجديدة هي محاولة لاستنطاق النص والكشف عن فرادته وتميزه، وتحويله من مقولة لفظيةّ إلى أثر فني. ولهذا "إن موضوع الشعرية هو قبل كل شيء الإجابة عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة

---

[137] Paul Ricoeur : temps et récit, t1, l'intrigue et le récit historique, librairie générale, France, 6 rue pierre-sarrazin, 75006 paris, p 70.

[138] بيير شارتييه، مدخل إلى نظريات الرواية، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبوقال للنشر، المغرب، ط1، 2001، ص 18.

[139] Roman Jakobson, huit questions de poétique ,Ibid, p 16.

لفظية أثرا فنيا ؟ وبما أن هذا الموضوع يتعلق بالاختلاف النوعي الذي يفصل فن اللغة عن الفنون الأخرى، وعن الأنواع الأخرى للسلوكات اللفظية، فإن للشعرية الحق في أن تحتل الموقع الأول من بين الدراسات الأدبية "[140].

تستند الشكلانية الروسية إلى الدراسة المحايثة للنصوص الإبداعية وإهمال المؤثرات والأسيقية الخارجية، ولهذا أشار إيخمباوم إلى ضرورة الاهتمام بالأنساق البنائية في العمل الحكائي قائلا: إن الناقد الأدبي ، بوصفه ناقد أدب لا ينبغي له أن يهتم إلا بالبحث في السمات المميزة لمادة الأدبية "[141]، و هذا يعني الاهتمام بكيفية تشكيل النصوص حيث إن الدراسة الشكلانية لا تروم تحديد المعنى و إنما معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة العمل الأدبي و هذا ما جعل العمل مختزلا في اللغة. و تبرز المقاربة السردية بشكل أوضح من خلال التمييز الذي أقره توماسفيسكي بين المتن الحكائي و المبنى الحكائي، حيث إن "المتن هو مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، و التي يقع إخبارنا بها من خلال النص، أما المبنى الحكائي فهو الطريقة و النظام الذي تقدم به هذه الأحداث في العمل، مع ما يتبعها من معلومات و إشارات بعينها".[142]

3- مورفولوجيا الحكاية

انطلق المشروع المورفولوجي القائم أساسا على الوظائف مع الباحث الروسي فلاديمير بروب V.Propp (1895-1972) "وهو اصطلاح استقاه من تركيب الجملة في النحو الوظيفي"[143] بمعنى أن لكل جملة وظيفة نحوية معينة و بالمثل يرى فلاديمير بروب أن داخل كل حكاية أو نص سردي وظيفة أو حدث تضطلع به شخصيات النص، و على هذا الأساس تميزت مروفولوجيا الحكاية بتركيزها على الوظائف لا الشخصيات.

---

[140] رومان جاكبسون، قضايا الشعرية ، تر: محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبوقال للنشر، ، المغرب، ط1، 1988 ، ص24.

[141] فكتور إيرليخ، الشكلانية الروسية، تر: محمد الوالي ،المركز الثقافي العربي ، المغرب، ط1، 2000، ص14.

[142] عمرو عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص 123.

[143] إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط1، 2010، ص 52.

حاول بروب أن يؤسس علما يدرس أشكال الخرافة الشعبية من خلال الوظائف، وذلك عن طريق تقسيم النص السردي أو الحكاية السردية إلى جملة من الحوادث على رأس كل حدث وظيفة معينة "فعلى إثر قراءة مائة حكاية عجيبة "الأفاناسيف" اندهش بروب حاله حال القراء أو السامعين لهذا النمط من السرد- لعودة الأحداث و الشخوص المتماثلة، يتعلق الأمر إذن بشخص كثيرا ما يكون في البداية إما متقدما في السن أو مريضا أو في حالة من النقص الأولي المميز في كل الحالات، يتعلق الأمر إذن بمهمة يقع اقتراحها على البطل أو الأبطال للقيام بها، فحتى و إن تعلق ذلك الأمر، كل مرة، بمهمات مختلفة جدا، فإن الحدث العام يظل هو نفسه"[144]

وبهذا يمنح بروب الأولوية للوظيفة على الشخصية و التركيز على الفعل لا الفاعل حيث "تعمل وظائف الشخصيات في حكاية ما بوصفها عناصر مستقرة و ثابتة بمعزل عن كيفية تنفيذها و من ينفذها، إنها تشكل المكونات الأساسية لحكاية ما"[145]، و هذه الوظائف محددة داخل الحكاية الخرافية "إذ نجد عدد الشخصيات محدودا تماما- يختزلها بروب إلى سبع- فيما يطبق مبدأ العدد المتناهي هذا على الوظائف التي يختزلها إلى إحدى و ثلاثين وظيفة"[146] غير أن انغلاق المورفولوجيا على الحكايات الخرافية و اقتصارها على الوظائف عرضها لانتقادات كبيرة استدعت تجاوزها.

ثالثا: البنيوية و السرد

1- جيرار جينيت: ارتبطت البنيوية بالدرس اللغوي مع فردينان دوسوسير الذي تجاوز المناهج الفيلولوجية و ركز على البنية الداخلية للنص، و هنا برزت جهود البنيويين أمثال تزفيتان تودوروف- جيرار جينيت، رولان بارت، ميشال فوكو، غريماس و قد تأثر هؤلاء بمرفولوجيا

---

[144] جون ميشال آدم، السرد، ترجمة: أحمد الوردني، دار الكتاب الجديدة المتحدة، لبنان، ط1، 2015، ص 42.

[145] Paul Ricœur, temps et récit, tome 2, la configuration dans le récit de fiction, Editions du seuil novembre, 1984, p 69.

[146] Ibid, p 69.

الحكاية عند بروب و لسانيات سوسير، وحاولوا تجاوزها من خلال التأسيس لبداية حقيقية للسردية الحديثة.

و بينما تأثر تودوروف بما قدمه توماشوفسكي من تمييز بين المتن الحكائي و المبنى الحكائي، اهتم جيرار جينيت Genett بالخطاب الحكائي متأثرا بالشعرية من جهة والتوجه اللساني لبنفنست من جهة أخرى، و انطلاقا من هذا ميز بين الحكي Récit والخطاب Discours، كما اشتغل على جملة من الأسئلة التي يطرحها تحليل الخطاب السردي من منظور الشعرية البنيوية مقدما ثلاثة أنواع (معان) للسرد و الحكاية.[147]

– المعنى الأول: القصة (Histoire) و هو الملفوظ السردي منقولا عبر الخطاب الشفوي أو المكتوب و الذي يضمن العلاقة بين مجموعة من الأحداث و هو المعنى الأكثر شيوعا.

– المعنى الثاني: و هو أقل انتشارا يستخدم عند المحللين ومنظري المضامين السردية وتعني فيه لفظة حكاية (Récit) تتالي مجموعة من الأحداث الواقعية أو المتخيلة وفق علاقات متعددة، كالتتالي.

– المعنى الثالث: هو ذو بعد توصيفي لفعل الحكي، أي أنه يشير إلى وضعية يقوم فيها شخص بفعل القص و يدعو هذا النوع بـ "السرد".

إذن وقف جيرار جينت عند ثلاث مصطلحات للحكاية و هي: القصة Histoire- الحكاية Récit – السرد Narration، فالقصة تأخذ معنى المضمون أو الملفوظ السردي، فيما ترتبط الحكاية بمجموعة من الأحداث (واقعية أو متخيلة)، أما السرد فهو تعبير عن فعل الحكي أو الفعل السردي، و على هذا الأساس يكون تحليل الخطاب من منظور جينت هو: "دراسة العلاقة الموجودة بين الحكاية و القصة من جهة، و الحكاية و السرد من جهة ثانية، و القصة و السرد من جهة ثالثة، و قد أعلن جينيت عن اتفاقه الجوهري مع تودوروف في تقسيمه لمكونات الخطاب

[147] عمرو عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي ،ص 126.

و هي: الزمن (كشف العلاقة بين زمن القصة و زمن الخطاب)، و الصيغة (نمط الخطاب الذي يستعمله السارد) و الجهة الكيفية التي يدرك بها السارد القصة".[148]

2- رولان بارت:

حاول رولان بارت (Barthes) وضع أنموذج للحكي من خلال الاعتماد على اللسانيات المعاصرة مبدأ للتحليل، مركزا على الجملة أساسا لتشكيل الخطاب "إذ لا يمكن للخطاب -باعتباره مجموعة من الجمل -إلا أن يدرس من هذه الزاوية، و بعد إشارته إلى إقدام العديد من اللسانيين على تحليل الخطاب مثل بنفسنت و هاريس وروفني...يرى أن إمكانية تقديم نظرية لسانية للخطاب ما يزال بعيدا، غير أن ما يمكن القيام به حاليا هو إبراز العلاقة الموجودة عن طريق المماثلة بين الجملة والخطاب"[149]، ذلك أن الخطاب من منظور بارت يتجاوز الجملة، فهو "يملك وحداته وقواعده و نحوه فيما بعد الجملة، و رغم أن الخطاب مكون من جمل فمن الطبيعي أن يكون الخطاب (الما بعد) موضوعا للسانيات ثانية"[150]، في إشارة منه إلى "لسانيات الخطاب".

كذلك ينظر بارت للقصة بوصفها محكيا حياتيا، عبر تاريخي، عبر ثقافي، حكاية وجودية تسرد وقائع الحياة الإنسانية، إنها مكون إنساني ملازم للإنسان و في هذا الصدد يقول: إن القصة حاضرة بكل هذه الأشكال غير المتناهية تقريبا، في كل الأزمنة و في كل الأمكنة، و في كل المجتمعات، و إنما لتبدأ من التاريخ الإنساني نفسه، فلا يوجد شعب لا في الماضي و لا في الحاضر، و لا في أي مكان من غير قصة، فلكل الطبقات و لكل المجموعات البشرية قصصها".[151]

أعطى بارت للقصة بعدا وجوديا و إنسانيا أخرجها من مفهومها المغلق و الجامد وإضافة إلى ذلك ميز بين ثلاثة مستويات في تشكيل الحكي و هي الوظائف والأحداث و السرد، إذ" ليس

---

[148] عدنان علي محمد الشريم، الخطاب السردي في الرواية العربية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2015، ص 12.

[149] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي ، (السرد، الزمن، التبئير)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 1997، ص 38.

[150] رولان بارت، التحليل البنيوي للسرد، ترجمة حسن بحراوي، بشير القمري، عبد الحميد عقار، تقديم عبد الحميد عقار، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992، ص 11.

[151] رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1993، ص25.

للوظيفة معنى لكونها تأخذ مكانا ضمن الحدث العام للعامل، و هذا الحدث يأخذ معناه من خلال السرد الذي ينجز عبر الخطاب الذي له شفرته الخاصة".[152]

رابعا: السيميائية و السرد:

برزت السيميائية السردية مع أ. ج. غريماس (1917-1992) و جوزيف كورتيس، وتشكلت هذه المدرسة في مقابل سرديات الخطاب التي احتكمت للدرس البنيوي و استندت على القراءة المحايثة.

ركزت السيميائية في دراستها على البنيات الحكائية حيث "تنقل السيميوطيقية السردية بؤرة التحليل إلى الملفوظ عبر تبئير Focalisation التحليل السردي على القصة بوصفها خطاطات وبرامج للحكي ترهنها فواعل ترتبط فيما بينها بعلاقات متبادلة و تتم دراسة سدرية القصة من خلال تحديد منطق الحكي كما نجد عند كلود بريمون Claude Bremond لكشف الاحتمالات السدرية للأدوار و الحبكات في المحكي، و من خلال الاهتمام بعمليات إنتاج و تمفصل المعنى، انطلاقا من البنيات السردية السطحية والعميقة كما نعثر لدى غريماس و كورتيس".[153]

عملت السيميائية على تحديد التمفصلات الدلالية في محتوى القصة، من خلال الوقوف عند المستوى العميق و المستوى السطحي، فأما البنيات السطحية فـ "تعود كما يقال إلى المجال القابل للملاحظة، و تعتبر مقدرة في الملفوظ، يلاحظ مع ذلك بأن مصطلح العمق حامل لإيحاءات إيديولوجية بفعل إحالته إلى سيكولوجية الأعماق لأن معناه يقترب دائما من معنى الأصالة"[154]

و هذا يعني أن البنية السطحية تبتسم بالمباشرة و الوضوح و المعنى الحرفي وترتبط بالملفوظ السردي، في مقابل هذا تكون البنية العميقة موطن المواقف الإيديولوجية، إذن "المستوى العميق أو السيميائي يكون سابقا عن النص و مضمرا فيه و يصلح أن يكون فعالا في كل

---

[152] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي ،ص 39.

[153] محمد بوعزة، هرمينوطيقا المحكي، النسق و الكاوس في الرواية العربية، دار الانتشار العربي، لبنان، ط1، 2007، ص 30.

[154] غريماس و آخرون، الكشف عن المعنى في النص السردي، النظرية السيميائية السردية، ترجمة: عبد الحميد بورايو، دار السبيل، الجزائر، ط1، 2008، ص 07.

النصوص بغض النظر عن اللغة التي يقال فيها"[155] بمعنى أن البنية العميقة تخفي مواقف إيديولوجية خلف خطاباتها.

تتغيا هذه المحاضرة ولوج الطالب عوالم السرد ، بغية وقوفه عند إشكالية المصطلح أولا ، ثم الغوص في المرجعيات الأولى لنظرية السرد ، وكذا معرفة المقولات والمفاهيم السردية المختلفة التي مر بها علم السرد منذ الشكلانية الروسية مرورا بالمد البنيوي ، وصولا إلى النظرية السردية السيميائية .

[155] محمد فليح الجبوري، الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي، ص 77.

المحاضرة السابعة : الأسلوبية

أولا: إشكالية المصطلح

1-مفهوم الأسلوب

لغة و اصطلاحا

ثانيا: مفهوم الأسلوبية

ثالثا: علاقة الأسلوبية بالبلاغة

رابعا :علاقة الأسلوبية بعلم الألسنية

خامسا :اتجاهات الأسلوبية

1-الأسلوبية التعبيرية (الوصفية)

2-الأسلوبية التكوينية

3-الأسلوبية البنيوية

4-الأسلوبية الوظيفية

المحاضرة السابعة: الأسلوبية

أولا: مفهوم الأسلوب

1.لغة:

يعرف صاحب لسان العرب "الأسلوب" (Style) بوصفه "السطر من النخيل و كل طريق ممتد، و الأسلوب الطريق و الوجه و المذهب، و الجمع أساليب".[156]

أما الجرجاني فيرى أن الأسلوب هو " الضرب من النظم و الطريقة فيه"[157] و من هنا، فإن المعنى الذي يأخذه الأسلوب لا يخرج عن كونه طريقة أو منوالا معينا في النظم.

2.اصطلاحا:

يورد كتاب "إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد" الأسلوب بوصفه "اصطناعا لغويا مستحدثا نسبيا يمتد إلى الكلمة اللاتينية "Stilus" التي تطلق على مثقب معدني يستخدم في الكتابة على الألواح المشمعة المدهونة".[158]

غير إن مصطلح الأسلوب أخذ مفاهيما متعددة عند النقاد العرب و الغرب على حد سواء، و ذلك لارتباطه بالفكر الإنساني و التطور الاجتماعي و الثقافي على مر العصور، فقد تباينت وتطورت دلالته وتحولت من كونها "دلالة على كيفية التنفيذ في القرن 14م، إلى كيفية التعبير في القرن 16، لتتحول للدلالة على كيفية معالجة موضوع ما في نطاق الفنون الجميلة خلال القرن 17، و تستقر بعدها لتعبر عن كيفية الكتابة الخاصة بكاتب ما أو جنس ما..."[159]

---

[156] جمال الدين ابن منظور الأنصاري، لسان العرب، الجزء 7، دار صادر، بيروت، مادة سلب، ص 225.

[157] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مطبعة المدني، القاهرة، 1404هـ، ص 46.

[158] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح، ص 175، نقل عن: petit Larousse illustrée, 1984, p 961.

[159] المرجع نفسه، ص 175.

تعددت التعريفات التي عرفها "الأسلوب" ولعل أكثرها تداولا ما ورد عن الكونت دوبوفون Compte de Buffon حيث قال: "فالمعارف و الآثار و الاكتشافات تتضح بسهولة، و يمكن نقلها، كما يكون من الممكن أن توضع في قالب أدبي على أناس أكثر مهارة، فهذه الأمور خارجة عن الإنسان، أما الأسلوب فهو الإنسان نفسه، و من ثم لا يمكن نقله أو اقتباسه أو تبديله"[160] و هو تعريف يربط الأسلوب بشخصية الفرد وطباعه و أفكاره، ذلك أن الإنسان يطبع روحه و شخصيته في كتاباته، و لكل فرد تعبيره الخاص و طريقته الفريدة في قول الأشياء ،و يتفق هذا مع ما أورده ماكس جاكوب الذي قال: "إن جوهر الإنسان كامن في لغته و حساسيته".[161]

إن الأسلوب على هذا النحو لا يقتصر على طريقة الكتابة، بل يشمل كلام الإنسان وأداءه و طريقة تفكيره، و من هنا يرى برند شبلر أن الأسلوب "ظاهرة فردية تميز الإنسان بوصفه فردا له أسلوبه الخاص وتعبيراته المعينة (...) فالأسلوب لا ينتمي إلى مجال اللغة، بل إلى مجال الآداء أو الكلام، و لا يتحقق إلا عند المتلقي، و من هنا كان دور القارئ أو المتلقي هاما في فهم الأسلوب و تحقيقه، هذا بالإضافة إلى التأثير الجمالي و المعنوي للمؤلف الذي يهدف إلى غرض معين و قصد محدد"[162] فالأسلوب انطلاقا من هذا، ليس مجرد معيار للتمييز بين الاختلافات الطبقية التي تبرز تباين أساليب الناس فقط، بل كذلك معيارا فنيا لإبراز الفروقات بين ما هو أدبي و ما هو غير أدبي، ذلك أن الأسلوب هو "الوسيلة الوحيدة لتقنين الأسس و تحديد القيم و إبراز المفارق بين الأنواع الأدبية ثم ترسيخ المعايير بين الأدبي و اللاأدبي".[163]

---

[160] برند شبلر، علم اللغة و الدراسات الأدبية، ترجمة محمود جاد الرب، الدار الفنية للتوزيع و النشر، القاهرة، ط1، 1987، ص 26.

[161] عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، نحو بديل ألسني في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب، تونس،1977، ص 67.

[162] برند شبلر، علم اللغة و الدراسات الأدبية، ص ص7-8.

[163] رجاء عيد، البحث الأسلوبي معاصرة و تراث، منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر، دط، دت ، ص 07.

ثانيا: مفهوم الأسلوبية

اقترن ميلاد الأسلوبية بالثورة اللغوية التي حصلت بداية القرن العشرين، من خلال طروحات نجم الدراسات اللسانية فردينان دو سوسير، و تأثر بها تلميذه شارل بالي Charle Bally (1865-1947) الذي يعزى إليه الفضل في التأسيس للأسلوبية و إرساء قواعدها من خلال كتابه "مبحث في الأسلوبية الفرنسية" ومن هنا طرحت جملة من الإشكالات حول الفرق بين الأسلوب والأسلوبية من جهة، و طبيعة الأسلوبية من جهة أخرى.

يفرق النقاد بين الأسلوب و الأسلوبية، فإذا كان الأسلوب هو طريق للتمييز ووسيلة لتصوير الأفكار على نحو مختلف يحقق التأثير في المتلقي، فإن الأسلوبية من منظور جون كوهن هي "علم الانزياحات اللغوي"[164]، وهي إشارة لكل خروج عن المعيارية و خرق و تجاوز و انحراف لغوي، وفي مقابل هذا يرى جاكبسون أن الأسلوبية هي البحث والتمييز بين الكلام العادي و الكلام الفني، وما يفرق بينهما من خصائص تعبيرية حيث يقول: "إنها بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا"[165]، و في هذا إشارة لأدبية الأدب التي دعا إليها رومان جاكبسون من أجل تحقيق شعرية الأدب، إن الأسلوبية هي لعبة الانزياحات التي لا تقر بوجود المعنى الواحد، بل بتعدد المداليل و لما كانت الأسلوبية تعنى بالخطابات في مستوى انزياحاته اللغوية، فقد أثارت ضجة كبيرة في الدراسات النقدية و الأدبية، فظهرت تناقضات و تعارضات بين من يجعلها علما أومن يراها مجرد دراسة أدبية أو توجه نقدي، فظهر من الباحثين من ينظر إلى الأسلوبية بوصفها "تحليلا لغويا موضوعه الأسلوب، وشرطه الموضوعية و ركيزته الألسنية، بيد أن التحليل و ما ينتج عنه من معرفة لا يكفي لتحديد أي علم من العلوم، و الموضوعية شرط لازم و لكنه غير كاف للكلام على العلم، و لا تصبح الأسلوبية

---

[164] بشير تاوريريت ، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر ، ص 156.

[165] محمد عزام، الأسلوبية منهجا نقديا، دار الآفاق، بيروت، لبنان، ط1، 1989، ص 11.

علما لاقتباسها من علوم أخرى كالألسنية و الإحصاء، فالتحليل الألسني لا يندمج في التحليل الأسلوبي و ما يهم الإحصاء لا يهم الأسلوبية بالضرورة، و العكس صحيح أيضا".[166]

يحاول غريماس أن يسير في هذا الاتجاه الذي لا يقر بأن الأسلوبية علم، فهي –من منظوره– لا تعدو كونها "مجالا من البحوث Domaine de recherche ينضوي تحت تقاليد البلاغة"[167]، وفي مقابل هذا يرى جيرار جنجمبر أن الأسلوبية المعاصرة تحيل على "السمة الفردية لمدرسة أو جنس في استعمال اللغة".[168]وكيفما كانت الحال، فإن الأسلوبية لا تخفي ارتباطها وتأثرها بعلوم أخرى.

ثالثا: علاقة الأسلوبية بالبلاغة

اقترن مفهوم الأسلوب" بالبلاغة" منذ أوائل الفكر الأوروبي، أكثر من اتصاله بفن الشعر، ولا يوجد سبب خاص لهذا، إلا أن الأسلوب كان يعد جزءا من تكنيك" الإقناع"، و من هنا نوقش بصفة أوسع تحت موضوع "الخطابة". و هذا يوضح العلاقة الكبيرة بين الأسلوب و البلاغة، حيث يمكن تحديدها من خلال كون الأسلوب عنصرا أساسيا في البلاغة التقليدية، إذ هناك فرق بين الفكرة و طريقة صوغ هذه الفكرة.

و لهذا جاء في كتاب أرسطو "الخطابة" الحديث ولو بطريقة جزئية و مبكرة "عن الأسلوب، و فرق بين الأسلوب الجميل و الأسلوب القبيح، و قسمه إلى أسلوب متصل و آخر دوري"[169]، وهذا يعني أننا قد نكتب موضوعا واحدا لكن متانة و قوة عباراته ترتبط بطريقة صوغ الأفكار وانتقاء الألفاظ الدالة التي تؤثر في المتلقين، فمثلا تودوروف يرى أن براعة الخطاب السردي تعزى لطريقة الراوي و أسلوبه، و في هذا الصدد يقول "إن المهم عند مستوى السرد، ليس ما يروى من

---

[166] جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأدبية، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، ط2، 1987، ص 38.

[167] ينظر يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح ، ص 181.

[168] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[169] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح ،ص181.

أحداث، بل المهم هو طريقة الراوي في اطلاعنا عليها، و إذا كانت جميع القصص تتشابه في رواية القصة الأساسية، فإنها تختلف بل تصبح كل واحدة فريدة من نوعها على مستوى السرد، أي طريقة نقل القصة، و هنا يدخل في حسابنا مسائل التعبير و التأليف و الأسلوب، و هكذا تصبح القصة نتاجا أدبيا يبلغ حد الأصالة و الوجدانية".[170]

غير أن هذا الأسلوب يختلف عند النقاد، فمنهم من يرى أن براعة الأسلوب تكمن في صوغ الاستعارات والصور البيانية التي تخلق أثرا جماليا، فمثلا "ميخائيل ريفاتير يجد الأسلوب في غير المنتظر"[171] بمعنى في طرق الشاعر أو الأديب مسارات غير مألوفة وغير متوقعة، وفي المقابل يرفض "كونراد بيرو" "طريقة التحليل المبعثرة كأن تشير إلى استعارة هنا، و إلى كناية هناك، وإلى تشبيه هنالك، و هو لا يرغب في التطرق إلى العنصر الجمالي، بل يعتبر أن واقع الأسلوب يخص الإنتاج بكامله و يتجلى بفضل تواترات و مفارقات يتسبب بها عنصر واحد أو سلسلة من العناصر، و عليه يكون الأسلوب مجموعة من التكرارات و المفارقات الخاصة بنص من النصوص، و ينبغي للتحليل الأسلوبي أن يشير إلى مجموعة الرموز المضافة هذه، و أن يصف تنظيمها فيتجاوز الكلام التعييني إلى التهميش"[172].وفي المقابل يرى بيار جيرو أن الأسلوب هو "وجه الملفوظ ينتج عن اختيار أدوات التعبير، و تحدده طبيعة المتكلم أو مقاصده".[173]

أما علاقة الأسلوبية بالبلاغة فتعود إلى فن الخطابة عند أرسطو حيث "يتكرر القول" في البدء كانت البلاغة و"دائما تعود إلى الأب المؤسس أرسطو، و ينبغي الوقوف عند ثلاث محطات من البلاغة: أولها و أقدمها بلاغة أرسطو التي ترتبط بالحجاج Argumentation، و التطبيق الملائم لها هو فن الخطابة –الفصاحة– الذي يهدف إلى الإثبات و الإقناع بواسطة الخطاب، ويقوم هذا النموذج من الخطاب عموما على أنماط منطقية، و تضع هذه البلاغة ثلاثة أقسام للنص هي: الاستنباط الذي يقوم أساسا على اختيار الموضع المناسب للشخص و الظروف،

---

[170] جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية ، ص 16.

[171] المرجع نفسه ، ص 37.

[172] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[173] بيرو جيرو، الأسلوب و الأسلوبية، ترجمة منذر عباسي، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، ص 88.

والترتيب الذي هو تنظيم الخطاب، وطريقة الإلقاء التي تتحكم في ترتيب الأسلوب من حيث الاختيار والتوزيع في آن، ويضاف إليها مجموعة الأنماط الثابتة للتطور الموضوعي وهي خاصة لكل خطاب فعلي".[174]

و على عكس البلاغة التي تعد علما لسانيا قديما، برزت الأسلوبية بوصفها علما لسانيا حديثا- غير أن هناك من لا ينفي الاختلاف المنهجي بينهما- إذ تتصف البلاغة بالمعيارية، فيما تعد الأسلوبية علما وصفيا، و رغم أن البلاغة تهتم بمراعاة مقتضى الحال، إلا أن الأسلوبية تتوقف عند نمط الكلام و تأثره بالموقف، هذا إضافة إلى أن أفق الدراسات الأسلوبية أوسع من الدراسات البلاغية لاشتمال الأولى على دراسة الظواهر اللغوية في مستوياتها المتعددة.[175]

ومع أن الكثير من النقاد يعد الأسلوبية امتدادا للبلاغة ومحاولة لتطويرها والخروج من انغلاقها ومعياريتها، نحو التأسيس لعلاقة جديدة بين الدال و المدلول، فإن البعض الآخر يراها بديلا عنها، وفي الحالتين لا يعني هذا القطيعة بين علم البلاغة و الأسلوبية بقدر ما يحقق التداخل بينهما.

رابعا: علاقة الأسلوبية بعلم الألسنية

ترتبط الأسلوبية بعلوم اللسان، ذلك أن كلاهما ينطلق في دراسته من اللغة، ويرى النقاد أن الأسلوبية لا تخرج عن الدرس اللساني حيث يشير عبد السلام المسدي إلى علاقة أسلوبية شارل بالي بطروحات علم اللغة عند سوسير، فالأسلوبية "لا تبحث عن شرعية لوجودها إلا في الخطاب الألسني أينما كان".[176]

و بهذا فإن الأسلوبية تمتد إلى اللسانيات و تنطلق منها، حيث ترتبط بدراساتها ونتائجها، فإذا كانت اللسانيات تنطلق من بنية اللغة بوصفها أساسا لكل دراسة، فإن الأسلوبية تعنى بتفرد

---

[174] بسام قطوس، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص 106.

[175] ينظر شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم للطباعة و النشر، السعودية، ط1، 1982، ص 44-49.

[176] ينظر عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب ، ص 38.

هذه اللغة و جوهرها و هو "أدبية اللغة" و هذا عبر استنطاق اللغة واستكناه جمالية تعابيرها و تحديد خصائصها النوعية، حيث يصفها رومان جاكبسون "بأنها بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا، و عن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا"[177] ويقصد جاكبسون أنه بالرغم من أن كل من اللسانيات و الأسلوبية تنطلقان في دراستهما من اللغة إلا أن الأسلوبية تتجاوز دراسة بنية اللغة عند سوسير إلى البحث عن جوهر هذه اللغة و خصائص تفردها، أي البحث عن أدبية الأدب عبر استنطاق اللغة و استكناه جمالية تعابيرها وتحديد خصائصها النوعية، فكما يقول جاكبسون "ليس موضوع العلم الأدبي هو الأدب، و إنما هو الأدبية، أي ما يجعل من عمل معين عملا أدبيا".[178]

أما ميشال أريفي Michel Arrive فيقول: "إن الأسلوبية وصف للنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات"[179] و في المقابل يقول دولاس "إن الأسلوبية تعرف بأنها منهج لساني"[180] أما ميشال ريفاتير فيربط الأسلوبية بتأثير الباث على المستقبل حيث "ينتهي إلى اعتبار الأسلوبية لسانيات تعنى بظاهرة عمل الذهن على فهم معين وإدراك مخصوص"[181] و جميع هذه التعريفات و إن اختلفت في ظاهرها إلا أنها تقر بعلاقة الأسلوبية باللسانيات مع وجود مفارقات و اختلافات منهجية.

خامسا :اتجاهات الأسلوبية

تعددت اتجاهات الأسلوبية و تباينت بين النقاد، فظهرت الأسلوبية الوصفية أو التعبيرية (شالي بالي) و الأسلوبية التكوينية أو كما يطلق عليها الأدبية (ليو سبيتزر) ، كما ظهرت الأسلوبية البنيوية ممثلة في كل من(ميشال ريفاتير ورومان جاكبسون)، ولكل واحدة حدودها وضوابطها، و إن كانت في مجملها لا تخرج عن ضوابط النص وصاحبه و العلاقة بينهما.

---

[177] ينظر عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب ، ص 37.

[178] Roman Jakobson : Huit questions de poétique ,Ibid. p 16

[179] عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، ص 48.

[180] المرجع نفسه، صفحة نفسها.

[181] عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب ، ص 49.

1.الأسلوبية التعبيرية (الوصفية):

إذا كان فرديناند دو سوسير هو صاحب علم الألسنية و مؤسسها الأول فإن تلميذه شارل بالي هو من أصل للأسلوبية ، و أرسى قواعدها متأثرا بطروحات أستاذه حول اللغة، و قد كان هذا من خلال كتاب بعنوان: "مبحث في الأسلوبية الفرنسية Traité de stylistique française" سنة 1909 تحديدا".[182]

انطلاقا من هذا، بدأ شارل بالي يؤسس للأسلوبية القديمة من جهة أخرى، حيث انصب اهتمامه على الأساليب و الصور دون أن يهمل القيم التعبيرية التي يثبتها الأسلوب و تختزنها اللغة "حتى كدنا نجزم مع بالي (Charles Bally) أن علم الأسلوب قد تأسست قواعده النهائية، مثلما أرسى أستاذه دو سوسير أصول اللسانيات الحديثة"[183]، ومن هنا تشكل مفهوم "بالي" للأسلوبية بوصفها "دراسة العناصر المؤثرة في اللغة و تلك العناصر التي تبرز بوصفها عونا ضروريا للمعاني الجاهزة"[184]

وفي هذا إشارة إلى أهمية اللغة في تشكيل الصور و المعاني، كما اهتمت أسلوبية شارل بالي بدراسة "وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية أي أنها تدرس تعبير الوقائع للحساسية المعبر عنها لغويا، كما تدرس فعل الوقائع على الحساسية"[185] ويقصد بهذا أن اللغة ليست مجرد وعاء من الكلمات بل هي حمالة للمشاعر والانفعالات الوجدانية لأنها تعكس حساسية المتكلم وهي في هذا حاولت تجاوز المعيارية التي جسدتها البلاغة.

إذن، اهتم شارل بالي باللغة دون أن يهمل محتواها الوجداني الذي يكونها، بل إن هذا المحتوى كان مدار أسلوبيته الوصفية، و يعرفها بيار جيرو على هذا النحو: "الأسلوبية الوصفية

---

[182] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح، ص 175.

[183] عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، ص 20.

[184] بسام قطوس، مدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص 109.

[185] بيار جيرو، الأسلوب و الأسلوبية ، ص 35.

(S. Descriptive) أو أسلوبية التعبير (S. de l'expression) هي أسلوبية الآثار، و بديل "لعلم الدلالة، تدرس علاقات الشكل بالفكر، مثلما تدرس الأبنية ووظائفها داخل النظام اللغوي".[186]

2.الأسلوبية التكوينية (S. Génétique):

يمثل هذا الاتجاه (ليو سبيتزر) العالم النمساوي، و هي أسلوبية "تتشبه بالنقد الأدبي، وتدرس التعبير في علاقته بالمتكلم، معتدة بظروف الكتابة و نفسية الكاتب"[187] لهذا يطلق عليها أسلوبية الكاتب، ذلك أن كل سمة أسلوبية من منظور ليو سبيتزر "هي عبارة عن تفريغ أسلوبي فردي، أو هي طريقة خاصة في الكلام، تنزاح عن الكلام العادي مؤكدا بذلك أن كل انزياح عن القاعدة –ضمن النظام اللغوي– يعكس انزياحا في بعض الميادين الأخرى".[188]

و في هذا الإطار حدد صاحب الأسلوبية التكوينية جملة من المحطات الجوهرية في المقاربة الأسلوبية نذكر منها تمثيلا لا حصرا:[189]

- استقلالية العمل الأدبي.
- تكامل الإنتاج الأدبي، و أهمية روح المؤلف في هذا التكامل و التلاحم الداخلي.
- عدم الانطلاق من معايير نقدية جاهزة.

3.الأسلوبية البنيوية:

يمثلها ميشال ريفاتير، ويسعى من خلالها إلى "تحديد المقاييس اللغوية النوعية الملائمة أسلوبيا"[190] تأخذ مفهومها العام من البنيوية من خلال التركيز على النسق الداخلي للنص، والعلاقات المتداخلة مع عناصره، حيث يرى ميشال ريفاتير أن "الأسلوبية تتحول إلى قوة ضاغطة تتسلط على حساسية القارئ، و ذلك عن طريق إبراز بعض عناصر السلسلة الكلامية، و من ثمة

---

[186] بشير تاوريريت ، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر ، ص ص 183،184.

[187] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح، ص 176.

[188] بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر ، ص 180.

[189] المرجع نفسه، ص ص 183، 184.

[190] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح ، ص 177.

حمل القارئ على الانتباه إليها، بحيث إذا ما غفل تشوه النص وفقد أبعاده الجمالية، و يتجلى ذلك في اهتزاز بنيات النص الأدبي، لأن النص قائم على هذه البنى، وجدها ذات دلالات خاصة، وهي التي تسمح بتقرير أن الكلام يعبر و الأسلوب يبرز ويظهر".[191]

و هذا يعني أن ريفاتير اهتم بالبنى النصية و العلاقة بين عناصرها و النظر إلى آثارها ذلك أن جماليتها لا تتحقق إلا من خلال تلك العلاقات التي تربط بعضها ببعض، لتكون الأسلوبية البنيوية هي الجمع بين الرؤية الأسلوبية و الدرس الأسلوبي.

4.الأسلوبية الوظيفية:

يمثلها جاكبسون ، تنطلق هذه الأسلوبية من الوظيفة الشعرية للغة و تعنى بالوظائف التواصلية التي وضعها جاكبسون وفق تقسيم ثلاثي هو: "الوظيفة التعبيرية (أنا المتكلم) و الوظيفية التأثيرية (أنت المخاطب)، و الوظيفية الذهنية (هو الغائب) و يلتقي أيضا مع التقسيم الثلاثي في العمل الأدبي يتمثل في المؤلف (أنا) و القارئ (أنت) و الشخصيات (هو)".[192]

و ختام القول هو أن هذه الاتجاهات السالفة الذكر تأتي وفق مستويات ثلاثة حيث يهتم "المستوى الأول بعلاقة الأسلوب بمنشئه أو بشخصية صاحبه، و هو ما ينتظم ضمن الدائرة التعبيرية التي افتتحها بالي، أما المستوى الثاني فيراجع الأسلوب مراجعة نصية تقوم على عزل النص عن طرفيه البشريين المؤلف و المتلقي، و التركيز على المقاربة البنائية الموضوعية له، وهو ما أرساه المقترب الوظيفي الأسلوبي عند الغربيين، بينما ركز المستوى الثالث على دراسته الأسلوب في ضوء علاقة النص بالمتلقي، و الإفادة من معطيات علم النفس، فضلا عن علوم اللسان، و يأتي "ريفاتير" في طليعة الممثلين لهذا المستوى".[193]

---

[191] بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر ،ص ص185-186. نقل عن رضا النحو: الأسلوب والأسلوبية بين العلمانية و الأدب الملتزم بالإسلام، دار النحوي للنشر و التوزيع، الرياض، ط1، 1999، ص ص 165-166.

[192] بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر ، ص 187.

[193] المرجع نفسه ، ص 189.

صفوة القول، حاولت هذه المحاضرة الوقوف على مفهوم الأسلوبية بوصفها مقاربة نقدية تعنى بالقيم الجمالية داخل النص ، مرورا بأهم اتجاهاتها، وصولا إلى علاقاتها مع العلوم الأخرى .

المحاضرة الثامنة: الموضوعاتية

أولا :إشكالية المصطلح

1-الدلالة اللغوية

ثانيا : نشأة الموضوعاتية

ثالثا : أعلام الموضوعاتية

1-غاستون باشلار

2-جورج بولي

3-جان بيير ريشار

4-جان بول ويبر

المحاضرة الثامنة: الموضوعاتية

نشأت **الموضوعاتية** Thématiqueكغيرها من الدراسات والتحولات النقدية في الثقافة الغربية ،التي تحاول في كل منعرج لها أن تتخذ طريقا مغايرا في دراسة وتحليل النصوص الأدبية، والموضوعاتية كما هو واضح من اسمها مشتقة من كلمة موضوع Théme .ولهذا سنحاول بداية الانطلاق من تحديد مفهوم "الموضوع"، ثم التطرق لمصطلح الموضوعاتية وأهم أعلامها.

أولا :إشكالية المصطلح

1- الدلالة اللغوية (الموضوع)

ورد في لسان العرب لابن منظور تحت مادة "وضع" "..وضع، الوضع ،ضد الرفع ، وضعه ، يضعه، وضعا وموضوعا ، وأنشد ثعلب بيتين فيهما :موضوع جودك ومرفوعه "عنى بالموضوع :ما أضمره ولم يتكلم به . والمرفوع :ما أظهره وتكلم به"[194].

أما في المعاجم العربية الحديثة ، فوردت في المعجم العربي "معجم عبد النور المفصل" لجبور عبد النور ، خمسة مصطلحات باللغة الفرنسية فيقول:

"موضوع:Sujet-Objet-Question-Thème – Matière

موضوع كتاب: Contenu d'un livre

موضوع المناقشة: point de discussion"[195].

وفي مقابل هذا يورد رشيد بن مالك –في معجم "مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص – مصطلح "تيمي" المعرب من اللغة على هذا النحو: "يستعمل تيميThématique في بعض الأحيان للدلالة على المضمون الدلالي للنص ، يعني الموضوع الذي يتطرق له الكاتب".[196]

---

[194] ابن منظور : لسان العرب، ج8 ، مادة وضع ، ص401.

[195] جبور عبد النور : معجم عبد النور المفصل ،عربي فرنسي ،ج2، دار العلم للملايين ، بيروت، دط، ص1835.

[196] رشيد بن مالك : قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة ، الجزائر،2000،ص237.

تتعدد معاني كلمة الموضوع بين النقاد والدراسين ، وذلك لارتباطه بعديد التخصصات والدراسات ، حيث "تشير جاكلين بيكوش ،في قاموسها التأثيلي ،إلى أن الكلمة Théme كانت تعني –في القرن 13م–كل ما تعنيه كلمة Sujet (مادة أو فكرة أو محتوى أو قضية أو مسألة ، في العربي) ،ثم تطورت –في القرنين 17–18 –لتدل على: امتحان مدرسي (Composition scolaire) ،وترجمة (Traduction) وبعدها دخلت علم التنجيم منذ القرن 17م ، ثم علوم الموسيقى واللغة منذ القرن 19م حيث ظهرت كلمة الموضوعاتية (Thématique) في القرن ذاته"[197].وقد تعددت معاني كلمة "موضوع" واختلفت منذ قرون ،لتدل من منظور دومينيك مانغونو على "البنية الدلالية الكبرى للدلالة على موضوع النص منظورا إليه من حيث كيانه الكلي"[198]وهو مفهوم مرتبط بالنص ، فلكل نص بنية دلالية كبرى تمثل موضوع هذا النص ،أما ميشيل كولو فيعرف الموضوع بوصفه "مدلول فردي خفي ومادي ، ويعبر عن العلاقة الانفعالية لكائن مع العالم الحساس ، يظهر ضمن النصوص من خلال تكرار متجانس للتبدلات ،ويشترك مع موضوعات أخرى من أجل بناء الاقتصاد الدلالي والشكلي لعمل ما"[199]وهو مفهوم عام مرتبط بالتكرار ومتفاوت حسب طبيعة النصوص ، أما جون بول ويبر –J.P. Weber–فيعرف الموضوع بأنه" الأثر الذّي تتركه إحدى ذكريات الطفولة في ذاكرة الكاتب" وبهذا فهو يعطيه مفهوما نفسيا ينشأ من خلال الأثر الذي تتركه الذكريات في نفسية الكاتب أو المبدع .وفي مقابل هذا يربط رولان بارت الموضوع بالتكرار والتواتر فيعرفه بقوله:" الموضوع مكرّر، بمعنى أنَّه يتكرّر في العمل، ويعُدُّ هذا التكرار تعبيراً عن خيار وجودي"[200]

---

[197] يوسف وغليسي :إشكالية المصطلح ، ، ص153.

[198] دومينيك مانغونو :المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب ، ترجمة محمد يحياتن ، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، لبنان، ط1، ص131.

[199] ميشيل كولو : النقد الموضوعاتي ، ترجمة غسان السيد ، مجلة (الآداب الأجنبية)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ،السنة23،العدد 93، شتاء،1997، ص35.

[200] يوسف وغليسي ، إشكالية المصطلح، ص 19.

ليبقى مصطلح الموضوع عاما وفضفاضا يصعب تحديده بدقة أو حصره في معنى واحد وفي هذا الصدد يقول حميد لحميداني :"إن هناك اختلافا كبيرا بين نقاد الأدب ومنظريه، في هذا المجال ، فهم لا يتفقون على تسمية واحدة، خلافا لما هو حاصل بالنسبة للمناهج الأخرى "[201] .

ثانيا :نشأة الموضوعاتية

ظهرت الموضوعاتية نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وعرفت بمصطلحات متعددة منها: التيمية أو الغرضية أو الجذرية أو المنهج الموضوعي أو النقد الموضوعاتي .. "والموضوعاتية (..)هي منهج بلا هوية ، أو ميدان نقدي هلامي تتداخل فيه مختلف الرؤى الفلسفية والمناهج النقدية(الظواهرية ،الوجودية ،التأويلية ،البنيوية ،النفسانية...) التي تتظافر فيما بينها ابتغاء التقاط الموضوعات المهيمنة على النصوص ،في التحامها بالتركيب اللغوي الحامل لها "[202]. ظهرت الموضوعاتية كرد فعل على الدراسات الرومنسية التي أغرقت في الخيال ، وحصرت دراستها في الذاتية ، لهذا حاول النقاد إرساء أسس موضوعية لدراسة الأدب تقوم على معايير فنية لا ذاتية، وكانت البداية مع ماثيو أرنولد ، والمدرسة البرناسية ، ومدرسة شعراء الصورة ،ليتجسد هذا الرفض الفعلي للرومنسية مع الناقد ت. س .إليوت.[203]

أفاد المنهج الموضوعاتي من أفكار الفلسفة الظاهراتية التي تزعمها إدموند هوسرل Edmond Husserl ونشأ بين أحضانها "وتغذى على أفكار الفيلسوف الفرنسي غاستون باشلار Gaston Bachelard(1884-1962)،ونما وتطور ابتداء من ستينيات القرن العشرين ،في بيئة نقدية فرنسية أساسية ،حملت لواءه جماعة نقدية سمت نفسها(مدرسة جنيف) Ecole de Genéve، آمنت بأن النص الأدبي عالم تخييلي Univers Imaginaireمستقل عن الواقع المعيش ، يجسد وعي الناص"[204].حاولت هذه المدرسة –انطلاقا من تأثرها بمقولات الظاهراتية– النظر للأدب بوصفه

---

[201] حميد لحميداني : سحر الموضوع ، منشورات دراسات سال، المغرب،1990، ص23.

[202] يوسف وغليسي ، إشكالية المصطلح ، ص152.

[203] ينظر محمد عزام ،المنهج الموضوعي في النقد الأدبي ، منشورات اتحاد الكتاب ، ط1،1999، ص22.

[204] يوسف وغليسي ،إشكالية المصطلح ، ص153.

نوعا من الوعي الفني، من خلال الفكرة التي آمنت بها الظاهراتية: "كل وعي هو وعي بشيء ما"[205]، من أجل تحقيق جمالية للنص الأدبي والكشف عن مكوناته، وهذا يعني أن وعينا بالأشياء هو وعي متعدد لأن تجليه يختلف ، فالشيء الواحد في عمومه يختلف تصوره وتجليه من مبدع لآخر.

وفي هذا الإطار يوضح جورج بولي أهمية الوعي في تحديد الموضوع والكشف عنه فيقول:" يمكننا أن نتساءل أيضا حول ما إذا كانت مهمة النقد محصورة في الكشف عن الوعي، بعد أن صرنا نعتقد أن الوعي هو الوعي بشيء ما ،أليس من الممكن إذن العثور عند منطلق الفعل الأدبي على هذا الشيء الذي كان موضوع الفكرة؟ لا ينبغي للنقد أن يكتفي بالتفكير في فكرة ما، وإنما يجب عليه عبر هذه الفكرة أن يصعد منتقلا من صورة إلى صورة ،حتى يبلغ الإحساس".[206]

ولكن هذا لم يمنع المنهج الموضوعاتي من ربط صلة وثيقة بمختلف المناهج والدراسات كالبنيوية والتحليل النفسي.. لتكون الموضوعاتية انطلاقا من هذا "علم الموضوع" Thématologieوهي الآليات المنهجية المسخرة لدراسة الموضوع في النص الأدبي"[207] .

ثالثا :أعلام الموضوعاتية : تأثرت الموضوعاتية بجملة من الفلاسفة منهم غاستون باشلار، جان بول سارتر، إدموند هوسرل. واشتهر ضمنها مجموعة من النقاد الذين أرسوا آليات وإجراءات هذا المنهج ،وسوف نركز على أهم النقاط التي توقف عندها هؤلاء النقاد.

1- غاستون باشلار Gaston Bachelard (1884 -1962)

فيلسوف وابستيمولوجي ، ورائد من رواد المنهج الموضوعاتي ،اهتم بقصدية الوعي ، فالإبداع من منظوره يرتبط بمرجعيات وعي المبدع ، ولهذا يستعين بالتحليل النفسي لكنّه لا يربطه

---

[205] عبد الكريم حسن : المنهج الموضوعي، نظرية و تطبيق، مؤسسة الجمعية للنشر والتوزيع، ط1 ، 1990 م ص38.

[206] محمد السعيد عبدلي :البنية الموضوعاتية في عوالم نجمة لكاتب ياسين، أطروحة دكتوراه دولة في الأدب العربي ،قسم اللغة والأدب العربي ، كلية الآداب، الجزائر ،2003 ،ص41.نقل عن : Introduction de George poulet "jean –pierre richard .Littérature et sensation".seuil1954-1970.p10.

[207] يوسف وغليسي ،إشكالية المصطلح ،ص153.

باللاوعي بل يتّجه إلى أعمق منطقة من مناطق الوعي، أي مرجعية الإبداع لدى المبدع، كما يهتمّ بالصور الشعرية بوصفها مصدر الخيال المطلق حيث" حدد باشلار عبر أعماله التيمات العامة للخيال الشعري من خلال إحصائيات بيانية . ومنه أصبح الاشتغال على بناءات الخيال الدالة أهم هواجس الموضوعاتية. وعلى هذا الأساس قام باشلار بدراسات لإبداعات الكتاب عبر الانتقال من الابداع إلى مبدعه وفقا لما تستلزمه العلاقة التي تظهر تجلياتها من خلال عمل المبدع" [208]"،هذا الفهم الجديد للأدب، بالنظر إليه داخليا في عمقه الإبداعي من خلال اشتغال بناءات الخيال الدالة، شكل هاجسا معرفيا للتيار الموضوعاتي في النقد الأدبي، حينما، سعى للكشف عن الحضور المستمر لبعض "التيمات" داخل متواليات النص وكذا الاشتغالات "الدلالية لبعض البنيات"[209] ،وانطلاقا من هذا ،فإن المنهج الموضوعاتي الباشلاري "يؤكد في النص على تلازم واستقلالية الأدب المتحرر من العلاقة المباشرة بالافتراضات السوسيو- تاريخية، إنه يعالج تحت غلاف البنية قضية الوعي الاختزالي. ونكاد نقول إنه لأول مرة يطرح كتأمل حول أهداف النقد. من ثم، نجد أنفسنا .أمام قواعد لشكل آخر من التحليل النصي المؤسس في هذه المرة على العمل ذاته، مكونا بذلك شبكة دالة من العلامات الخاصة"[210] .

2- جورج بولي George Poulet

يؤيد جورج بولي غاستون باشلار في أفكاره ،فيقول: "الحق مع باشلار ،فكل حقيقة موضوعاتية مهمة ،هي مرتبطة بتجربة أصيلة ..يبدو لي أن تاريخ ولادتنا الحقيقية لا يبدأ إلا من اللحظة التي يتحقق فيها إدراكنا بذاتنا ،ونبدأ في اللحظة نفسها بتحديد موقع هذه النواة في إطار

---

[208] ينظر سعيد بوخلط : النقد الأدبي الموضوعاتي ، عبر الموقع الإلكتروني http:// thakafamag.com أطلع عليه يوم 2017/10/21. 12:00.

[209] سعيد بوخلط : النقد الأدبي الموضوعاتي ، استمرار روح غاستون باشلار ، مجلة مسارب الالكترونية ،عبر الموقع الإلكتروني http://massareb.com أطلع عليه يوم 2018/04/21. 12:00.

[210] سعيد علوش: وضعية النقد الموضوعاتي ، عبر الموقع الإلكتروني http://www.minculture.gov.ma أطلع عليه يوم 2018/04/21، 13:15.

محدد للزمان والمكان والعدد والعلاقات التي تربط بين كل العناصر التي تحيط بنا"[211]يتجلى ،إذن، دور جورج بولي من خلال تركيزه على قضية الوعي بوصفه مدار الإبداع والكتابة وتحقيق موضوعية الأدب ،و"كأنه يرمي وراء ذلك إلى تصحيح مفهوم وعي الإنسان بذاته من خلال جعله يكون إدراكا سليما بعنصري الزمان والمكان، وهما العنصران الضروريان لتكوين الوعي بالذات ،وبعلاقة هذه الذات بالعالم الذي تعيش فيه"[212].ويقصد بولي أن الإنسان منذ ولادته يولد محملا بوعي ما يربطه بموضوعات تشكل المادة الأولى لإبداعه ومن ثم فالزمان والمكان يسهمان في بلورة الوعي وفي تشكيل الموضوعاتية .

3- جان بيير ريشار Jean Pierre Richard:

يعد بيير ريشار من أهم رواد النقد الموضوعاتي.اعتمد على طروحات غاستون باشلار ومقولات الفلسفة الظاهراتية عند هوسرل ،كما استثمر ما جاء في وجودية جون بول سارتر ، وهو بذلك لم يخرج عن مفهوم الوعي كما أقرت به الفلسفة الظاهراتية ، يرى بيير ريشار أن "النقد هو وعي وإدراك لحالة المبدِع ولشروطه الأنطولوجية، وإذا كان للأدب وظيفة أساسية هي عودة الوعي ،فإنَّ النقد الموضوعاتي يُصْبِح مباغتةً لهذا الوعي"[213]وهو بهذا يربط الابداع بالاحساس أو الشعور الأول الذي يتجلى عند المبدع.

4- جان بول ويبر Jean Paul Weber

"اعتمد ويبر في النقد الموضوعاتي على فكرة الواحدية أو النواة أو الخليّة أو الذرة الواحدة، التّي منها ينطلق تكوّن أيّ شيء مادي في هذا الكون، فيلتقي هنا مع فكرة الجذر أو النواة التّي ينشأ منها (وعي الفنان) الإنسان بالكون وبنفسه"[214] ومن ثم فإن أي نص يحمل في طياته

---

[211] سعيد عبدلي ، البنية الموضوعاتية في عوالم نجمة لكاتب ياسين ،ص48. نقلا عن: George poulet trois Essais of mythologie romantique ";José corti 1966,p09.

[212] ينظر محمد السعيد عبدلي، البنية الموضوعاتية في عوالم نجمة لكاتب ياسين ، ص 46.

[213] سعيد بوخليط .النقد الأدبي الموضوعاتي، ص06.

[214] المرجع نفسه ،ص97.

موضوعاتية مهيمنة تشكل كيانه ودلالته الكلية ، فهي النواة الرئيسة فيه ،أما الموضوعاتيات الأخرى فهي ثانوية، كما ربط ويبر الموضوعاتية بالجانب النفسي وتأثيراته اللاشعورية والتي تظهر في نصوصه سواء بطريقة مباشرة أو رمزية.

تروم هذه المحاضرة التطرق للموضوعاتية التي اتخذت طريقا مغايرا في دراسة وتحليل النصوص الأدبية، بوصفها رد فعل على التيار الرومنسي والمدارس المغرقة في الذاتية ،ومن أجل ذلك حاولت هذه المحاضرة الوقوف على إشكالية المصطلح ونشأة الموضوعاتية وأهم أعلامها وكذا أبرز جهودهم.

المحاضرة التاسعة : التأويلية

أولا : تأويل النصوص المقدسة

ثانيا: التأويلية العامة (شلاير ماخر)

ثالثا: التأويل والنزعة التاريخية(دلتاي)

رابعا: التأويلية الكوكبية(غادامير)

خامسا: التأويل والنزعة الوجودية (هيدغر)

سادسا : تأويلية الرموز(بول ريكور)

المحاضرة التاسعة : التأويلية

أولا : تأويل النصوص المقدسة

لا ترتبط التأويلية الغربية (الهرمينوطيقا) Herméneutique بالنقد المعاصر، إنما جذورها ضاربة في عمق التاريخ الفلسفي** ممتدة إلى التراث الإغريقي، حيث يتماهى مفهومها مع مفهوم الترجمة Traduction والتأويلL'interprétation والوساطة Médiation الذي أخذته من أسطورة هرمسHermès "لكن الذي تخفيه الميتافيزيقا الغربية من خلال هذه الأسطورة هو أن مهمة الترجمة أو الوساطة التي يقوم بها هرمس إنما هدفها، ليس إقرار التواصل والحوار بين عالم الآلهة وعالم البشر أو إثبات الاختلاف والتعدد على مستوى الألسن، بل الوصول إلى اللغة الأصل، الحق، الخالصة، تلك الكامنة في أعماق كل انسان، السابقة لكل شيء حتى لوجود المتكلم بها، ففي البدء كانت الكلمة كما هو معروف في القول الديني للمسيحية"[215].

كانت الهرمينوطيقا في العصر اليوناني مرتبطة بتفسير نصوص هوميروس بوصفها نصوصا مقدسة تعبر عن حياتهم وتمثل أساليب عيشهم وطرائق تواصلهم ووسائط تعبيرهم، حيث تعبر لفظة "هرمينوطيقا"عن ثلاثة معان[216]:

- عبر عن فكرة بواسطة الكلام
- عرف شيئا ما وأشار إليه وعرضه
- أول وترجم

**استعمل أفلاطون مصطلح هرمينيا Hermeneia من خلال ربطها بتأويل الشعراء بوصفهم وسطاء للآلهة، أما مع أرسطو فقد ربطها بالمعنى المنطقي ليدل على التفسير العلمي .للاستزادة ينظر: أميرة حلمي مطر، التأويل وجذوره في الفكر القديم، مجلة الفلسفة والعصر، المجلس الأعلى للثقافة ، مصر ، ع10، السنة2004 ، ص132.

[215] إبراهيم أحمد : سر الترجمة وهاجس التأويل، ضمن كتاب التأويل والترجمة، مقاربات لآليات الفهم والتفسير ، تأليف جماعي ، إشراف إبراهيم أحمد، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، لبنان ،الجزائر،ط1، 2009. ص20.

[216] فتحي المسكيني : الهرمينوطيقا كيف صارت التأويلية فلسفة؟ مدخل إلى مسألة الفهم ،ضمن كتاب : فلسفة التأويل المخاض والتأسيس والتحولات ،إشراف وتحرير :علي عبود المحمداوي، إسماعيل مهنانة، تأليف مجموعة من الأكاديميين ،ابن النديم ، دار الروافد الثقافية ، الجزائر، لبنان ط1 ،2013،ص13.

أما الهرمينوطيقا في العصر الوسيط فتجلت في تفسير الكتب المقدسة من خلال فك رموزها، وإيضاح ما غمض من معان فيها، وإدراك ما استعصى منها على الفهم، بهدف الوصول إلى المعاني الحقيقية لهذه النصوص. وانطلاقا من هذا ارتبطت إشكالية الفهم بالنصوص المقدسة سيما المسيحية، حيث عمل النقاد والفلاسفة والمفكرون على تفسير النصوص الدينيةExégèse بعيدا عن أسيقة تشكلها كما ارتبط الفهم بالعقيدة والإيمان كما هو الحال مع "القديس أوغسطين" Saint Augustin (354- 430) الذي كان يردد " افهم كي تعتقد واعتقد كي تفهم"[217]، وقد اعتمد في تأويله على مستويات ثلاثة: "المعنى الحرفي، والمغزى الأخلاقي والدلالة الرمزية، ثم التأويل الباطني Anagogique أو الروحي للنص المقدس "[218].

غير أن الهرمينوطيقا عرفت دلالات متعددة ومتباينة بين الفلاسفة والعصور نميز فيها تأويلية تهتم بتفسير النصوص المقدسة ، فيما تنطلق الثانية مما قدمه شلاير ماخر في إطار تأويليته العامة ، ويمكن أن نطلق على هاتين المرحلتين :

"مرحلة التأويليات الكلاسيكية أوالخاصة وهي الممارسات التأويلية التقنية والمعيارية(....)ومرحلة التأويلية العامة أو الكلية وهي المحاورة المعاصرة التي دشنها شلاير ماخر ومن تلاه من الفلاسفة"[219].

ثانيا: التأويلية العامة

حاول الفيلسوف الألماني" فريدريك شلاير ماخر"."F.Schleiermacher (1768 -1834) اكتشاف نمط فلسفي جديد يحول الفلسفة من سؤال التفكير الذي أرسته الفلسفات العقلانية لاسيما مع ديكارت إلى سؤال "الفهم" ومن هنا كانت تأويليته "تحليلا لما يخص الفهم"[220]. ، وكان هذا انطلاقا من إخراج تأويل النصوص من دائرة اللاهوت إلى مرحلة التفكير الفلسفي من خلال

---

[217] محمود خليف خيضر: ماورائية التأويل الغربي، الأصول، المناهج، المفاهيم، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، دار الأمان، ط1، 2013، ص 91.

[218] عادل مصطفى: فهم الفهم مدخل إلى الهرمينوطيقا، نظرية التأويل من أفلاطون إلى هيدغر، دار النهضة العربية، بيروت ،ط1 ، 2003 ،ص56.

[219] فتحي المسكيني : الهرمينوطيقا كيف صارت التأويلية فلسفة؟ مدخل إلى مسألة الفهم،ص15.

[220] المرجع نفسه ، ص17.

هرمينوطيقا عامة Herméneutique General تجعل الفهم مقبولا وتحول مفهوم الهرمينوطيقا إلى تقنية في الفهم، هذا الأخير الذي اتخذ بعدا ذاتيا للإبداع من خلال "فهم الكاتب كما فهم نفسه أو ربما أحسن"[221] أي فهم النص انطلاقا من فهم أمثل من فهم صاحبه له، وبهذا يشترط الفهم في العملية التأويلية "أن نكون قادرين على الخروج من طريقتنا الخاصة في التفكير من أجل الدخول في طريقة الكاتب".[222]ويكون الهدف –إذ ذاك– هو الفهم الحقيقي لمقاصد المؤلف المتوارية خلف النص.

استطاع شلاير ماخر أن يخرج التأويل من جدران الكنائس وأزقة المعابد وحرفية الكتاب المقدس وأن يرفع موضوعه إلى مستوى فلسفي من خلال تأويلية جديدة للنصوص تميز بين الهرمينوطيقا Herméneutique وتفسير النصوص المقدسة Exégèse وتتخذ مسارين لها: الأول يتسم بالموضوعية، "ينصب على اللغة وخصائص الخطاب المكتوب الخاص بالكتاب وجمهوره الأصلي ويستهدف وحدته الدلالية ويحدد معاني الكلمات وفقا لسياقها والروابط الشكلية والعضوية في الجملة وما بين الجمل ويميز الأفكار الأساسية من غير الأساسية"[223]، وهو يشمل التعابير والأشكال اللغوية وقواعد اللغة .أما الثاني فهو التأويل التقني أو السيكولوجي "ويتجه إلى ذاتية الكتاب ويريد أن يمسك بماهية الفكر الذي أنتج الخطاب وهو يستهدف فهم أسلوب الكاتب ومدى إبداعيته وتجاوزه لسلطة العادة، ورغم أن هذين النوعين من التأويل يفترض أحدهما الآخر ويتبادلان التأثير في تحصيل الفهم وتصحيحه وترجيحه، إلا أن التقابل بينهما ثابت".[224] وإذا كان الأول محصورا في اللغة فإن التأويل النفساني يشمل الفهم من خلال تأويل عبقرية المؤلف اعتمادا على حياة المؤلف العامة وفكره، أي الإعتماد على سيرة المؤلف.

---

[221] بول ريكور: من النص إلى الفعل، ترجمة محمد برادة، حسن بورقية ، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر ، ط1، 2002، ص 61.

[222] فتحي المسكيني، الهرمينوطيقا كيف صارت التأويلية فلسفة؟ مدخل إلى مسألة الفهم ، ص17.

[223] لزهر عقيبي: جدلية الفهم والتفسير في فلسفة بول ريكور، منشورات ضفاف ،منشورات الاختلاف ، دار الأمان ، لبنان ،الجزائر ،المغرب ، ط1 ،2012 ، ص 59.

[224] المرجع نفسه، ص 59.

ويفضل شلايرماخر التأويل الثاني الذاتي/ النفسي، ذلك أن فهم النصوص ينطلق من الكشف عن المميزات والخصائص الفردية للمبدع الذي علينا أن نضع أنفسنا مكانه ونتكهن خصائصه الفردية، ونستبطن ذاته، ثم بعد ذلك استنباط القواعد العامة من اللغة فالعملية لا تتطلب منا إلا التكهن والتخمين. من خلال هذه الخطوات تتمكن الذات من تجنب الوقوع في التأويل الخاطئ، ما جعل ماخر يتعامل مع الهرمينوطيقا بوصفها "فنا للفهم "من خلال مبدأ "أولوية سوء الفهم Préséance de La mécompréhension"[225] فكما يقال "يوجد التأويل حيث يكون الفهم"[226] فكل قراءة تخضع لتأويل ما وفهم ما، لا يمكن أن نجزم أنه بأي حال الفهم الحقيقي، الأوحد، والأخير.

هكذا، حاول شلايرماخر أن يؤسس لأورغانون الفهم ويضعه في قلب الممارسة الهرمينوطيقية من خلال تركيزه على اللغة التي تعطي النص فرادته واختلافه، وأيضا على المؤلف بكل تراكماته الداخلية والنفسية. غير أن طابع الذاتية والرومنسية والتركيز على الجانب الداخلي للمؤلف أغرق مقاربته في المثالية. وهذا ما جعل "غادامير" H،Gadamer(1900،2002)ينتقد هذه التأويلية الحالمة التي تدعي الكمال رغم اعترافها بالذاتية والنسبية "إن مهمة الهيرمينوطيقا؛ يقول غادامير: "هي الكشف عن معجزة الفهم لا بوصفها تواصلا عجيبا بين الأرواح بل بما أنها مشاركة في المعنى المشترك"[227]، وهو الانتقاد الذي وجد صدى عند بول ريكور الذي رفض حصر التأويل وربطه بنفسية المؤلف فيقول: "يدل تخطي المعنى للقصد على أن الفهم يحدث في فضاء غير نفسي بل دلالي، نحت فيه النص نفسه منفصلا عن القصد العقلي للمؤلف".[228]

بول ريكور –انطلاقا من موقفه هذا– يحاول أن يرسم للتأويل طريقا آخر، يرتبط بدلالة النص لا بصاحبه، وهو بهذا يلغي وجود المؤلف، ويعد هذا الارتباط في مثابة فهم أولي وجب إعادة تفسيره انطلاقا من دلالة النص، "فلا يمكن بالمستطاع حل مشكلة الفهم الصحيح عن طريق

---

[225] عبد الغني بارة: الهرمينوطيقا والفلسفة، والفلسفة نحو مشروع عقل تأويلي ، منشورات الاختلاف ،الدار العربية للعلوم ، لبنان ، ط1، 2008، ص 178.

[226] بول ريكور: من النص إلى الفعل ،ص 61.

[227] عبد الغني بارة، الهرمينوطيقا والفلسفة، والفلسفة نحو مشروع عقل تأويلي ،ص 183.

[228] بول ريكور: نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، ترجمة : سعيد الغانمي ،المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت، ط2 ، 2006، ص 123.

عودة بسيطة إلى موقف المؤلف المزعوم، ولا مصدر آخر سوى بمفهوم التضمين، لأن ترجمة المعنى إلى معنى لفظي للنص هو التخمين بعينه".[229]

ثالثا: التأويل والنزعة التاريخية

عرفت إشكالية التأويل منحى آخر مع الفيلسوف "فلهالم دلتاي"Dilthey wilhelm (1833-1911)، الذي تعد فلسفته امتدادا لما جاء به شلايرماخر وتأثرا بهرمينوطيقاه العامة بطابعها الرومنسي، حيث جعل من التأويل شكلا من أشكال الفهم، فيما ربط التفسير بالمنهج العلمي وفي هذا الصدد يقول: "إننا نفسر بواسطة عمليات فكرية محضة، ولكننا نفهم بواسطة النشاط المشترك لجميع القوى الذهنية في الادراك"[230]، فالتفسير يرتبط بالطبيعة فيما الفهم متعلق بالإنسان.

وتتجلى أهمية "دلتاي" في حقل الهرمينوطيقا من خلال الخروج من الدائرة النفسية الضيقة التي رسمتها تأويلية شلاير ماخر إلى حقل العلوم الإنسانية والفكر و التاريخ، وقد قال عنه بول ريكور: "كان دلتاي قبل كل شيء مترجم هذا الميثاق بين التأويل والتاريخ . وما نسميه اليوم تاريخانية، بمعنى محقر، إنما يعبر عن حالة ثقافية، أي عن نقل اهتمام آثار البشرية الأدبية القيمة إلى التسلسل التاريخي الذي حملها".[231]

فقد انطلق "دلتاي" من رؤية خاصة تعتمد على النزعة التاريخية والاهتمام بالجانب المعرفي تستلزم ثنائية جديدة هي "الفهم" و"التفسير" وتشرط ضرورة الفصل بينهما، ذلك أن الفهم أو التأويل يرتبط عند دلتاي بحقل العالم الروحي أي الفكر والعلوم الإنسانية، فيما يرتبط التفسير بعلوم الطبيعة والعلوم الوضعية "فالتفسير ينصب على مجال من الوجود هو مجال الظواهر الطبيعية ويشير إلى أن حقل المعرفة، هو حقل المعرفة العلمية الموضوعية القائمة على التقدير الكمي والتجريبي وكشف نظام الظواهر الطبيعية بالبحث عن أسبابها وقوانينها والنظريات التي تفسرها، أما الفهم فإنه بدوره يشير إلى مجال من الوجود هو مجال الظواهر الإنسانية المختلفة، كما يشير

---

[229] بول ريكور: نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى ،مرجع لسابق، ص 123.

[230] عادل مصطفى، فهم الفهم مدخل إلى الهرمينوطيقا ، ص ص 97، 98.

[231] بول ريكور: من النص إلى الفعل ، ص 64.

إلى حقل من المعرفة، هو الفهم الذاتي للتجارب الفردية المعيشية الإنسانية"[232]، إذن، فهرمينوطيقا دلتاي تقع "بين شرح الطبيعة وفهم الفكر".[233]

انطلاقا من هذا تتضح مساءلة دلتاي " للفهم" من خلال الانتقال من حقل علوم الطبيعة إلى كيان الإنسان بوصفه كائنا يمارس فعل التأويل/الفهم، وهذا الفهم لا يكتمل إلا من خلال النفس البشرية والتجربة الحياتية، ففلسفة الحياة تقوم على معرفة وفهم العوالم الداخلية للذات.

غير أن دلتاي وقع هو الآخر في الرومانسية والارتباط بالعالم النفسي للمؤلف رغم أن مشروعه ارتبط بالنزعة التاريخية، لذلك وجب الخروج من هذه الدائرة المغلقة التي أثارت انتقادات بول ريكور إذ يقول:

"يجب التوقف عن ربط الهرمينوطيقا بالمقولة النفسية الصرفة، مقولة التحول إلى حياة نفسية غريبة. ونشر النص لا باتجاه مؤلفه، بل باتجاه معناه الماثل باتجاه نوع العالم الذي يفتحه ويكتشفه".[234] وريكور من خلال هذا ينتقد هرمينوطيقا دلتاي لكونها منجذبة نحو الحياة النفسية وعلم النفس وإغفالها لجوانب أخرى تفتح المعنى على آفاق متعددة ويشترك في رأيه هذا مع غادامير الذي يسلك الاتجاه ذاته.

رابعا: التأويلية الكوكبية

تتضح هرمينوطيقا غادامير من خلال رفضه لمقاربات دلتاي القاصرة –حسبه– عن بلوغ الممارسة التأويلية الصحيحة، "فهذا غادامير ، الذي يعزى إليه فضل تأسيس أبجديات الفهم والحوار في فلسفته التأويلية، بحثا عن نظرية تأويلية كوكبية تتجاوز الحدود.."[235] حيث قدم هرمينوطيقا بديلة "تميزت بحضور صيتها وتعدد مصادر تأسيسها، فهي تعتبر أسلوبا في التفكير، متحررا من شتى النزاعات المذهبية، ومضادا لكل النزاعات التعاملية والدوغماطيقية التي تدعي وجود الحقيقة الموضوعية"[236]، ومفاد هذا المشروع النظر للفهم من خلال تاريخيته، انطلاقا من

---

[232] لزهر عقيبي، جدلية الفهم والتفسير في فلسفة بول ريكور، ص 63.

[233] بول ريكور، من النص إلى الفعل، ص 63.

[234] المرجع نفسه ، ص 67.

[235] عبد الغني بارة، الهرمينوطيقا والفلسفة،ص112.

[236] شهر زاد دراس، الفكر الهرمينوطيقي عند غادامير، ضمن كتاب، فلسفة التأويل: المخاض، والتأسيس والتحولات، ص137.

تصور النزعة التاريخية والنزعة الوضعية، إضافة إلى أن غادامير يركز على اللغة التي غفل عنها الفكر الغربي منذ أفلاطون لتكون اللغة أساسا لفتح النص على قراءات متعددة. وعن نشاطه التأويلي يقول غادامير: " التأويل الذي نقوم بتطويره هنا ليس منهجا للعلوم الإنسانية ولكنه محاولة لفهم ماهية العلوم في الحقيقة عبر وعيها المنهجي بذاتها وما يربطها بتجربتها عن العالم ككل"[237]، ومن ذلك، التأسيس لهرمينوطيقا تختص بالتجربة الإنسانية بشكل عام تتحرر من كل النزعات الدوغمائية ولا تعترف بغير الحوار طريقا للفهم، تأسيسا ل"فلسفة تأويلية كوكبية Philosophie Herméneutique Universelle تعمل على إشاعة الحوار بين الثقافات والحضارات، عبر الفهم كممارسة تأويلية وجعل الإنسان يتلفت إلى ذاته وإلى العالم من حوله رغبة في الفهم".[238]

هكذا تنطلق التأويلية مع غادامير حيث تهتم بفهم وتأويل التجارب الإنسانية التي تتجاوز حدود المنهج إلى كل تفاصيل الحياة، من خلال إثارة الأسئلة وطرح الإشكالات الأنطولوجية والإبستمولوجية والانفتاح على الآخر، من خلال انصهار الآفاق كما يرى غادامير، أي أفق خطاب النص مع أفق خطاب القارئ، لتجسيد الفهم، فـ"عندما أقول لقد فهمت، فإن ذلك يوازي قولي "أستطيع" أو " لقد رأيت"، هذا مكمن الحقيقة الهرمينوطيقية".[239]

وإذا كان غادامير قد ركز على ماهية الفهم إلا أنه في المقابل تحدث عن التفسير والتأويل وإضافة عنصر ثالث تشكل في مجموعها الممارسة التأويلية وهي: "الفهم أو التفسير، التأويل، والتطبيق"[240] وهي مراحل ضرورية لتحقق العملية التأويلية "فلا يمكن وجود أي تفسير دون فهم، فنحن نفسر أولا وأخيرا ما نكون قد فهمناه، ولهذا يكون التشابك وثيقا بين التفسير والفهم، بل إنهما في النهاية شيء واحد"[241]، أما المرحلة الثانية فتتمثل في التطبيق الذي يمثل عند غادامير الشكل

---

[237] لزهر عقيبي، جدلية الفهم والتفسير في فلسفة بول ريكور ، ص 66.

[238] عبد الغني بارة، الهرمينوطيقا والفلسفة، والفلسفة نحو مشروع عقل تأويلي ، ص 258.

[239] جون غراندان: المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا، ترجمة وتقديم عمر مهيبل ، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف ، لبنان ، الجزائر، ط1، 2007. ص 146.

[240] عبد العزيز بوالشعير، غادامير من فهم الوجود إلى فهم الفهم، ، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الجزائر، المغرب، ط1، 2011. ص31

[241] المرجع نفسه، ص 30.

الملموس للفعل يخلصه من طابع الإسقاط الذاتي ويجعله عملية تفاعلية حوارية بين القارئ والنص "إن فهم ما هو رأسا، تطبيقه على أنفسنا، ومعرفة أن نص كهذا حتى ولو وجب دائما فهمه بشكل مغاير، يبقى مع ذلك هو النص نفسه الذي يظهر في كل مرة، بطريقة مختلفة".[242]

تأسيسا على هذا، يكون الفهم من منظور غادامير مزاوجة بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي انطلاقا من آنية أفق المؤجل وراهينته إضافة إلى المكونات والافتراضات القبلية/الماضية للنص، فالفهم متموقع بين راهن مؤجل وماض نصي، وفهم النص في حد ذاته بعيدا عن العناصر النفسية لصاحبه.

فأن نفهم يعني أن نعطي قراءات مختلفة للنص انطلاقا منه هو. وأن نخلق بيننا وبينه نوعا من التفاهم المشترك من خلال منطق الحوار، وضمن جدلية السؤال والجواب فالفهم إذ ذاك ارتحال مستمر لا يقر له قرار في عالم الأسئلة المعرفية الشائكة . وما يناشده هذا الفهم إنما تحقيق أنموذج أمثل للحوار وهذا ما حذا به للقول: "تغير على ما أنت عليه، كن ذاتا متسائلة لاهم لها إلا أن تعدل آراءها وتغير مواقعها حتى يتأتى لها فهم الآخر والتفاهم حوارا وتواصلا، مختلفا وغيريا، وميلاد إنسان حواري Homme dialogique".[243]

خامسا: التأويلية والنزعة الوجودية

يعد "غادامير" من أشد المتأثرين بأستاذه فيلسوف الوجودية "مارتن هايدغر" وقد قال عنه: "إن اللغة الاقتحامية التي عمد هيدغر إلى استخدامها، كانت ترغم المتلقي على أن يقتفي معه أسئلة عن الوجود ويجعلها قريبة".[244]

ولم يكن هيدغر ببعيد عن مسألة "الفهم" إذ نظر إليها من زاوية أنطولوجية أي بما هي مكون لكينونة الكائن، فالفهم الهيدغري "بما هو فهم الوجود، يتجاوز الصيغة الهوسرلية، أي قصدية الوعي، إلى قصدية الوجود الإنساني حيث يسمح للظواهر بأن تتجلى بذاتها بعيدا عن الأنا المتعالية، فالفهم الهرمينوطيقي لبنية دلالية متشابكة هو الذي يكتشف الوجود من حيث هو ظاهرة

---

[242] عبد العزيز بوالشعير، غادامير من فهم الوجود إلى فهم الفهم ،ص30.

[243] عبد الغني بارة، الهرمينوطيقا والفلسفة، والفلسفة نحو مشروع عقل تأويلي ، ص318.

[244] شهر زاد دراس ، الفكر الهرمينوطيقي عند غادامير ، ص 136.

"[245]. بمعنى أن هيدغر انطلق من التفسير الوجودي في تأسيسه لهرمينوطيقا مبنية على أنطولوجيا الفهم، وذلك من خلال تقويض المركزية الغربية القائمة على إعلاء سلطة الذات، فيما عرف بالاتجاه الفينومينولوجي عند هوسرل الأول* وإرسائه لمبدأ الذات المتعالية الترنسندنتالية، فيما نظر هيدغر إلى الوجود من خلال تحريره من تلك المطلقية/الدوغمائية التي أرستها النظريات الكلاسيكية . ولهذا ولدت الهرمينوطيقا لتمثل مرحلة مراجعة وتقويض وأفول لكل تلك الفلسفات القديمة القائمة على الجاهزية والوثوقية واليقينية، وتمثل مرحلة مراجعة للمشاريع الكبرى والمفاهيم القابعة في الفكر الغربي . وتأسيسا على هذا ربط هيدغر الفهم بمفهوم جديد عنده وهو الدازاين Dasein (أو الوجود هناك)، هذا الأخير الذي يحمل معنى:" المكان الذي يتشكل فيه الوجود، الذي هو نحن، من خلال قدرته على طرح سؤال الوجود أو معنى الوجود "[246]، ذلك أن الدازاين بمفهوم هيدغر " يجد نفسه مقيدا داخل مشاريع خاصة بالمعنى، لكن وبما أنه كذلك، أي دازاين، أو ربما كان يمكن أن يكون "هنا"، فإن في مقدوره أن يقدر إمكانات الفهم لديه حق قدرها، هذه التجلية لمسألة الفهم أو للتوقعات التي تتحكم فيه بطريقة سرية على وجه التحديد هي ما يسميه هايدغر التأويل أو التوضيح".[247]

ينتهج هيدغر طريق "الدازاين" لولوج عالم أنطولوجيا الفهم والتي تهتم لوجود هذا الكائن هنا وهو الفهم، فهي تنظر إلى الكائن المتناهي/الهنائي "بغية أن تجد فيه الفهم ليس بوصفه درجة للمعرفة ولكن بوصفه درجة للكينونة".[248] فأنطولوجيا الفهم أخذت على عاتقها مهمة البحث عن كائن "دازايني أو كائن الهناك في علاقته بالفهم، هذا التأسيس الأنطولوجي للفهم يدل على ظاهراتية هوسرل الأول (في بداية فلسفته الظاهراتية) الذي لم يكن يرى في الهرمينوطيقا إلا مجرد

---

[245] عبد الغني بارة، الهرمينوطيقا والفلسفة، والفلسفة نحو مشروع عقل تأويلي ، ص 209.

* بمعنى أن هوسرل عرف تحولا كبيرا في مساره الفلسفي، من المسار الأول (الظاهراتي) إلى المسار الثاني الذي يشتغل فيه على تطعيم الظاهراتية بالتأويل.

[246] Paul Ricœur : temps et récit, tome 1Lintrigue et le récit historique , librairie générale 1, 108p ,France 6,rue pierre Sarrazin ,75006 paris.

[247] جان غراندان، المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا ، ص 153.

[248] بول ريكور، صراع التأويلات: دراسات هرمينوطيقية، ترجمة، منذر عياشي ،مراجعة جورج زيناتي ، دار الكتاب الجديد المتحدة ،2005، ص 36.

تفكير تاريخاني، وكان يشدد على أن محور عنايته ليس التأويلات القائمة حول الظواهر ولكن الظواهر ذاتها"[249] وهنا تم " تطعيم الإشكال الهرمينوطيقي بالمنهج الظاهراتي"[250]، حيث إن نظرية هيدغر الوجودية حولت هوسرل (طوعا أوكرها) إلى هذه الأنطولوجيا ليصبح واحدا من المسهمين في الهرمينوطيقا.

ويبقى في محصله كل هذا أن "الفهم الذي هو نتيجة من نتائج تحليل الوجود هنا، هو ذاته الذي يفهم به ومن خلاله هذا الكائن نفسه بوصفه كائنا . الفهم هو الذي يحقق كينونة الكائن وجوده وفاعليته، ذلك أن الكائن في محصلة كل هذا هو دازاين Dasein.[251]

سادسا: تأويلية الذات

برزت إلى الوجود تجربة أخرى للفيلسوف الفرنسي بول ريكور حاولت مراجعة المشاريع السابقة وفق مساءلة نقدية جدلية، تنطلق من الشك في كل المشاريع والفلسفات السابقة وتسعى إلى التأسيس لـ هرمينوطيقا الارتياب و الانعطاف Herméneutique du Soupçon ، حيث يطرح ريكور مسألة الفهم بوصفه أساسا لمشروعه الهرمينوطيقي، ذلك أن النشاط التأويلي "هو حالة خاصة من حالات الفهم، هو الفهم حيث يطبق على تعبيرات الحياة المكتوبة وفي نظرية للعلامات تغض الطرف عن الفرق بين الكلام والكتابة، وقبل كل شيء لا تؤكد على جدل الواقعة والمعنى. يمكن توقع أن يظهر التأويل بوصفه مجرد مقاطعة ملحقة بإمبراطورية الاستيعاب أو الفهم".[252] ذلك أنه لا يمكن فهم خطاب إلا من خلال فهم هذه الرموز التي تمثل مفاتيح ولوجه وبوابة اختراق عوالمه المبطنة، ليغدو الرمز– إذ ذاك –طريقا لانبثاق المعنى المزدوج أو المعاني المتعددة. وتغدو مهمة الهرمينوطيقا " هي إثبات أن الوجود لا يصل إلى الكلام، المعنى والتفكير، إلا بتأويل

---

[249] جون غراندن، المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا ، ص 43.

[250] Housamedden Darwish : Paul Ricœur et la problématique de la méthode dans Du texte L'herméneutique .interpréter .Comprendre et expliquer dans les théories du symbole .De la métaphore et du récit.L'harmattan.paris.2011.p13.

[251] بول ريكور، صراع التأويلات ، ص 41.

[252] بول ريكور، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى ،ص 120.

متواصل لجميع دلالات عالم الثقافة، ثم إن الوجود لا يصبح ذاتا إنسانية واعية إلا بامتلاك هذا المعنى الذي يسكن خارجا في المؤلفات والمؤسسات وآثار الثقافة".[253]

وكأن ريكور يشترط لفهم الذات وتأويلها عبورا واجتيازا لجملة من الوسائط الرمزية فالذات من هذا المنطلق، ذات تتكئ على النصوص، العلامات، الرموز، الدلالات.. ذات لا تعتمد مبدأ اليقين المطلق كما هو الحال مع الكوجيتو أو مبدأ التعالي كما هو الحال مع الذات الكانطية المفكرة أو الذات الترنسندنتالية/ المتعالية عند هوسرل. ذات تكتسب قيمتها ووجودها وفاعليتها من خلال الوسائط، ولا تكتفي بذاتها من أجل تحقيق وجودها، كما لا تستطيع أن تبتكر دلالاتها، ذلك أن الدلالات لا تتواجد معها إنما هي مبثوثة في تلك العلامات، مخبوءة وراء لغتها التي تحتاج بدورها إلى فهم وتأويل.

بهذا يسلك ريكور مسلكا مختلفا، شائكا، طويلا في مساره الهرمينوطيقي، مسار يحتفي بالنص بوصفه حاملا لدلالات متعددة، وقراءات متفاوتة تتجاوز انغلاق البنية، وتتيح للنص أن يقول ما يشاء وكيفما شاء، أن يرفض كل المزاعم، بحثا عن دلالات جديدة تخترق صمت النصوص، وتتقول نصوصا أخرى حسبها أن تكون فاتحة جديدة لغيرها من التأويلات المتصارعة، تأويلات لا تؤمن بالاتفاق ولا تقر بالوحدة ولا تعترف بوجود تفسيرات متساوية إنما شعارها الصراع رمز الولادة، والتنافر أساس التفاوت والتميز.

حيث إن الوجود الإنساني لا بد له أن يؤول لأنه لا يمكن إلا أن يتأول من خلال ما يندس من رموز وعلامات تعيد تشكيل رؤيتنا للعالم وتحقق مبدأ الفهم، إذ "ليس فهم الفهم سوى ما يسمى بالهرمينوطيقا والتي ترتبط في طابعها الفلسفي بالنصوص كأنموذج تقال فيه اللغة، وترى الذات فيه نفسها وتكتشف من خلاله جوانبها الخفية وأوضاعها المختلفة"[254]، ومن هنا فإن تأويل ريكور هو "مجال الفكر الرمزي المنفتح على كل الآفاق والحدود المنهجية باستجلاء المعاني الباطنة من ثنايا

---

[253] الناصر عمارة ، الهرمينوطيقا والحجاج مقاربة لتأويلية بول ريكور، منشورات ضفاف ،منشورات الاختلاف ،دار الأمان ،لبنان ،الجزائر ،المغرب،ط1، 2014 ، ص29.نقل عن:

Paule Ricœur ,Le conflit des interprétation ,Essais D'herméneutique ,seuil,paris,1969,p26.

[254] الناصر عمارة، الهرمينوطيقا والحجاج ،ص17.

التجربة المعيشة اجتماعيا وتاريخيا".[255] فتأويل النص يمنحه فرصة الانوجاد والتحرر من العدم، ويرسم له حياة جديدة بعيدة عن الرقابة والشيئية والعدمية القائمة، وهذا التأويل ينبثق من خلال جملة من هذه الرموز فهما متجاوزا منحرفا، انزياحيا، خارجا عن حدود المألوف، متفلتا من سطوة المؤلف، فتكون مهمة الهرمينوطيقا الريكورية عندها هي "البحث داخل النص ذاته، من جهة، عن الدينامية الداخلية المندسة خلف هيكلة الأثر الأدبي، والبحث، من جهة ثانية، عن قدرة هذا الأثر على أن يلقي بنفسه خارج ذاته ويولد عالما يكون بحق هو "شيء" النص. إن الدينامية الداخلية والإلقاء الخارجي يشكلان ما يمكن تسميته نشاط النص، ومن مهمة الهرمينوطيقا أن تعيد بناء هذا النشاط المزدوج للنص"[256] ومن خلاله تعيد بناء الذات/العالم/الوجود.

وإذ يتحدث ريكور عن تلك الوسائط بما هي مجموعة رموز وعلامات، فإنه يعطيها أهمية بالغة تجعل لمعنى التعبيرات الرمزية تعالقا بينه وبين التأويل، كما هو الحال مع رمزية الأحلام عند فرويد وتأسيسا على هذا " فنحن نقول : إن التأويل هو عملية الفكر الذي يتكون من ذلك المعنى المختبئ في المعنى الظاهر، ويقوم على نشر مستويات المعنى المنضوية في المعنى الحرفي، وإني إذ أقول هذا، فإني احتفظ بالمرجع البدئي للتفسير، أي لتأويل المعاني المحتجبة، وهكذا تصبح الرموز والتأويل متصورين متعالقين إذ ثمة تأويل، هنا حيث يوجد معنى متعدد ذلك لأن تعددية المعنى تصبح في التأويل".[257] فمهمة التأويل ليست الوقوف عند المعنى الواحد إنما في فتح النص على التعدد والاختلاف .

تأسيسا على ما سلف ذكره، تتكشف تأويلية بول ريكور، التي تزاوج بين أطوار الفهم وأطوار التفسير التي تروم الوصول إلى الذات من خلال ذاتها ومن خلال آخرها والكشف عن خبايا النصوص وتأويلها انطلاقا من جملة الرموز والعلامات والوسائط.

منتهى القول هو أن الطالب بعد هذه المحاضرة يدرك أن التأويلية تأويلات ، تختلف حدودها وضوابطها ومقولاتها وتسهم جميعها في تطور الفلسفة سواء ماتعلق بتأويلية تسعى

---

[255] بول ريكور، بعد طول تأمل، السيرة الذاتية، مقدمة الكتاب، فؤاد مليت ، مراجعة وتقديم عمر مهيبل ،الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، المركز الثقافي العربي ،لبنان ،الجزائر ،المغرب، ط1، 2006، ص 08.

[256] عبد الغني بارة، الهرمينوطيقا والفلسفة، ص ص 353، 354.

[257] بول ريكور، صراع التأويلات، دراسات هرمينوطيقية، ص 44.

إلى "تكنولوجيا" عامة للفهم (شلاير ماخر)أو استخراج منهجيات(Méthodologie) عامة للعلوم الإنسانية (دلتاي) أو تبنين فينومينولوجي للكائن الإنساني في أفق أنطولوجيا أساسية (هيدغر)أو الاهتداء باللغة بوصفها أفقا لأنطولوجيا كلية (غادامير) أو تحويل الفلسفة إلى ضرب من "تأويلية الذات " Herméneutique du soi(ريكور)".[258]

إذن فقد عرفت الهرمينوطيقا تحولات كثيرة تفاقم من خلالها الجدل المعرفي حول "مساءلة الفهم" فمن نظرة رومنسية تغرق في مثاليتها (شلاير ماخر ودالتاي) إلى تأويل غادامير يسعى إلى التحرر من النزاعات الدوغمائية ويفتح آفاق الحوار بين الأنا والآخر ضمن ثنائية السؤال والجواب، إلى فهم أنطولوجي هيدغري يبتكر كوجيتو أنطولوجي قوامه "أنا أكون" . عبر كل هذا تشكلت الهرمينوطيقا وتعددت مشاربها ومفاهيمها،غير أنها جميعا أجمعت على أن الفهم هو طريق الممارسة التأويلية، وأن التأويل هو فن امتلاك شروط الفهم.

[258] فتحي المسكيني، الهرمينوطيقا كيف صارت التأويلية فلسفة؟ مدخل إلى مسألة الفهم ، ص ص 15،16.

المحاضرة العاشرة: التلقي

أولا: المرجعيات الفلسفية

1-إدموند هوسرل

2-رومان إنجاردن

3-هـ.جورج غادمير

ثانيا: في مفهوم التلقي و نظرية التلقي

ثالثا: في مفهوم القارئ / المتلقي

رابعا: مدرسة كونستانس الألمانية (ياوس + إيزر)

1-نظرية التأثير و الاتصال

2-نظرية التلقي و التقبل

المحاضرة العاشرة: التلقي

أولا: المرجعيات الفلسفية

لا يمكن الحديث عن جمالية التلقي إلا بالرجوع إلى أصولها الفلسفية و الفكرية التي لا تخرج عن ثلاثة فلاسفة:

1.إدموند هوسرل Edmund Husserl

هو المؤسس الأول للفلسفة الظاهراتية التي برزت في النصف الأول من القرن العشرين كصيغة جديدة للكوجيتو الديكارتي Cogito، و فلسفة من فلسفات الحضور المؤسسة للوعي في مقابل فلسفات الشك "و رغم أنه انطلق من العقلانية الديكارتية في بحثه عن الحقيقة، إلا أنه وضع تلك المنطلقات الفكرية محط شك و مساءلة، و من هنا جاء رفضه "للكوجيتو" بوصفه تفكيرا، انطلاقا من "أنا أفكر إذن أنا موجود" و الذي يغيب القصدية التي تمثل أساسا للمنهج الفينومينولوجي".[259]

و من جهة أخرى وضع هوسرل بينه و بين الكوجيتو الديكارتي حدودا فاصلة من خلال ما أسماه "الأنا المتعالية" بوصفها شرطا لكل معرفة و تمايزا عن الذات المفكرة لدى العقلانيين، هذه الأنا "الترنسند نتالية" التي تختلف عن الأنا الفردية في كونها تقع خارج العالم "و تعد الشرط المسبق لكل فعل ذهني، أو لأي خبرة على الإطلاق، بما فيها جميع أفعال الرد الفينومينولوجي غير أن هذه الأنا التي تعد مصدر الإدراك و أصل الوعي و من ثم إنتاج المعرفة، تعطل في مقابل هذا فاعلية الأشياء أو الوجود في الظهور و الكشف عن ذاتها المستقلة".[260]

---

[259] نادية بونفقة، فلسفة إدموند هوسرل (نظرية الرد الفينومينولوجي)، تقديم عبد الرحمن بوقاف، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 2005، ص 35.

[260] عادل مصطفى، فهم الفهم مدخل إلى الهرمينوطيقا ، ص 141.

و هكذا استطاعت الظاهراتية أن تقدم رؤية جديدة في إدراك ماهية النصوص من خلال مقولتي "قصدية الوعي" و الذات المتعالية، و بهذا اشتقت نظرية التلقي مفهوم "القارئ" من مفهوم الذات بوصفها مصدرا للإدراك.

2.إنجاردن R. Ingarden:

تلميذ هوسرل الذي قام بتعديل مفهوم التعالي و قسمه إلى بنيتين نمطية (ثابتة) و متغيرة يقوم عليها الأساس الأسلوبي.[261]

3.غادمير H.G Gadamer:

ارتبط اسم غادامير بمشروع التأويل في علاقته بالتاريخ، فكان نشاطه التأويلي يختص بالتجربة الإنسانية بشكل عام، متحررا من كل النزاعات الدوغمائية، و هي "فلسفة تأويلية كوكبية: Philosophie Herméneutique Universelle تعمل على إشاعة الحوار بين الثقافات والحضارات، عبر الفهم كممارسة تأويلية و جعل الإنسان يلتفت إلى ذاته و إلى العالم من حوله رغبة في الفهم".[262]

يرتبط الفهم عند غادامير بالمزاوجة بين ما هو ذاتي و ما هو موضوعي انطلاقا من آنية أفق المؤجل و راهنيته، إضافة إلى المكونات و الافتراضات القبلية الماضية للنص، فالفهم متموقع بين راهن مؤجل و ماض نصي و فهم النص في حد ذاته بعيدا عن العناصر النفسية لصاحبه، فأن نفهم يعني أن نعطي قراءات مختلفة للنص انطلاقا منه و هو أن نخلق بنينا و بينه نوعا من التفاهم المشترك من خلال منطق الحوار، وضمن جدلية السؤال و الجواب فالفهم إذ ذاك ارتحال مستمر لا يقر له قرار في عالم الأسئلة المعرفية الشائكة. كما عرف غادمير بمفهوم "الأفق التاريخي" "حيث لا يكون ثمة تحقق خارج زمانية الكائن التي تسمح باندماج الأفق الحاضر بالأفق الماضي، فتعطي للحاضر بعدا يتجاوز المباشرة الآنية و يصلها بالماضي، و يمنح الماضي قيمة

---

[261] ينظر: بسام قطوس، المدخل إلى المناهج النقد المعاصر، ص 63.

[262] عبد الغني بارة، الهرمينوطيقا والفلسفة ، ص 258.

حضورية راهنة تجعلها قابلة للفهم"،[263] والأفق التاريخي هو المفهوم الذي أفاد منه ياوس في إطار جمالية التلقي، و أسماه أفق التوقع Horizon d'attente.

ثانيا: في مفهوم التلقي و نظرية التلقي

يقصد بالتلقي تلقي الأدب، أي العملية المقابلة لإبداعه أو إنشائه أو كتابته، فنظرية التلقي هي ثمرة جهد جماعي كان صدى للتطورات الاجتماعية و الفكرية و الأدبية في ألمانيا الغربية خلال الستينيات".[264]

جاءت نظرية التلقي في إطار الدراسات ما بعد البنيوية، كرد فعل على الدراسات النصية التي أعلت من سلطة النص، و جعلت المعنى حبيسا لأنساقها، و من ثم كان لزاما أن "تفسح المجال أمام الذات المتلقية للدخول في فضاء التحليل و إعادة الاعتبار إلى القارئ، أحد أبرز عناصر الإرسال أو التخاطب الأدبي".[265]

و تبعا لذلك رفضت نظرية التلقي المقاربة البنيوية التي تمنع الوصول إلى جمالية النص بسبب منطق الاكتفاء الذاتي، حيث إنه لا يمكن الحديث عن هذه الجمالية إلا عبر الحوار القائم بين النص و متلقيه، و بهذا "تضامنت نظرية التلقي مع اتجاهات ما بعد البنيوية في نبذ الشكل الواحد للمعنى و تقويض مبدأ الإيمان بالملفوظ اللساني دليلا وحيدا لبناء جمالية النص و محاورة بنيته، و خطا منهج القراءة و جمالية التلقي خطوات أشد إيغالا في تشييد جمالية من نوع خاص (...)".[266]

حاولت إذن نظرية التلقي بوصفها تأسيسا لجمالية النص أن تتجاوز النظرة الأحادية للمعنى، و انغلاق بنية النص التي لا تحيل على بمعجمها الداخلي، فقد قوضت فكرة أن الملفوظ

---

[263] بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر ،ص 163، نقلا عن: فؤاد كامل، الفلسفة الألمانية الحديثة، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1986، ص 86.

[264] روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ترجمة عز الدين اسماعيل المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1، 2000، ص 09.

[265] بشرى صالح، نظرية التلقي (أصول و تطبيقات)، المغرب، ط1، 2001، ص 42.

[266] بشرى صالح، جمالية التلقي من بنية النص إلى بنية الفهم، الأقلام، العراق، العدد (7-8-9)، 1997، ص 26.

اللساني وحده طريق بناء جمالية النص، ذلك أن طريقا آخر من شأنه أن يشارك في هذه العملية، و هو الذات المتلقية التي تتعالق مع النص و تتحاور معه للكشف عن تلك الجمالية الغائرة المتخفية وراء منطوقات النص.

فعبر هذه التوليفة بين النص و القارئ يعاد إنتاج النص و تشكيل جماليته و أدبيته هكذا "تنطلق جمالية التلقي منطلقا آخر يجعل عملية الفهم بنية من بنيات العمل الأدبي نفسه، ليصبح الفهم هو عملية بناء المعنى و إنتاجه وليس الكشف عنه أو الانتهاء إليه، و بذلك يعد المحمول اللساني مؤثرا واحدا من مؤثرات الفهم لا بد من تغذيته بمرجعيات ذاتية قائمة على فعل الفهم من لدن المتلقي".[267]تبعا لما سبق، يتبادر إلى الذهن التساؤل حول القارئ و أهم المميزات التي يجب أن تتوفر فيه.

ثالثا: في مفهوم القارئ / المتلقي

إذا كان الدرس البنيوي ينحو نحو تحليل النص انطلاقا من بنيته الداخلية فإن نظرية التلقي أعطت مفهوما آخر لهذا النص يرتبط بالانفتاح، حيث تحولت دلالته من الإشارة إلى نص مكتف بذاته إلى نص مرتبط بقارئ معين، و من هنا جاءت الأهمية الكبرى لهذا القارئ بوصفه "أحد الأركان الجوهرية في العملية الإبداعية إذ يشكل الغاية والهدف من هذه العملية و أن الحكم على العمل الإبداعي سواء أكان ناجحا أم غير ناجح يأتي مكن المتلقي الذي يحكم على العمل وفقا لتأثره و تفاعله و ثقافته و هذه الأشياء تساعد على تقييم العمل الإبداعي تقييما جيدا".[268]وهذا يظهر دور المتلقي من خلال "سياق المرجعيات الخارجية و بيان طرق الصياغة الجمالية و قراءة مضمون النص الذي تختزنه البنى في تشكيلها".[269]

---

[267] بشرى صالح، نظرية التلقي (أصول و تطبيقات)، ص 43.

[268] عمر عبد الله العنبر، مناهج النقد الأدبي (التأويل و التلقي و التفكيك)، دار الأبرار للنشر والتوزيع ،الأردن ، ط1، 2014.،ص 104.

[269] المرجع نفسه، ص 104.

إن ما يميز دور القارئ هو سعيه في محاولة استنطاق الدلالات المضمرة في الخطابات الأسلوبية، فالمضمر المغيب هو ما يستفز القارئ و يحرك فيه بواعث البحث عن الجمال، فالأسلوب بهذا التقدير هو "حكم القيادة في مركب الإبداع لأنه تجسيد لعزيمة المتكلم في أن يكسو السامع ثوب رسالته في محتواها من خلال صياغتها".[270]

فالأسلوب يمارس نوعا من التسلط على القارئ، إنه و القول لـ (دي لوفر)، "سلطان العبارة إذ تستبد بنا".[271]

وهذا يعني أن عمل المتلقي منوط بتلك الأبعاد الجمالية التي تظهرها الأبنية اللغوية والنظام العلامي الموجود داخل النص، فالمتلقي يكشف عن الأبعاد الجمالية التي تضمرها اللغة "...ذلك أن المبدع يحاول تلوين أسلوبه بحسب طبيعة من يوجه إليهم هذا الأسلوب و هذا المبدع هو الذي يجري اختياره في المادة التي يقدمها له النظام العام للغة و هكذا لا يرجع إلى إحساسه بهذا النظام فقط، بل يرجع إلى الإحساس المفترض وجوده عند المتلقي"[272]، الذي يحاول التركيز على بعض الأساليب التي تجذب انتباهه من خلال توظيفها على نحو مختلف، فالقارئ لا يبحث عن اللغة في مستواها العادي، إنما في مستواها غير المألوف أي في انزياحها و انحرافها و في وجوه تفردها، ذلك أن الخروج عن المألوف هو أساس تبيان جماليتها.

رابعا: مدرسة كونستانس الألمانية (ياوس + إيزر)

عرفت نظرية التلقي جملة من المسميات التي تشير في عمومها إلى سلطة القارئ في قراءة النصوص، فظهرت جمالية التلقي و التقبل" أو "نظرية التلقي" أو "اتجاه جمالية القراءة" أو جمالية التلقي أو التقبل" أو نقد استجابة القارئ... و رغم تعدد أسماء إلا أن هناك إجماعا حول أصول هذه النظرية التي تعود إلى مدرسة كونستانس الألمانية ممثلة في رائدها "هانز روبرت ياوس" "Hans Robert Jouss" وولف جانغ أيزر "Wolfgang Iser" (أستاذان في جامعة كونستانس)

---

[270] ينظر: عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب، ص ص76،77.

[271] المرجع نفسه ، ص 79.

[272] محمد عبد المطلب، البلاغة و الأسلوبية، ص 19.

الألمانية "و قد أرسى هذا الناقدان فيما بعد اتجاهين في نظرية القراءة يسمى أولهما بـ "نظرية التأثير و الاتصال" و قد مثله إيزر الذي أكد دور القارئ و النص معا، متأثرا بفيلسوف الظاهراتية هوسرل.

أما الاتجاه الثاني و هو الاتجاه الذي عرف بـ "نظرية التلقي و التقبل" فيمثله ياوس، و يؤكد فيه على دور القارئ في خلق المعنى الأدبي مستفيدا من غادامير صاحب مفهوم الأفق التاريخي".[273]

و مع هذا يختلف كل من "إيزر" و"ياوس" في نوع القارئ و طريقة تحديده، ويشتركان في الإيمان بضرورة وجود قارئ يقتفي آثار النصوص و يبرز جماليتها، فلا يكتفي بالظاهر فيها وإنما يستنطقها بحثا عن المضمور فيها / المسكوت عنه "و ذلكم هو البحث فيما فوق النص و تحته وما وراء النص و ما بين يديه".[274]

1- **نظرية التأثير و الاتصال(إيزر** Wolfgang Iser)

تنشأ جمالية التلقي من خلال الجدلية الحوارية بين نص فلوت/ متمنع يترك " المتلقي في حالة بحث دائم و مستمر أشبه بحالة إغراء بالبحث عن سر تمنعه و كشف مغاليقه، و عندما بعد طول عناء و إعمال للفكر إلى فك شيفرته تشعر بلذة اقتناص المعنى".[275]فجمالية التلقي تؤسس لعلاقة حوارية جدلية بين القارئ والنص، حيث يحاول القارئ سبر أغوار النص و استكناه ما خفي فيه و استنطاق مكنوناته من خلال رصد خبراته الجمالية، فقد مال إيرز إلى "التفاعل بين النص والقارئ، و بذلك تجاوز النظرة الأحادية إلى تغلب قطب استجابة القارئ أو قطب فاعلية النص".[276]

---

[273] بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص 165.

[274] بسام قطوس، تمنع النص متعة المتلقي، قراءة ما فوق النص، أزمنة للنشر ، الأردن، ط1، 2000، ص 09.

[275] المرجع نفسه، ص ص 09-10.

[276] أحمد يوسف، القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة، الجزائر، منشورات الاختلاف، ج1، ط1، 2003، ص 26.

يميز إيزر قارئ النص المتأثر بعملية القراءة التي اقترحها إنجاردن R.Ingarden حيث عد إنجاردن النص من الفجوات التي تتطلب قارئا يملؤها "فالقارئ له إسهام مكافئ في الأهمية في إدراك النصوص، و على ذلك، فإن العالم قد ينقلب رأسا على عقب، بقدر اهتمامنا بإبداع المؤلف، لأن النصوص لا يكون في مقدورها مواصلة التبدي و الحدوث بذاتها ، كما لم يعد في مقدور الفنانين و المؤلفين الذين منحوا هذه النصوص –الوجود– أن يدعوا الامتلاك الأحادي إن جاز التعبير بمعنى نصوصهم، فإن نحن قمنا بترجمة هذه الفكرة إلى مصطلحات نظرية الاتصال، فيمكن أن يصبح المتلقي في هذه الحال مساويا أو مكافئا في الأهمية بمرسل الرسالة" و قد تحدث إنجاردن عن وجود تكافؤ بين القارئ، و مرسل الرسالة على هذا النحو:[277]

النص	العمل	القارئ
•المؤلف •المستوى الفني •المرسل •إبداع النص •النص كنسق من العلامات •المفهومة		•القارئ/ المستمع •المستوى الجمالي •المستقبل للنص •إدراك النص •النص كنسق من الإبداع المعاني

تبعا لهذا التكافؤ بين المتلقي و النص عند إنجاردن حاول "إيزر" التأسيس لجمالية التجاوب من خلال مفهومه للمتلقي حيث أهتم إيزر بالطابع التزامني "و نقصد بذلك أن إيزر انشغل كثيرا بوصف الفعالية الذهنية و النفسية "بالمعنى العقلي" لتجاوب القراء مع النصوص و تتبع المراحل التي يقطعونها ذهنيا لبلوغ اللحظة التامة لتجاوبهم، و ذلك بإغلاق القراءة على ما سماه التأويل المتسق Interprétation الذي يكون كل قارئ قد توصل إليه عند اتمام القراءة".[278]

إن منهج التلقي مرتبط عند "إيزر" بالمراحل النفسية التي يقطعها القارئ و هو يبني عملية الفهم و الإدراك، و هو بذلك يؤسس لمفهوم القارئ الضمني "و وصفه بأنه القادر على إعادة

[277] أحمد يوسف ، القراءة النسقية ، ص 59.

[278] حميد لحميداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر، ص 169.

تشفير أفق توقعات الماضي و إعادة بناء السياقات الاجتماعية و التاريخية للنص، و من ثم فك شفرات ذلك الأفق بما يمكنه فتح إمكانات النص من خلال التفاعل بين النص و قارئه، كي لا يقع في الفخ الذي يتمثل في فرض معنى واحد على القارئ".[279]

هذا القارئ من شأنه أن يفعل النص و يحقق وجوده، فلا وجود للنص بعيدا عن محددات القارئ، و لذلك يلمح إيزر إلى أن "الجمهور المتلقي- في حالة عمل محدد مثل الرواية- يلعب دورا (محددا) مهما يمكن أن نسميه تحقق Realistation النص".[280]

2- نظرية التلقي و التقبل (هانس روبرت ياوس)

في مقابل "القارئ الضمني" عند "إيزر" تميز "ياوس" "بالقارئ" "المقصود ،حيث "يرى ياوس أن المقاربات النقدية السابقة حرمت الأدب من بعد مهم يعد ملازما للطبيعة بوصفه ظاهرة جمالية لها وظيفة اجتماعية، ذلك هو الأثر الذي يحدثه في المتلقين والمعنى الذي يمنحه إياهم، و يعتقد بأن النص لا يملك "معنى" موضوعيا، و لكنه يحتوي فقط على بعض الخصائص التي يمكن وصفها بصورة موضوعية".[281]

و إذا كان إيزر متأثرا بطروحات المحلل الظاهراتي إنجاردن، فإن ياوس تأثر بصاحب الدراسات التأويلية غادامير من خلال مصطلحه "أفق التاريخ" و ما يقابله عند ياوس "أفق التوقع Horizon d'attente الذي يقصد ب أنه "ثمة مدونة تضم معايير ذوق العمل الأدبي، و إذا كان المتلقي يعتمد في قراءته للأعمال على معايير سابقة، فإن هذه المعايير التي تتعرض للتغيير تصيب المتلقي بخيبة، إذ يخيب ظن المتلقي في مطابقة معاييره السابقة مع المعايير التي ينطوي عليها العمل الجديد"[282]

---

[279] ينظر: بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص 176.

[280] آرثر أيزابرجر، النقد الثقافي، تمهيد مبدئي للمفاهيم، ص 58.

[281] بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص 164.

[282] المرجع نفسه، الصفحة نفسها، نقل عن: ناظم خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار عمان، دار الشروق، ط1، 1997، ص 140.

بمعنى أن المتلقي يلج قراءته للنص و هو محمل بجملة من التوقعات التي تخضع النصوص لها، هذه التوقعات تبني انطلاقا من معايير و تجارب قرائية سابقة، لكن القارئ في محاولته المطابقة بين توقعاته و تجليات هذه النصوص يصاب بنوع من الصدمة التي تكسر أفق توقعاته،"إن النص الجديد يثير في القارئ (أو المستمع) طائفة من التوقعات و قواعد اللعبة التي أصبحت بموجبها النصوص السابقة مألوفة لديه، هذه التوقعات يمكنها مع توالي القراءات أو تخضع للتعديل أو يتم فقط الاقتصار على إعادة إنتاجها".[283]

و من هنا فإن مصطلح "أفق التوقع" عند ياوس يشكل أهم مبدأ في "نظرية التلقي و التقبل" حيث "يشير أفق لاتوقعات إلى ما يمكن أن تنفتح عليه التجربة الجمالية والفكرية لدى القراء بتحريض من النصوص الجديدة، و يكون ذلك بتأثير عوامل أساسية ركز ياوس على دورها الرئيسي في هذه العملية و هي:

- المعايير الراسخة لدى القراء عن الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص.
- مدى ما يعكسه النص من آثار معروفة سابقا* لدى القراء و ما يتضمنه من جديد.
- مسألة التعارض بين الواقع و الخيال أو بين ما هو شعري أدبي و ما هو عملي"[284]

تبعا لما سبق، تؤسس جمالية التلقي لمفهوم القارئ بنوعيه (الضمني/إيزر) و(المقصود/ياوس) فكلاهما يسعى إلى ترسيخ علاقة جدلية تفاعلية حوارية بين النص والقارئ "ضمن قراءة للسياقين (الداخلي/الخارجي) اللذين يحتكم إليهما النص في تشكيله، و هذه خطوة معقولة نحو سبر أغوار النص الأدبي من خلال جوانب التلقي، و بيان وجوه التعالق لمعرفة الأنساق التي تكسب العناصر تأثيرها".[285]

---

[283] هانز روبرت ياوس، نحو جمالية للتلقي، ترجمة محمد مساعدي، مطبعة أفق، المغرب، 2006، ص ص61-62.

* نشير إلى أن ياوس استثمر بعض أفكار الشكلانيين الروس لاسيما ما تعلق بمنها بالتطور التاريخي للأدب.

[284] ينظر: هانس روبرت ياوس، نحو جمالية للتلقي ، ص 59-64.

[285] عمر عبد الله العنبر، مناهج النقد الأدبي (التأويل و التلقي و التفكيك)،ص 106.

تتغيا هذه المحاضرة الحديث عن نظرية التلقي التي برزت في إطار الدراسات ما بعد البنيوية، كرد فعل على الدراسات النصية التي أعلت من سلطة النص، و جعلت المعنى حبيسا لأنساقها، و من ثم كان لزاما وجود بديل نقدي يحتفي بالقارئ ويؤسس لوجوده وكينونته ، ذلك أن عمل المتلقي منوط بتلك الأبعاد الجمالية التي تظهرها الأبنية اللغوية و النظام العلامي الموجود داخل النص، فالمتلقي يكشف عن الأبعاد الجمالية التي تضمرها اللغة .

المحاضرة الحادية عشرة: التداولية

أولا :إشكالية المصطلح

ثانيا: نشأة التداولية

ثالثا: علاقة التداولية بالبلاغة

رابعا: علاقة التداولية باللسانيات

المحاضرة الحادية عشرة: التداولية

لا تنحصر التداولية في مجال واحد ،بل تتعدد تخصصاتها وتتشعب ميادينها وتمتد اهتماماتها .الأمر الذي شكل تعددا مصطلحيا وتفاوتا مفاهيميا في الثقافتين العربية والغربية ، لهذا سنحاول الوقوف عند أهم الدلالات التي عرفها هذا المصطلح.

أولا :إشكالية المصطلح

يعود مصطلح التداولية إلى الجذر اللغوي(دول)، وقد جاء بمعان عديدة في المعاجم العربية ، حيث ورد في معجم أساس البلاغة للزمخشري على هذا النحو :

" دول : دالت له الدولة، ودالت الأيام، بكذا، وأدال الله بني فلان من عدوهم، جعل الكثرة لهم عليه...وأديل المؤمنون على المشركين يوم بدر، وأُديل المشركون على المسلمين يوم أحد...والله يداول الأيام بين الناس مرة لهم ومرة عليهم ...وتداولوا الشيء بينهم، والماشي يداول بين قدميه، يراوح بينهما"[286]. وفي هذه الأمثلة لا يخرج فعل التداول عن دلالة المبادلة والتحول من شيء إلى شيء آخر فيقال: "تداول الناس كذا بينهم ، يفيد معنى تناقله الناس وأداروه فيما بينهم ، ومن المعروف أيضا أن مفهوم النقل والدوران مستعملان في نطاق اللغة الملفوظة ..فيقال: نقل الكلام عن قائله يعني رواه عنه ..ويقال: دار على الألسن بمعنى جرى عليها..فالنقل والدوران يدلان في استخدامهما اللغوي على التواصل ، وفي استخدامهما التجريبي على معنى الحركة بين الفاعلين ، فيكون التداول جامعا بين اثنين هما التواصل والتفاعل، فبمقتضى التواصل يكون القول موصولا بالفعل"[287] ، أما معجم مقاييس اللغة لابن فارس فجاءت الكلمة لتدل على أمرين: "أحدهما يدل على تحول شيء من مكان إلى آخر، والآخر يدل على ضعف واسترخاء، فقال أهل اللغة: اندال القوم، إذا تحولوا من مكان إلى آخر، ومن هذا الباب ، تداول القوم الشيء بينهم :إذا صار من بعضهم إلى بعض، والدولة و الدولة لغتان ، ويقال بل الدولة (بفتح الدال) في المال والدولة (بضم الدال) في الحرب ، وإنما سميا بذلك من قياس الباب، لأنه أمر يتداولونه فيتحول

---

[286] الزمخشري:أساس البلاغة :تحقيق محمد باسل عيون السود، منشورات دار الكتب العلمية بيروت، ط1998،1،ج1،ص303.

[287] طه عبد الرحمن: تجديد المنهج في تقويم التراث، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ،ط2، ص244.

من هذا إلى ذاك ، ومن ذاك إلى هذا"[288] إذن ، لا يخرج مفهوم التداول عن معنى التبادل والتبدل والتحول والانتقال والتنقل والتغير من حال إلى حال، وكذا أخذ الشيء بالتناوب.

أما عن أول استعمال لمصطلح التداولية في العربية فكان مع الأستاذ طه عبد الرحمن الذي أكد على أن "لفظة التداول تفيد في العلم الحديث الممارسة ونعبر عنها Praxis تفيد تماما الممارسة، وهي مقابل المصطلح التاريخي ،وتفيد أيضا التفاعل في التخاطب.." [289]. لكن الترجمات والمقابلات العربية كانت متباينة ،وقد اختار طه عبد الرحمن مصطلح التداوليات مقابلا للمصطلح الأجنبي ، مبررا ذلك بأنه "يوفي المطلوب حقه باعتبار دلالته على المعنيين الاستعمال والتفاعل معا"[290]، وفي مقابل هذا يشكك عبد الملك مرتاض في ترجمة المصطلح إلى العربية معللا ذلك على هذا النحو:" وقد اصطُنع في العربية النقدية المعاصرة على أنّه" تداولية " في حين أنّا نشك في أنه كذلك بهذه الصّفة التي ورد عليها، في أصل الاستعمال الغربي، لأن صيغة هذا الاستعمال (pragmatics ، pragmatique)لا تدل على وجود ياء النزعة المعرفية (علمية أو فلسفية أو أدبية) والتي يطلق عليها النحاة العرب بغير إقناع" الياء الصناعية، فالأجانب يصطنعون صيغة أخرى لما يقابل هذه الياء أو اللاحقة الثنائية على الأصح" يه / (Pragmatisme pragmatism) فكيف نترجم نحن العرب مفهومين اثنين في أصلهما بصيغة عربية واحدة ؟ ولذلك نقترح أن نطلق على مقابل المفهوم الأول" التداول) "أي تداول اللغة ...، وعلى المفهوم الآخر المنصرف إلى النزعة المذهبية :"التداولية "وذلك حتى نُطوّع العربية"[291].

أما في الأصل الأجنبي فتعود الجذور اللغوية للتداولية Pragmatique إلى "الكلمة اللاتينية Pragmaticus ، والتي يعود استعمالها إلى عام 1440، ومبناها على الجذر Pragma ،

---

[288] ابن فارس: معجم مقاييس اللغة ، تحقيق وضبط عبد السلام هارون، دار الجيل للطبع والنشر والتوزيع ،بيروت، ط2، 1991،ج2 ، ص314.

[289] طه عبد الرحمن :الدلاليات و التداوليات "أشكال وحدود"، البحث اللساني والسيميائي ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 6، ط1 ، مطبعة النجاح الجديدة ،الدار البيضاء ،1984 ،ص299.

[290] طه عبد الرحمن : في أصول الحوار وتجديد علم الكلام ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،المغرب ، ط2 ،2000، ص28.

[291] عبد الملك مرتاض : تداولية اللغة بين الدلالية والسّياق، مجلة اللسانيات ، مركز البحوث العلمية والتقنية لترقية اللغة العربية، الجزائر، العدد 10، 2005 ، ص ص 66 ،67.

ومعناه الفعل Action ، ثم صارت الكلمة بفعل اللاحقة ،تطلق على كل ماله نسبة إلى الفعل أو التحقق العملي ،أما في الفرنسية ، فقبل أن تدخل مجال الدراسات الفلسفية والأدبية ، فإنها استعملت في المجال القانوني ، وتحديدا في عبارة (Pragmatique sanction) ، وتعني المرسوم أو المنشور، أو نحوه، الذي يهدف إلى تسوية قضية هامة، باقتراح الحلول العملية والنهائية في الوقت نفسه .ثم كان توظيفها في مجال العلوم البحتة ، لتدل على كل بحث أو اكتشاف له صفة إمكانية التطبيق العملي.."[292]وكان هذا بداية القرن السابع عشر ميلادي وتطور الميدان العلمي . وبالتالي يمكننا القول إن التداولية مثل أي منهج غربي ، تمتد بجذورها إلى الفلسفات القديمة مع أرسطو وسقراط ، فهي لا تعدو كونها "اسما جديدا لطريقة قديمة في التفكير بدأت على يد سقراط ثم تبعه أرسطو"[293].أما في اللغة الإنجليزية فيدل مصطلح التداولية "على ماله علاقة بالأعمال والوقائع الحقيقية""[294].

ثانيا: نشأة التداولية

استعمل مصطلح التداولية لأول مرة مع الفيلسوف الأمريكي شارل موريس Charles Morris عام 1938 ، من خلال مقال كتبه في مجلة علمية ، ميز فيه بين ثلاثة اختصاصات تعالج اللغة وهي :علم التركيب وعلم الدلالة والتداولية ، ووصل إلى أن التداولية تعنى "بالعلاقات بين العلامات ومستخدميها. والذي استقر في ذهنه أن التداولية تقتصر على دراسة ضمائر المتكلم والخطاب وظرفي المكان والزمان (الآن، هنا) والتعابير التي تستقي دلالاتها من معطيات تكون جزئيا خارج اللغة نفسها، أي من المقام الذي يجري فيه التواصل"[295] .أما الظهور الفعلي لها فلم يكن إلا في عام 1955 على يد الفيلسوف جون أوستين من خلال إلقائه لمحاضرات وليام جيمس William James بجامعة هارفرد ، وكان هدفها الأول التأسيس لاختصاص فلسفي جديد هو فلسفة

---

[292] نواري سعودي أبو زيد: في تداولية الخطاب الأدبي المبادئ والإجراء، بيت الحكمة ،الجزائر، ط1، 2009، ص18.

[293] آن روبول، جاك موشلار: التداولية اليوم علم جديد في التواصل، ترجمة سيف الدين دغفوس ومحمد الشيباني ، دار الطليعة للطباعة والنشر، لبنان ، ط1، 2003 ، ص29.

[294] فيليب بلانشيه: التداولية من أوستين إلى غوفمان ، ترجمة صابر الحباشة ،دار الحوار للنشر، سوريا ، ط1 ،2007 ، ص 17.

[295] آن روبول، جاك موشلار، التداولية اليوم علم جديد في التواصل ، ص29.

اللغة لا اختصاص لساني ، لكن المحاضرات حققت أكثر من ذلك فمثلت الانطلاقة الفعلية لتأسيس التداولية اللسانية ، ليأتي بعده الفيلسوف الأمريكي جون سيرل ويعيد تطوير نظرية أوستين من خلال بعدين رئيسيين هما :المقاصد والمواضعات.[296]

أما في الدراسات المعاصرة فتشير التداولية إلى مجموعة من المفاهيم التي لا تخرج عن معنى الاستعمال اللغوي للغة ضمن سياقات متعددة ، ذلك أن الغرض منها تحقيق التواصل بين الأفراد من خلال طريقة الاستعمال ، فالتداولية إذن هي "علم التخاطب الذي يفسره الغربيون بعلم الاستعمال.[297]

تسعى التداولية إلى تحقيق التواصل بين الأفراد من خلال التركيز على طريقة التواصل والاستخدام اللغوي ضمن مقامات متعددة ،إنها "أحدث فروع العلوم اللغوية وهي التي تعنى بتحليل عمليات الكلام والكتابة ووصف وظائف الأقوال اللغوية وخصائصها خلال إجراءات التواصل بشكل عام"[298]، إذن فتحقيقها للتواصل منوط بمقدرتها الخطابية ، ذلك أنها "علم جديد للتواصل يدرس الظواهر اللغوية في الاستعمال ، وتدمج من ثم مشاريع معرفية متعددة في دراسة ظاهرة التواصل اللغوي وتفسيره"[299]وهذا يعني أنها تسعى إلى تفسير التواصل اللغوي من أجل الوقوف عند مقصدية المتكلم.

---

296 للاستزادة أكثر ينظر آن روبول، جاك موشلار، التداولية اليوم علم جديد في التواصل ، ص 29-34

297 ينظر محمد محمد يونس علي : مقدمة في علمي التخاطب والدلالة ، دار الكتاب الجديدة المتحدة ،لبنان، ط1 ، ص5.

298 صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت،1992، ص10.

299 مسعود صحراوي : التداولية عند العلماء العرب، دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي ، دار الطليعة ، بيروت، ط1 ،2005 ص16.

ثالثا: علاقة التداولية بالبلاغة

يعود الاختلاف المصطلحي الذي عرفته التداولية إلى تشعبها وارتباطها بعديد المدارس والمناهج والفلسفات والعلوم ، وقد ربطها النقاد بالفسفة والألسنية والسيميائيات وعلم النفس وكذا بعلم البلاغة ، فإذا كانت البلاغة "فن القول بشكل دائم"[300] تمثل "نظاما له بنية من الأشكال التصورية واللغوية ،يصلح لإحداث التأثير الذي ينشده المتكلم في موقف محدد" [301].

فإن ليتش يربط بين هذا الفن و التداولية "إذ إنها ممارسة الاتصال بين المتكلم والسامع ، بحيث يحلان إشكالية علاقتهما ، مستخدمين وسائل محددة للتأثير على بعضهما" [302]، ذلك أنهما ينطلقان من اللغة بوصفها وسيلة للاتصال بالقارئ والتأثير فيه ومعرفة موقفه من نص معين .وعلى هذا الأساس ينظر النقاد للبلاغة والتداولية نظرة ترابط لغوي ، ينطلق من اللغة ويصل إلى القارئ أو المستمع.

رابعا: علاقة التداولية باللسانيات

تتفق الدراسات المعاصرة على أن اللسانيات ترتبط بشتى العلوم والفلسفات ،ذلك أنها علم يدرس اللغة في ذاتها ولذاتها ، ومن ثم فهي ترتبط بكل المناهج النقدية والدراسات اللغوية.

ويتفق رادلف كارناب مع هذا الموقف ،إذ يؤكد العلاقة الوطيدة بين التداولية واللسانيات ،حيث تعد التداولية "قاعدة اللسانيات أو أساسها المتين الذي تستند إليه"[303]. بمعنى أن كل تحليل لساني مرتبط أساسا بالتداولية "فبمجرد أن ينتهي عمل اللساني في دراسة اللغة(البنية) ،يظهر إسهام التداولي في تملي الأبعاد الحقيقية لتلك البنية المعلنة المغلقة وتنفسح من ثم على الأبعاد النفسية والاجتماعية والثقافية للمتكلم ، والمتلقي والجماعة التي يجري فيها التواصل.[304].هذا إضافة

---

[300] صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص121.

[301] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[302] المرجع نفسه ،الصفحة نفسها.

[303] نواري سعودي أبو زيد: في تداولية الخطاب الأدبي ،المبادئ والإجراء ، ص21. نقل عن: Françoise Armengaud,puf,4em ,edition1999,p3.

[304] المرجع نفسه،ص21.

إلى أن البحث اللساني انتقل من دراسة اللغة وحسب إلى دراسة بعدها التواصلي من خلال التركيز على التخاطب أو الاستعمال اللغوي .فإذا كانت لسانيات سوسير من خلال التقسيم الثنائي (لغة /كلام) أولت الاهتمام الأكبر للغة ، فإن التداولية على العكس من ذلك اهتمت بالكلام ووظائفه ،إلا أن "عملية توجيه التحليل نحو الكلام ليس مجرد دراسة لـ"الكلام "بالمصطلح السوسيري ، ولكنها في الحقيقة دراسة للغة في كليتها بما فيها الكلام"[305] فهي دراسة لمقصدية المتكلم من خلال كلامه وبالتالي هي إحاطة بكل ما يرتبط باللغة ومستوياتها . ومن ثم ترتبط التداولية بالسياق الذي قيل فيه الكلام ، وفي هذا الصدد يرى دومينيك منقونو: في مؤلفه المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب أن "المكون التداولي يعالج وصف الملفوظات في سياقها "[306]أي في المقام الذي وظفت فيه.

يصل الطالب بعد إطلاعه على هذه المحاضرة إلى مفهوم التداولية ونشأتها وأهم الإشكالات التي تبحث فيها ، وكذا علاقتها بالعلوم الأخرى كالبلاغة والتحليل الألسني.

---

[305] فيليب بلانشيه ، التداولية من أوستين إلى غوفمان ، ص ص 55،56.

[306] دومينيك منقونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة محمد يحياتن، منشورات الاختلاف،الجزائر، ط1 ، 2005،2006،ص98.

المحاضرة الثانية عشرة: التفكيكية

أولا: إشكالية المصطلح

ثانيا: مقولات التفكيك

1-الاختلاف

2-نقد المركزية الغربية

3-علم الكتابة

4-جدل الحضور والغياب

المحاضرة الثانية عشرة: التفكيكية

أولا: إشكالية المصطلح

ارتبط التفكيك(Déconstruction) بالناقد الفرنسي جاك دريدا Jack Derrida الذي أرسى معالمه في إطار التحول و الانقلاب المعرفي على البنيوية، ما يجعله أهم حركة ما بعد بنيوية في النقد الأدبي المعاصر، فإذا كانت البنيوية تطمح إلى تأسيس مذهب نقدي يقوم على الشرعية العلمية و المنهج التجريبي و ينطلق من مبدأ لغوي علاماتي بحت يصنعه الإنسان "فإن ما بعد البنيوية تسخر من هذه النزعة و تهزأ بدعواها، و لكن سخرية ما بعد البنيوية من البنيوية إنما نوع من التهكم الذاتي، فممثلوا ما بعد البنيوية هم بنيويون اكتشفوا خطأ طرائقهم على نحو مفاجئ".[307]

ظهر مصطلح التفكيك أو التفكيكية* كما يؤثر البعض كمقابل شائع لمصطلح (Déconstruction) الذي ظهر مع جاك دريدا و الذي أقر حين وضع المصطلح أنه كان يفكر خصوصا في استخدام هيدغر لكلمة التدمير (Déstruction) "بمعنى تحليل بنية ما عن طريق نشرها وبسطها على طاولة التشريحمثلما كان يفكر في كلمة (Abbou) الألمانية أي (Démontage) الفرنسية التي استعملها فرويد للدلالة على نوع من التركيب المقلوب".[308]

---

[307] رامان سلدان، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار قباء، القاهرة، د ط، 1998، ص 117.

* ولد التفكيك في ندوة نظمتها جامعة هوبكنز (الو، أ، م) حول موضوع "اللغات النقدية و علوم الإنسان" في أكتوبر عام 1966، و قد اشترك فيها مجموعة من النقاد و الباحثين مثل: رولان بارت، تودوروف، لوسيان غولدمان – ج لاكان– و جاك دريدا الذي شارك بمداخلة أرسى فيها أسس التفكيك، و كان عنوان المداخلة: "البنية و الدليل، و اللعب في خطاب العلوم الإنسانية"، ثم ضمنها بعد ذلك كتابه "الكتابة و الاختلاف" ينظر: بسام قطوس، استراتيجيات القراءة (التأصيل و الإجراء النقدية)، دار الكندي، إربد، الأردن، د ط، 1998، ص 19.

[308] جاك دريدا: الكتابة و الاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، دار توبوقال، الدار البيضاء، د ط، 1998، ص 58.

كما ورد عن جوزيت راي دوبوف في "قاموسها السيميائي" فعل التفكيك (Déconstruire) عند دريدا بمعنى فك أو تقويض (Défaire) بناء إيديولوجي موروث اعتمادا على التحليل السيميولوجي"[309]

و ينقسم مصطلح déconstruire في تهجئته إلى أربع مقاطع كل مقطع منها دل على معنى معين:[310]

- السابقة (dé) و هي سابقة لاتينية تتصدر كثيرا من التراكيب الفرنسية بمعنى النفي والانتهاء و القطع و التوفيق و التفكيك و النقض.
- كلمة (con) و هي مرادفة لسوابق أخرى (co–col–com) تتصدر كلمات كثيرة لا تخرج معانيها عن الربط و الترابط و المعية (Acev).
- كلمة struct بمعنى: البناء.
- اللاحقة (ion) و هي لاحقة مماثلة للاحقة tion تدل كلتاهما على شكل من أشكال النشاط و الحركة (action) و بتركيب دلالات هذه المقاطع المجزأة تدل كلمة déconstruction على حركة نقض ترابط البناء.

و بما أن الكلمة منتهية بلاحقة لا تدل إلا على الحركة و ليس المذهبية كما في اللاحقتين isme–isque فقد سايرت بعض الترجمات ذلك مكتفية بالمصدر مجردا (لا المصدر الصناعي): التفكيك– التقويض– النقض– التشريح...

تبعا لما سبق، يكون التفكيك مضللا و مشتتا يصعب الوقوف على دلالاته الفكرية، فهو مصطلح مكثف "يدل في مستواه الأول على التهديم و التخريب و التشريح وهي دلالات تقترن عادة بالأشياء المادية المرئية لكنه في مستواه الدلالي العميق يدل على تفكيك الخطابات و النظم الفكرية و إعادة النظر إليها بحسب عناصرها، والاستغراق فيها وصولا إلى الإلمام بالبؤر الأساسية

---

[309] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح، ص 344.

[310] المرجع نفسه، ص 350.

المطمورة فيها"[311] و الكشف عن مواطن الغياب ومناطق الإخفاء و النبش في الأنساق الحضارية و الفكرية و المعرفية و توجيه آلة النقد صوبها في محاولة لتجاوز النمطي/ الجاهزي/ المألوف/ اليقين الذي لا يعدو أن يكون أوهاما (من منظور التفكيكيين).

ومما ساعد على رواج التفكيك جرأة أفكاره ودعوته الصريحة للتقويض ،ذلك أن "التفكيكية باعتبارها صيغة لنظرية النص تخرب كل شيء في التقاليد تقريبا. وتشكك في الأفكار الموروثة عن العلامة واللغة والنص والسياق والمؤلف ودور التاريخ وعملية التفسير وأشكال الكتابة النقدية[312].

ثانيا: مقولات التفكيك

1.الاختلاف*:

استوحى دريدا فكرة "الاختلاف من سوسير، الذي جاء تقابلاته الشهيرة حيث أعطى للعلامة (دال+مدلول) قيمتها في إطار اختلافها مع غيرها، فقد ميز سوسير بين عنصرين هامين هما اللغة (langue) الحاملة للطابع الجماعي بعدها مجموعة منتظمة من الرموز و الكلام (parole) كتأدية فردية للغة، و ربط سوسير الأحداث الكلامية بالنسق اللغوي حتى تتبع مفعولاتها مثلما هي الأحداث الكلامية ضرورية لنشأة النسق"[313] ولقد صاغ دريدا التفكيك بطريقة مغايرة و مطورة لثنائيات سوسير بعدما عمد إلى الفعل الفرنسي (différer) معتمدا في هذا على صيغتين من الاشتقاق منهما:[314]

---

[311] عبد الله إبراهيم، معرفة الآخر، ص 114.

[312] عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، المجلس الأعلى للثقافة، الكويت ، ط1 ،1998، ص ص 291،292.

* ورد لفظ الاختلاف في القرآن الكريم في عديد المواضع و اختلف مفهومها عن ما ورد دريدا، نذكر منها سورة آل عمران، الآية 19، سورة يونس: الآية 19، سورة المائدة: الآية 48، سورة الأنفال: الآية 26، سورة الروم: الآية 31-32، سورة الأنعام: الآية 159، للمزيد من الاطلاع ينظر العلواني (طه جابر فياض)، أدب الاختلاف في الإسلام، دار الشهاب، الجزائر، د ط، د ت.

[313] عبد الله إبراهيم، معرفة الآخر، ص 140.

[314] للاستزادة ينظر ، فرديناند دي سوسير، محاضرات في اللسانيات العامة.

الصيغة اللازمة الدالة على الشيء المغاير المختلف (dissemblable) و الصيغة المتعدية الدالة على الإرجاء و التأجيل لوقت آخر (Remettre au autre temps) مشتقا مصدرا للاختلاف (Différence) من الصيغة الأولى ذات الدالة المكانية، أما الصيغة الثانية ذات الدلالة الزمنية فاشتق منها مصدر جديد لا عهد للغة الفرنسية به هو الإرجاء و التأجيل و الإخلاف (Différance) و لقد خلفت هذه الكلمة ارتباكا لدى القارئ خلال ترجمتها للعربية أو حتى الإنجليزية، فأحيانا يستخدم ديفيد أليسون كلمة (Différentiation) مقابلا لها في متن الترجمة ويتابعه في ذلك ميشال ريان حين يقتبس الفرنسية كما هي دون ترجمة و في مرات قليلة يترجمها إلى ثلاث كلمات مجتمعة معا هي:

(Différence- Differral- Différing)و يحرص على وضع كلمة دريدا الفرنسية بجوار ترجمته الإنجليزية".[315]

فالاختلاف عند دريدا –على هذا النحو من الكتابة– ليس هفوة إملائية بقدر ما هو حيلة قصد بها إبراز الاختلافات الواردة على الدلالة ضمن المستوى الصوتي و الكتابي ليوضح من خلال هذا الإبدال و التشويه الصامت بإحلال (a) محل (e) أن الاختلاف (Différance) الذي يقصده هو، إنما هو بنية و حركة لا يمكن تصورها على أساس التعارض بين الحضور و الغياب، فالـ (Différance) هو التبدل المنظم للاختلاف ولآثار الاختلافات"[316] غير أن هذا الاختلاف مقترنا بالإرجاء و التأجيل و التعويق و التأخير و كذا بالتشتت و الانتشار يحرر القارئ من مرجع محدد و ثابت فيغدو المعنى مؤجلا باستمرار في لعبة دلالية لا نهائية قائمة على التخصيب المستمر للمدلول، من قبيل (Marge: الهامش،Supplément : إضافة ،Undécidable : عدم القدرة على حسم الأمور،Dissémination : التشتت / الانتشار/ البعثرة...)[317]، و لعل ارتباط الاختلاف بكل هذه العناصر هو ما جعل تحديده اصطلاحيا أمر صعب، فهو يحمل معنى

---

[315] جاك دريدا وبول دي مان، استراتيجيات التفكيك، ترجمة حسام نايل، أزمة للنشر و التوزيع، الأردن، ط1، 2009، ص 10.

[316] جون ستروك، البنيوية و ما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا ، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة، دط، الكويت ،1996.

[317] للاستزادة أكثر ينظر ، جاك دريدا و بول دي مان، استراتيجيات التفكيك، ص 11.

الإزاحة، وهو بنية من الاختلافات التي تحول العلامة إلى سلسلة لا متناهية من المفردات والدلالات المؤجلة.

و في هذا الصدد يقول "فنست ليش" في مفهومه للاختلاف: "لكي تعبر لغة ما عن معنى يجب أن تختلف عن الدلالات الأخرى، و نفس الشيء بالنسبة للمدلول، إذ إن كل مدلول هو نسق لغوي يجب أن يختلف –مهما كان صغر حجم التضاد– عن كل المدلولات الأخرى، إن الاختلافات أساسية لكي تعمل العلامات في اللغة"[318] و تحقق وظيفة لا نهائية الدلالة.

و يرى دريدا إن الاختلاف "بناء و حركة لا يمكن تصورهما على أساس تعارض ثنائية الحضور/الغياب، إن الـ Différance هو اللعب المنتظم للاختلافات و لآثار الاختلافات للتنظيم spacing الذي يربط بين العناصر، هذا التنظيم هو الإنتاج الموجب و السالب في نفس الوقت لفواصل Intervals، لا تستطيع المصطلحات "الكاملة" أن تحقق الدلالة، أن تؤدي وظيفتها".[319]

انطلاقا مما سبق، تكون مقولة الاختلاف (a) حاملة لمعنى المغايرة و التأجيل، ذلك أن العنصر الأول حامل للمعنى المغايرة التي تثبت الدلالة، فيما يعمل التأجيل على تفكيكها، فتبقى مؤجلة باستمرار تستعصي على قرائها و يمارس معهم لعبة المراوغة و طقوس الإغراء و هي حيلة يمارسها التفكيك، تقضي بإحالة الدال إلى دال آخر مع تغييب متعمد للمدلول، يسعى من خلالها التفكيك إلى تعدد القراءات و تشظي الدلالة و تشتت المعنى.

2.نقد المركزية الغربية: (نقد العقل و الثورة على الميتافيزيقا)

استندت الممارسات الفكرية السابقة على "العقل" بوصفه المركز، و جعلت العلم تجل من تجلياته، و عمقت الميتافيزيقا هذا الطرح فأعطته بعدا إلاهيا دمجت فيه فكرة "اللوغوس" و "الله"، بل ذهبت إلى عدة مدار التفكير و مرد الحقائق و اليقينيات، حيث عرفت الفلسفات القديمة بداء

---

[318] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة ، ص 377.

[319] جاك دريدا و بول دي مان، استراتيجيات التفكيك، ص 11.

بأفلاطون اهتماما بالغا بالعقل بوصفه السلطة الأولى في تحديد المعاني و بعث الحقائق، إذ ظهرت الفلسفة العقلية المثالية التي تمجد العقل وتنتصر للمنطق، هذه المبالغة في التشدد بقوى العقل هي التي جعلت جاك دريدا يتحدث عن مقولة "نقد المركزية الغربية: التي حاول من خلالها تقويض التمركز العقلي Logoscentrism من جهة والثورة على الميتافيزيقا من جهة أخرى، حيث عمل على نقد الخطاب الغربي و الكشف عن تعالي الإرث الفلسفي و النبش في أنساقه و تفكيك بؤر الميتافيزيقا.

و على هذا الأساس استعان دريدا بمبدأ الهدم و الشك و أعلن عن "تدمير كل الدلالات التي تجد مصدرها في اللوغوس، و تفكيكها و تذويب رواسبها المتعاقبة و إن جميع التحديدات الميتافيزيقية الحقيقة –حسب دريدا– غير قابلة للفصل عن هيئة اللوغوس الذي يحط من قيمة الكتابة المنظور إليها بوصفها وساطة لتحقيق القصد و يقود من ثم إلى السقوط في برانية المعنى و خارجيته".[320]

ولأن دريدا مدرك لرواسب المركزية الغربية بوصفها حضورا لا متناهيا و مهيمنا في الفكر العربي دعا إلى ضرورة نقد مركز العقل الذي يمثل "التضافر بتأسيس بنية قوة في خارطة الفكر... و اقتحام سكونية الميتافيزيقا الغربية متسلحا بمقولته هذه لتمييز أولا نزعة التمركز الطبيعية في هذه الميتافيزيقا الغربية و ذلك من خلال اللوغوس"[321]، وهو يهدف إلى تكوين خطابات تتضح بالدلالات و تسعى إلى التجدد دون أن تعثر ببؤر التمركز وسطوة الميتافيزيقا و كذا تعرية المركزية الغربية من ركائزها و كشف تناقضها.

كما أن هذه المركزية كرست حضورا ميتافيزيقا "للغة" "أي أن نطق اللغة أصبح محددا بحضور المرء "الحقيقي أو المفترض" الذي ينطق، و هكذا نفترض تلقائيا حين نقرأ نصا من أي

---

[320] جاك دريدا: الكتابة و الاختلاف، ص 111–112.

[321] عبد الله إبراهيم، معرفة الآخر، ص 123.

نوع أو نسمعه وجود كاتب أو ناطق لذلك النص (...) وهكذا تكون مركزية اللغة أو الحضور الميتافيزيقي القاعدة الحافزة وراء مركزية الصوت".[322]

و هذا ما يوضح ارتباط مركزية العقل بمركزية الصوت Phonocentrisme التي تنتصر للمنطوق على حساب المكتوب و تفضل الحضور على الغياب و هو ما جاء دريدا لنقضه كما أدرك إصرار الميتافيزيقا على اعتبار الوجود حضورا متعاليا مهيمنا، وهذا ما دعاه لمواجهة الميتافيزيقا بمقولات القراءة و الاختلاف.

إن تذويب الدلالة المركزية الغربية وفتح آفاق جديدة في الفكر الغربي هو النهج الذي سعى إليه دريدا و هذا من خلال "تجزئة موضوعاته، بدءا من الألفاظ و الفرضيات الأساسية، ثم انتقل إلى تعرية الأنساق و كشف الحجج التناقضية، ثم في مرحلة أخرى توغل إلى صلب موضوعه ألا و هو تفكيك النظم الفكرية الكبرى للفكر الفلسفي منطلقا من أفلاطون و أرسطو مارا بديكارت و روسو وفرويد، ثم منهيا بالفلاسفة المعاصرين مثل هوسرل و هيدغر، و لقد قاده استقراؤه إلى هدم الزعم القائم بوجود معنى موحد له هوية متطابقة مع ذاته".[323]

ليقدم بهذا نقدا لكل ماله علاقة بالمركز من قبيل "مركزية الصوت" و "مركزية الحضور"...ليؤكد انطلاقا من هذا أن التفكيك لا يسعى للوصول إلى اليقين (لأنه لا يقر بوجوده أصلا) كما لا يسعى لتقديم بدائل للتمركز الغربي، "إنما يمارس قراءة و كتابة نقدية مزدوجة تهدف للوصول إلى مناطق مغلقة تضفي التناقض عن المعاني و تصبح غير قابلة للتحديد، و تكون الحقيقة الوحيدة التي يستطيع التفكيك تقديمها هي: تموضع المتاهات في ثنايا النصوص وأنظمتها الدلالية".[324]

---

[322] ديفيد بشبند، نظرية الأدب المعاصر و قراءة الشعر، ترجمة عبد الكريم المقصود، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 1996، ص 79.

[323] عبد الله إبراهيم، المركزية الغربية، إشكالية التكون و التمركز حول الذات، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2005، ص 324.

[324] ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي ،ص 133.

و الانفتاح على لعبة دلالية و مراوغة نقدية لا تنتهي تأسيسا على ما سبق ذكره، فإن نقد المركزية الغربية الذي طال الفلسفة و الفكر و العقل و الوجود و الميتافيزيقا والصوت، أصاب النص فأسس لميلاد نص جديد هو نص اللا تمركز و اللا تحديد.

3- علم الكتابة (نقد التمركز الصوتي)

نظر الفلاسفة للكتابة كنشاط من الدرجة الثانية بوصفها "تعسفا لأن ما تبتغيه الفلسفة فعليا الإرادة و البرهنة و الإشارة و الإظهار و الوصول بالمحاور إلى النظرة المحدقة في حضرة العالم...ذلك أن تمامية العلم تقتضي أن تكون الكلمات التي يصوغ بها الباحث نتائجه قليلة وشفافة كلما أمكن..."[325]، و في مقابل هذا لم يخف سوسير انزعاجه من الخطر الذي تمارسه الكتابة بحق الكلام لأنها تخفي اللغة و تغتصب الكلام أحيانا "و طغيان الكتابة قوي ومدمر يؤدي مثلا إلى أخطاء في التلفظ يمكن وصفها بالمرضية وهذا يعني أنها تمارس إفساد في الأشكال المحكية الطبيعية...إن الكتابة التي يفترض أن تكون وسيلة لخدمة الكلام تهدد بتلويث صفاء النظام الذي تخدمه".[326]

تبعا لهذا جاء التفكيك لقلب المركزية الغربية المعلية لسلطة الكلام و دعا إلى تأسيس النص المختلف و إعلاء سلطة الكتابة، و لما كانت على هذا النحو من الأهمية أفرد لها دريدا كتابه الموسوم بـ علم الكتابة de la grammatologie عام 1967، الذي يهدف فيه لتأسيس برنامج فكري يعطي الأفضلية للكتابة على حساب الكلام، كما دعا من خلال كتابه "الكتابة و الاختلاف" إلى تثمين دور الكتابة.

"إن هذا المصطلح "grammatologie" مصدر بالكلمة الإغريقية gramma، يدل في الأصل على "الحرف" lettre، تناقلتها اللغة اللاتينية و منها الفرنسية التي دخلتها في نهايات القرن 18 ميلادي بالشكل (gramme) و صارت من لواحق كثير من كلماتها (برقية télégramme)، (كتابة

---

[325] جاك دريدا وبول ديمان، استراتيجيات التفكيك، ص 100.

[326] جون ستروك، البنيوية ومابعدها، ص 222.

مشفرة cryptogramme) و حتى نضيف إليها اللاحقة (logie) الدالة على معنى "science" تصبح الدلالة الحرفية للكلمة (grammatologie) هي علم الكتابة".[327]

إن الغراماتولوجيا التي يدعو إليها دريدا تتجاوز حالتها القديمة بوصفها أمرا ثانويا بل هي الأساس الذي يمنح القارئ مزيدا من إمكانات التفسير، و هذا بالضبط ما يعنيه الاختلاف عند دريدا، ذلك أن الكتابة "تكشف لنا التغريب في المعنى ذاته، إن نفس المعنى بواسطة العلامات يهبه استقلالا بصورة جلية عندما تستمر العلامات المكتوبة بتوليد بعدها الدلالي بغياب المؤلف وحتى بعد موته"[328]، و هكذا تتخلص الكتابة من سطوة المؤلف، فتتوالد باستمرار رغم غياب منتجها الأول، لتنتج لنا نص التعدد القرائية (النص المفتوح).

تأسيسا على ما سبق، يتضح لنا أن الكتابة التي ينادي بها دريدا هي أولا "علامة مكتوبة يمكن أن تتكرر في غياب سياقها، و أنها ثانيا قادرة على تحطم سياقها الحقيقي وتقرأ ضمن أنظمة سياقات جديدة بوصفها علامة في خطابات أخرى، و أنها ثالثا تكون فضاء للمعنى بوجهين، الأول قابليتها الانتقال من سلسلة جديدة من العلامات، و الثاني قدرتها على الانتقال من مرجع حاضر إلى آخر، و هذه سمات خاصة بالكتابة، لا يمكن للكلام أن يمتلكها...".[329]

إن الكتابة في مفهومها الدريدي تمثل عدمية الصوت و تدفق الدلالات و تشظي المعاني، فهي وسيلة للكشف عن التعريب في المعنى ذاته، و هي تأسيس لنص الاختلاف القائم على التعددية القرائية.

3.جدل الحضور و الغياب

تبرأ دريدا من النزعة الميتافزيقية و من الإرث الأفلاطوني القائم على فلسفة الحضور التي ترسخ فكرة "وجود الموجود في الوجود" أو أن الوجود يتجلى بوصفه حضورا، و في هذا الصدد

---

[327] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح ، ص 370.

[328] عبد الله إبراهيم، معرفة الآخر، ص 126.

[329] المرجع نفسه، ص 116.

يؤكد هيدغر: "إن التاريخ الغربي منذ بدايته، و على امتداده، ظل يبرهن على أن كينونة الكائن تتجلى بوصفها حضورا و هذا التجلي للكينونة على أنها حضور بذاته، حضور لتاريخ الغرب ذلك أن مسار تاريخ الغرب ترادف في معناه ودلالاته على فكرة الحضور باعتبار أن ما يأتي لذاته يتجلى و ينتشر بالقرب من ذاته"،[330]كما أعطى الحضور قيمة التعالي ذلك أن "الحضور كما صاغه ليفيناس يحافظ على العلاقة الترنسدنتالية للإله/الإنسان".[331]

مثلما استأثرت فكرة الحضور على اهتمام الفلاسفة القدامى اهتم دريدا بنقيضها وهو الغياب، هذا المعطى الذي ارتبط ارتباطا وثيقا بالتفكيك و بمقولة الاختلاف، فكل ما لا يمكن وصفه بالحضور هو في حقيقته مؤجل و مرجأ و غائب "هذا الربط البسيط بين فكرة تأجيل الإحالة و بين الغياب هو ما تحققه العلامة اللغوية في الوقت نفسه الذي تظهر (الشيء) (الحضور) تظل هي الخلفية البسيطة و الدائمة التي يمكن في ضوئها تفسير الشطحات اللغوية و الفلسفية".[332]

و لما كانت العلامة لا تحمل داخل النص وجودا فعليا ملموسا "فإن الحضور الوحيد في النص هو اللغة و حيث أن اللغة تحجب الأشياء أو تخفيها فمعنى ذلك، أن الحضور الوحيد هو الغياب، أي أن اللفظ بقدر ما يكف عن الأشياء (الحضور) يخفيها أو يحجبها (غياب)"[333]، فاللغة ليست تعبيرا عن المعاني و الأشياء في حضورها المعلن بقدر اعتبارها غيابا و هذا ما يفسر لعبة التفكيك القائمة على الحضور "الدوال" وتغيب "المداليل" فضلا عن المقولات الأخرى التي تبرز فيها ثنائية الحضور و الغياب التي انطلق منها دريدا في نقد الخطاب المركزي الغربي.

و قد أعطى دريدا مثالا عن فكرة الاختلاف، موضحا أن حضور الأشياء مقترن بغيابها وإرجائها، فمثلا فكرة السهم "...هو في أي لحظة من اللحظات حاضر من موقع معين، و لكنه في الوقت نفسه ليس حاضرا في تلك اللحظة في ذلك المكان، ففي أي لحظة اخترناها من لحظات

---

[330] مارتن هايدغر، التقنية –الحقيقة –الوجود، ترجمة: محمد سبيلا و عبد الهادي مفتاح، المركز الثقافي بيروت، 1995، ص ص89-204.

[331] جاك دريدا، علم الكتابة، ترجمة أنور مغيثو منى طلبة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط2، 2008، ص 213.

[332] عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، ص 129.

[333] المرجع نفسه، ص 128.

انطلاقه يكون متحركا باتجاه موقع ثان و هكذا.." كذلك هو حال المعنى/الحقيقة/الصوت على الرغم من حضوره الرمزي يبقى مرتحلا/متفلتا/غائيا ينتظر قارئا مفككا يعيث في النص فسادا دون أن يحدد غاياته.

تكشف هذه المحاضرة عن أهم حركة ما بعد بنيوية في النقد الأدبي المعاصر وهي استراتيجية التفكيك التي تعد من أبرز المقاربات النقدية المعاصرة التي تجاوزت انغلاقية النص وأحادية المعنى ودعت إلى لانهائية المعنى ، كما ركزت على قراءة النص وفق أربع مقولات وضعها رائد التفكيك جاك دريدا وهي: (الاختلاف، نقد المركزية الغربية، علم الكتابة، جدل الحضور والغياب).

المحاضرة الثالثة عشرة: النقد الثقافي

أولا : إشكالية المصطلح

1-الثقافة لغة

2-الثقافة اصطلاحا

ثانيا: مفهوم النقد الثقافي

ثالثا: بدايات النقد الثقافي

1-مدرسة فرانكفورت الألمانية

2-مدرسة النقد الجديد

3-مركز برمنغهام

رابعا: وظيفة النقد الثقافي

المحاضرة الثالثة عشرة: النقد الثقافي

يطرح النقد الثقافي جدلا واسعا بسبب مصطلحه الشامل و كذا ارتباطه بالمد المابعد حداثي الذي عرفته الدراسات النقدية، ومن هنا كان لزاما الوقوف عند دلالته الاصطلاحية وكذا أهم رواده ومبادئه.

أولا : إشكالية المصطلح

1.الثقافة لغة :

يحمل مصطلح النقد الثقافي بين دفتيه لفظتين بارزتين هما : "النقد" و "الثقافة".

و الثقافة كما ورد في لسان العرب لابن منظور جاءت على هذا النحو: "ثقف الرجل ثقافة أي صار حاذقا، و ثقف الشيء حذقه و رجل ثقف لقف أي بين الثقافة و اللقافة"، و الثقاف هو ما تسوى به الرماح، و في حديث عائشة تصل أباها أبا بكر "أو قام أودها بثقافة أي أنه سوى عوج المسلمين".[334]

2.الثقافة اصطلاحا:

عرف مصطلح الثقافة تعريفات متعددة، نذكر منها تمثيلا لا حصر ما أورده تايلور بوصفه: "ذلك الكل المتكامل الذي يشمل المعرفة والمعتقدات و الفنون و الأخلاقيات والقوانين و الأعراف والقدرات الأخرى و عادات الإنسان المكتسبة بوصفه عضوا في المجتمع"[335] و في مقابل هذا يرى ت. س. إليوت أن كلمة الثقافة مختلفة و متباينة بيننا بحسب ما تعنيه من نمو فرد، أو نمو فئة أو طبقة، و أن ثقافة الفرد تتوقف على ثقافة فئة أو طبقة، و أن ثقافة الفئة و الطبقة تتوقف على

---

[334] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، مادة ثقف، ص 153.

[335] بورين فان لون، الدراسات الثقافية، ترجمة وفاء عبد القادر، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2003، ص 08.

ثقافة المجتمع كله الذي تنتمي إليه تلك الفئة أو الطبقة، و بناء على ذلك فإن ثقافة المجتمع هي الأساسية.[336]

و تتعدد المفاهيم وتتباين دون أن تقبل التحديد الأحادي بل تحتفظ بطابعها الشمولي المتحول و تزداد تطورا من خلال ارتباطها بالنقد الأدبي.

ثانيا: مفهوم النقد الثقافي

ثمة إشكال جدلي كبير حول النقد الثقافي، بين من يجعله منهجا نقديا و من يصنفه نظرية معرفية، ذلك أن النقد الثقافي متشعب الميادين متفرع التخصصات، متعدد المواضيع، وتبعا لهذا تباينت التعاريف و المواقف النقدية، إن "النقد الثقافي ليس بمنهج نمطي له حدود معينة، إنما هو إنساني معرفي يتناول مختلف المنجزات الفكرية والمعرفية و الخطابات الحاملة لأنساق تاريخية أو تداولية اجتماعية بل حتى الخطابات المهملة كالإعلانات و المسجات المرتبطة بالهاتف والنكات التي يعبر عنها بصيغ لغوية أو الخطابات المرئية/المسموعة (الخطابات الصورية) وباختزال واضح كل الخطابات التي يعبر عنها من خلال الثقافة...".[337]

ثمة إذن مجال واسع يشتغل ضمنه النقد الثقافي، ينظر للنص الأدبي بوصفه قيمة ثقافية من خلال الكشف عن الأنساق المضمرة المخبوءة في النص، و لهذا يتعامل خطاب النقد الثقافي مع النص من خلال تحوله و تطوره و تغير دلالاته عبر الزمن، وكيفية تلقي هذه الدلالات.

---

[336] ت س إليوت، ملاحظات نحو تعريف الثقافة، ترجمة شكري عياد، ضمن كتاب دراسات في الأدب و الثقافة، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص 379.

[337] سمير خليل، فضاءات النقد الثقافي، ، من النص إلى الخطاب، دار تموز ، مصر ، ط1 ،2014.ص 14.

ثالثا: بدايات النقد الثقافي

1.مدرسة فرانكفورت الألمانية:

تعود البدايات الأولى للنقد الثقافي مع مدرسة فرانكفورت الألمانية و أبرز روادها أمثال: هوركهايمر، أدورنو، ماركيز، هابرماس، و بنجامين، و غيرهم، حيث عمل هؤلاء على ربط النص الأدبي بالثقافة و كذا ببعدها الاجتماعي، ذلك أن الأدب في عمومه انعكاس للمجتمع و تصوير لأحداثه وقضاياه و القيم السائدة فيه، و تعبير عن ثقافته وميولاته السياسية كما استندت الدراسات الثقافية على نتائج التحليل النفسي و النظرية الماركسية و غيرها.

2.مدرسة النقد الجديد:

ارتبط النقد الثقافي بطروحات النقد الجديد لاسيما طروحات رولان بارت و مؤلفه حول مسرحية راسين، حيث ربط بارت النص بالأنساق الثقافية الدالة و بالحياة الاجتماعية و السياسية.

3.مركز برمنغهام:

ظهر بداية الستينيات من القرن العشرين، إثر تأسيس مركز برمنغهام للدراسات الثقافية المعاصرة في بريطانيا عام 1964 على يد مجموعة من العلماء منهم: "ستيوارت هول" "ريموند ويليامز" "ريتشارد هوغارت" حيث "يشرع مركز الدراسات الثقافية المعاصرة بجامعة برمنغهام، في نشر صحيفة أوراق عمل في الدراسات الثقافية تناولت وسائل الإعلان و الثقافة الشعبية و الثقافات الدنيا، و المسائل الإيديولوجية و الأدب، و علم العلامات و المسائل المرتبطة بالجنوسة والحركات الاجتماعية و الحياة اليومية وموضوعات أخرى متنوعة"[338] و رغم عدم استمرار المجلة لمدة طويلة إلا أن صداها انتشر في الولايات المتحدة الأمريكية و أوروبا... و ارتبط بمواضيع متعددة كالفن والموسيقى و السياسة.

---

[338] حفناوي بعلي، مدخل إلى النقد الثقافي المقارن، ص 24.

أما في ثمانينيات القرن العشرين فقد تبلور النقد الثقافي و برز بشكل واضح مستعينا بتيارات ما بعد الحداثة أو ما بعد البنيوية، و متأثرا بالاتجاه الأنتروبولوجي و النقد النسوي واستراتيجية التفكيك...لكنه لم يتحدد منهجيا إلا بصدور كتاب "النقد الثقافي: نظرية الأدب لما بعد الحداثة" لصاحبه فنست ب. ليتش ليكون أول من أطلق هذا المصطلح على توجه ما بعد حداثي حيث "إن الذي يميز النقد الثقافي الما بعد بنيوي هو تركيزه الجوهري على أنظمة الخطاب و أنظمة الإفصاح النصوصي، كما هي لدى بارت ودريدا و فوكو، خاصة في مقولة دريدا أن لا شيء خارج النص، و هي مقولة يصفها ليتش بأنها بمثابة البروتوكول للنقد الثقافي الما بعد بنيوي، ومعها مفاتيح التشريح النصوصي كما عند بارت و حفريات فوكو".[339]

إن الخطوة التي استند إليها ليتش هي ربط النقد الثقافي بالقراءات التأويلية و التفكيكية والحفرية التي تسعى إلى نبش الخطاب و تعريف أنساقه الثقافية و لهذا نجد أن ليتش يضع مصطلح النقد الثقافي مرادفا لما بعد الحداثة و ما بعد البنيوية و يستلهم كذلك معطيات المناهج الأخرى.

إن النقد الثقافي من منظور ليتش يرتكز على ثلاث خصائص يوردها عبد الله الغذامي على هذا النحو:

أ. لا يؤطر النقد الثقافي فعله تحت إطار التصنيف المؤسساتي للنص الجمالي، بل ينفتح على مجال عريض من الاهتمامات إلى ما هو غير محسوب في حساب المؤسسة و إلى ما هو غير جمالي في عرف المؤسسة، سواء كان خطابا أو ظاهرة.

ب. من سنن هذا النقد أن يستفيد من مناهج التحليل العرفية من مثل تأويل النصوص ودراسة الخلفية التاريخية للتحليل المؤسساتي.

ت. التركيز الجوهري على أنظمة الخطاب، و أنظمة "الإفصاح النصوصي كما هي لدى بارت و دريدا و فوكو...".[340]

---

[339] حفناوي بعلي، مدخل إلى النقد الثقافي المقارن ، ص 49.

[340] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي ، ص 32.

رابعا: وظيفة النقد الثقافي

انطلاقا من الرؤية الجديدة لمفهوم النقد الثقافي تتضح الأهمية البالغة لهذا النشاط الذي يصفه الغذامي بكونه "نظرية في نقد المستهلك الثقافي (و ليست في نقد الثقافة هكذا باطلاق أو مجرد دراستها و رصد تجلياتها و ظواهرها) وحينما نقول ذلك فإننا نعني أن لحظة هذا الفعل هي عملية الاستهلاك، أي الاستقبال الجماهيري و القبول القرائي لخطاب ما مما يجعله مستهلكا عموميا في حين أنه لا يتناسق مع ما نتصوره عن أنفسنا و عن وظيفتنا في الوجود"[341]، و من ثم فإن النقد الثقافي مرتبط بالمستهلك الثقافي الجمعي: لأنه منوط بمهمة الكشف عن المضمر المخبوء، و لهذا فإن النقد الثقافي يكشف لنا أن "كل ما نقرأ أو ما ننتج أو ما نستهلك، هناك مؤلفين، أحدهما المؤلف المعهود و الآخر هو الثقافة ذاتها، أو ما يمكن تسميته هنا بالمؤلف المضمر، و هو نوع من المؤلف النسقي، هذا المؤلف المضمر بصيغة الثقافة أولا، ثم إن خطابه يقول من داخله أشياء ليست في وعي المؤلف".[342]

تكشف هذه المحاضرة عن النقد الثقافي بوصفه عملية الحفر في أنظمة الخطابات والنبش في الأنساق المضمرة، بحثا عما هو خفي وراء جماليتها الظاهرة، فهي حفر في الخطاب و بحث عن الخطاب المضاد.

---

[341] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي ، ص 81.

[342] حفناوي بعلي، المدخل إلى النقد الثقافي المقارن ، ص 50.

المحاضرة الرابعة عشرة : النقد التكويني

أولا – مفهوم النقد التكويني

ثانيا : مراحل النقد التكويني و مجال دراساته

1– مراحل النقد التكويني

أ – مرحلة ما قبل الكتابة

ب–مرحلة الكتابة

ج – مرحلة ما قبل الطباعة

د – مرحلة الطباعة

2 – مراحل إنتاج النص

أ – مرحلة إعداد الملف

ب – مرحلة تحديد أنواع الوثائق حسب مراحلها

ج – مرحلة التصنيف التكويني

د–فك الرمز و التدوين

ثالثا : رواد النقد التكويني

1– لانسون

2– غوستاف رودلر

3– بيار اوديا

4– جان بيلمان نويل

5– تيبوديه

المحاضرة الرابعة عشرة: النقد التكويني

أولا – مفهوم النقد التكويني

تعددت مناهج النقد الأدبي المعاصر ، و تباينت مقولاتها و طرق مقاربتها للنص الإبداعي ، و لئن كان النقد الأدبي يعنى بدراسة العمل الأدبي وقراءته ، فإن النقد التكويني أو الجيني أو التوليدي يتجاوز النص المطبوع ، ليسلط اهتمامه على المسودات و الوثائق و المخطوطات التي أسهمت في تشكيل هذا النص الأدبي .

و انطلاقا من هذا ، فإن النقد التكويني" شأن عام ، و اتجاه حديث في قراءة النص الأدبي ، و طموحه موصول بقراءة مخطوطة المؤلف الأصل التي خطها بيده ، وتحليلها لأجل استشراف المعنى من خلال الإحاطة بآليات إنتاج النص ، و ما يتخللها من تحولات بدءا من مرحلة ما قبل الكتابة ثم لحظة الكتابة ثم أخيرا صورة المخطوط الذي فرغ منه المؤلف و عده جاهزا للنسخ أو الطبع أو النشر ، و من هنا فإن المخطوطات والمسودات الأولى للنص المدروس المحددة تاريخيا بالانتساب إلى المؤلف هي موضوع النقد التكويني"[343]و بهذا يكون النقد الجيني مقاربة النصوص الإبداعية حال ولادتها ، و في محاضنها الأولى ، أي لحظة كتابة النص ، و من ثم فهو يعنى ببعدها الزمني و التاريخي الذي أنتجها، فهو قراءة للنصوص من خلال التركيز على لحظة التكون و المعطيات التي تشكلها ضمن فترة تاريخية معينة ، و لهذا يعرف النقد التكويني نفسه على أنه " تلك المقاربة التي لا تقترح تقديم تأويل شامل ، و إنما توضيح السيرورات الدينامية التي تسعى في الكتابة إلى مشاركة و التقاء مختلف المحددات التي تعمل المناهج غير التكوينية على عزلها وتحليل نتائجها النصية بصورة أنظمة دلالية منفصلة[344] و بهذا يعنى هذا النقد بمقاربة الأعمال الأدبية انطلاقا من مسوداتها و خطاطاتها الأولى و معرفة الاختلاف الحاصل بين نسخها وكذا الكشف عن طبيعة العمل الأدبي قبل نشره و طباعته ، و بهذا يتجلى فرق كبير بين النقد الجيني

---

[343] رحمن غركان ، المنهج التكويني من الرؤية إلى الإجراء ، دار الانتشار العربي ، لبنان ، ط1 ، 2010 ، ص18 .

[344] بيير مارك دو بيازي وآخرون ، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ، ترجمة رضوان ظاظا ، مرجعة المنصف الشنوفي ، عالم المعرفة ، العدد 221 ، ص57.

و البنيوية التكوينية مع رائدها لوسيان غولدمان الذي " نظر إلى العمل الإبداعي بوصفه عاملا فاعلا في الوعي الاجتماعي يصدر عن تجلياته و تداعياته و أبعادهما ، ثم في المحصلة الأخيرة يجتهد المبدع في أن يكون مؤثرا في كل ذلك ، و ليس هو البنيوية التكوينية التي تعنى بالآليات الصناعية أو الوظيفية التي إذا ما أتقنها إنسان معين استطاع أن ينجز عملا في ضوء إتقانه ذلك "[345]

هكذا إذن يبحث النقد التكويني في البدايات الأولى لولادة النص الأدبي ، مرورا بمراحل نموه و تطوره ، أي دراسة النص قبل وجوده الفعلي كتابة و طبعا ، و من ثم فهو "يختص بالمخطوطات التي تتعلق بالعمل الأدبي ، بداياته الأولى إلى أن يكتمل و يطبع ككتاب ، إذ أنه يبحث عن آثار إنتاج العمل الأدبي بصورته النهائية وسبر أغواره في البحث في مخطوطات النص الذي اكتمل ، و في مسوداته و ما جرى عليها من تعديل و حذف و إضافة ، فكل عمل أدبي بصورته الأخيرة ، أي حين طبعه و نشره لابد أن يمر بمراحل تعديل و يطرأ عليه تغيير ، وتتضح مهمة النقد في البحث في تلك المخطوطات و المسودات التي يمكن أن يطلق عليها المراحل الأولى لنمو الإبداع الأدبي "[346] .و بهذا ينطلق النقد التكويني من فرضية مفادها أن هذا العمل المطبوع ما هو إلا النتيجة الأخيرة لمجموعة من المراحل التي أسهمت في تكوينه و تشكيله و من ثم كانت مساعيه الأولى هي الاهتمام "بالمصادر الأولى للعمل و العناية بمسودات النص ومستنسخاته ومخطوطاته ، و من ثم فهو يدرس النص في حالته المخطوطة و المسودة المستنسخة قبل أن يطبع و ينشر و يوزع . و من ثم يعكس النقد التكويني نيات المؤلف المباشرة وغير المباشرة ، و يحدد لنا رؤيته الذاتية و الغيرية . و قبل أن يخضع أيضا للمراجعة والتنقيح والتصحيح و الحذف و الإلغاء ، و التخلص من الشوائب الزائدة أو كل ما يمكن أن يسبب المشاكل للمبدع واقعيا بعد مرحلة الطبع و النشر "[347] .

---

[345] رحمن غركان ، المنهج التكويني من الرؤية إلى الإجراء ، ص 11

[346] مها يوسف عاجل ، مفهوم النقد التكويني وأهم رواده ، مقال متوفر على هذا الموقع / http: www.alnoor.se article.asp!id=265596. أطلع عليه يوم 2018/04/24 على الساعة 14:42

[347] جميل حمداوي ، النقد التكويني ، مادة متوفرة على الشبكة ، اطلع عليه يوم 2018/04/24 على الساعة 14:45

علاوة على ما سبق ، يتحدد الهدف الذي يتغياه النقد التكويني من وراء مقاربة النصوص قبل ولادتها كتابة حيث " يهدف إلى تعرية العقلي الذي يخرج منه الأثر الأدبي و العثور على قوانينه "[348] إذ يهتم النقد التكويني بالكتابة لحظة ولادتها ، فيما تدرس مناهج النقد الأخرى الكتابة بعد ولادتها و طبعها و نشرها ، و من هنا فرق جان إيف تاديه بين " شعرية خاصة بالمخطوطات الإبداعية و شعرية خاصة بالنص" [349] فشعرية المخطوطات الإبداعية تقتضي الكشف عن مضمراتها و خطاباتها الصامتة قبل تكشفها كتابة ، فاللحظات الأولى للولادة تخفي أثرا ما ، و تتستر على معنى معين ووظيفة النقد التكويني هي الكشف عنه وتحديد مفاصلة ، فهو " معني بما قبل النص من كشف المواد الأولية التي يتكون منها النص من معطيات حسية وعواطف و أفكار ثم تحديد الأدوات و العناصر الأولية مثل الفكرة الأولية المولدة للنص ثم بحث طرائق التكوين و تشمل قيودا خارجية كالشكل و النوع منطلقا داخليا "[350]

ثانيا :مراحل النقد التكويني و مجال دراساته

1– مراحل النقد التكويني: يمر النقد التكويني بأربع مراحل يمكن ضبطها على هذا النحو:

أ – مرحلة ما قبل الكتابة :

تعد هذا المرحلة سابقة عن عملية الكتابة "و تتفاوت أهمية هذه المرحلة بحسب الكاتب والعمل الأدبي ، وقد تظهر في أحيان كثيرة بصورة " بدايات خاطئة " تتوالى متفرقة زمانيا قبل أن يظهر المشروع بصورة فكرة للكتابة يمكن أن تتطور إيجابيا [351]" و نقصد بهذا المرحلة بداية تشكل النص و تخلقه فكرة بسيطة في مخيلة الكاتب ، وهي مرحلة تنقسم غالبا إلى قسمين أو طورين هما: المرحلة ما قبل البدئية و المرحلة البدئية ، فأما الأولى فهي " مرحلة الاستكشاف التي تجب

---

[348] جان إيف تاديه ، النقد الأدبي في القرن العشرين ، ترجمة قاسم المقداد ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، 1993 ، ص 396 .

[349] المرجع نفسه ، ص 408 .

[350] المرجع نفسه، ص ص399،398 .

[351] بيير مارك دو بيازي وآخرون ، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ، ترجمة رضوان ظاظا ،ص 20 .

تسميتها " ما قبل البدئية " و قد تكون محصلتها محاولات عديدة متباعدة زمنيا ، يعود بعضها أحيانا إلى فترة تسبق بكثير فترة الكتابة و مرحلة القرار و هي تسبق الكتابة فعليا و تنشؤ لها برنامجا و منه هي المرحلة البدئية " [352] فالأولى ترسم الصورة الأولية في مخيلة الكاتب ، فيما تمثل المرحلة الثانية المرحلة التي تسبق فعل الكتابة .

ب – مرحلة الكتابة :

هي مرحلة وضع المسودات و الانطلاق في الكتابة ، و يمكن تسميتها " مرحلة التنفيذ الفعلي للمشروع ، و فيها يكمن أساس تكون العمل الأدبي أي ما يسمى – بلاتمييز– مسودات العمل التي تضم في الواقع مختلف أصناف المخطوطات و التي قد يصحبها بالإضافة إلى ذلك ملف من الملاحظات الوثائقية لاستخدامها في الكتابة ، يختلف بصورة عامة عن المؤلف الوثائقي الاستكشافي للمرحلة البدائية "[353] حيث تنطلق هذه العملية من جمع الوثائق و الملفات والملاحظات و الخرائط و المخططات التي تدعم المؤلف ، فيضع ملفا استكشافيا جامعا شاملا يستعملها فيما بعد كمادة مساعدة أو نماذج أو شواهد على عمله و هذا الطور الأول يمكن تسميته " ملف الوثائق " المتعلقة بالكتابة ، و هو يمهد للطور الثاني " الملف الكتابي أو المسودات " الذي يرمز إلى نماذج المخطوطات التي تسبق المخطوط النهائي .إلا أن هناك من يصنف مسودات المؤلفين إلى ثلاثة أطوار هي :" طور السناريوهات المحررة التي يبسط فيها الروائي عناصر سيناريو المرحلة البدئية بشكل أو بآخر بين يدي النظرة الأولى لحظة الشروع بالكتابة ، إذ يستهدف هذا الطور الخطوات الأولى لأهم مفاصل العمل السردي المتعلقة بعالم القصة أو الرواية أو الأحداث أو الشخصيات أو شبكات الرموز و غيرها ، و تطور الكتابات الأولية و المسودات ، إذ تضيق دائرة السيناريو ليبدأ النص الروائي بالتحديد و التكامل وهي الصورة التي تبدأ فيها ملامح العمل القصصي أو الروائي بالوضوح ، و طور التنقيح و التطبيق ، الذي هو طور وضوح

---

[352] بيير مارك دو بيازي وآخرون ، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ، ترجمة رضوان ظاظا، الصفحة نفسها .

[353] المرجع نفسه، ص 23 .

السيناريو بعد تحديده و المسودات الأولية بعد توجيهها و تحديدها ضمن سياق بنية العمل السردي "[354]

ج – مرحلة ما قبل الطباعة :

في هذه المرحلة يدخل النص غير المثبت بشكل كامل طور إنهاء مغاير، وهنا نترك تدريجيا حيز المخطوطات ، حيث كل شي ممكن لندخل بعدا جديدا يصبح فيه تدخل المؤلف (ما عدا بعض الحالات الاستثنائية) دقيقا أكثر فأكثر [355] ، و في هذه المرحلة ينهي المؤلف نصه بوصفه فكرة ، لكنه لم يبلغ مرحلة الطبع بعد ، فهو قابل للحذف و التعديل و التغيير ، فهي مرحلة لتدارك الأخطاء و تصحيحها قبل الوصول إلى المرحلة النهائية و هي " مرحلة الطباعة " ،و تبعا لما سبق ، يمر النقد التكويني بثلاثة أطوار ضمن مرحلة ما قبل الطباعة و هي [356]:

المخطوط الناسخ (و هذا يعني أن الكثير من النسخ لا يستطيع تفادي أخطاء القراءة ،و حين يعيد الكاتب قراءة هذه النسخ يقع على هذه الأخطاء و يقوم بتصحيحها أو قد لا يراها ، والأخطاء غير المصححة في هذه المرحلة قد تفوت الكاتب مرة أخرى في أثناء تصحيح النسخة المعدة للطباعة (نسخة التجربة المطبعية) فتبقى على حالها في النسخة المطبوعة و تظهر من جديد ، بعد وفاة الكاتب من طبعة لأخرى ، و كثيرا ما يتكرر ذلك.

نسخ التجربة المطبعية المصححة ، حيث يعد المخطوط الناسخ الوثيقة المرجعية بالنسبة إلى القيم على الطباعة ، منها ينتج النسخة التجريبية التي يقوم المؤلف بتصحيحها ، و قد يكون هناك نسخه تجريبية متتالية يدخل المؤلف فيها كل مرة تصحيحات مهمة .

النص الصالح للطباعة حيث تتدرج نسخة التجربة المطبعية المصححة من قبل المؤلف في المرحلة الأخيرة لما قبل النص ، لكن هذا الطور الذي يسبق الطباعة ،و الذي يرافق حروف النص

---

[354] رحمن غركان ، المنهج التكويني من الرؤية إلى الإجراء ، ص 25

[355] المرجع نفسه ، ص 25–26 .

[356] ينظر بيير مارك دو بيازي وآخرون ، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ، ترجمة رضوان ظاظا، ص 26–27 .

في المطبعة (أي صنع الكتاب) لا يزال طور ما قبل النص ، و حين يتوصل المؤلف إلى نص يقرر أنه نهائي بعد تصحيح مجموعة من النسخ التجريبية ، و هذه المرحلة هي آخر مرحلة (ما قبل النص) تسبق طباعة النص وخروجه من مرحلة التكوين إلى مرحلة الوجود الفعلي .

د – مرحلة الطباعة :

تعد عبارة "صالح للطباعة" توقيعا فعليا بإنتاج "الطبعة الأولى" للنص التي تنشر وتوزع وفقا للشكل الذي ثبته المؤلف في آخر طبعة تجريبية مصححة [357]،على هذا الأساس تكون المرحلة التكوينية انتهت بولادة النص طباعة ، و إن كان هذا لا يعني بالضرورة ، أنها النسخة الوحيدة والأخيرة فالعديد من الكتاب يعيدون طبع هذا النص عدة مرات و قد تخضع نصوصهم لبعض التعديلات البسيطة التي لا تمس جوهر النص

2 – مراحل إنتاج النص: يمر إنتاج النص عند الناقد التكويني بجملة من المراحل وهي:[358]

أ – **مرحلة إعداد الملف** : وفيه تجمع الوثائق المكتوبة بخط اليد أو وسائل أخرى أو بخط ناقل يجب التحقق من هويته و النظر في الاعتماد عليه مرجعا موصولا بالمؤلف من عدمه.

ب – **مرحلة تحديد أنواع الوثائق بحسب مراحلها** : أي من مرحلة التوثيق (قبل مرحلة الكتابة) إلى مرحلة الكتابة مع الاهتمام أكثر بالمسودات التي تمثل مركز تكون العمل الأدبي لأن المعنى الفني الذي تقصده القراءة النقدية يكون موصلا بها.

ج – **مرحلة التصنيف التكويني** : وفيها يتم النظر في صفحات المسودات تفصيليا لمعرفة حدود الاختيارات وما تم انتقاؤه منها.

د–**فك الرمز و التدوين** : و هذا ما يسمح بحل مشكلات الشطب و التعويض للوقوف على الصورة الأخيرة للنص .

---

[357] بيير مارك دو بيازي وآخرون ، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ، ترجمة رضوان ظاظا ،ص 28 .

[358] يرجع نظر رحمن غركان ، المنهج التكويني من الرؤية إلى الإجراء، ص 26 ،27 و ينظر للاستزادة أكثر : بيير مارك دو بيازي وآخرون ،مدخل الي مناهج النقد الأدبي ، ترجمة رضوان ظاظا ،ص 28،36.

ثالثا : رواد النقد التكويني

يسعى النقاد إلى تقديم رؤية تكوينية جديدة للنص في إطار ما يسمى بـ " النقد التكويني " وذلك أن " العمل الأدبي عند اكتماله المفترض يظل حصيلة عمليه تكونه ، ولكن من البديهي أن تكون العمل الأدبي ، كما يصبح موضوع دراسته ، لابد أن يكون قد ترك في هذا العمل آثارا ، فهده الآثار المادية هي التي يكرس النقد التكويني نفسه لإعادة كشفها و إيضاحها "[359]و قد اهتم بهذا النقد مجموعة من النقاد منهم : لانسون (1857 – 1934) رودلر ، أوديا ، جان بيلمان ، جون ميشال ريباتي ....

1 – لانسون : أرجع الهدف من وراء دراسة مسودات و مخطوطات المبدع إلى أهميتها في الكشف عن " منهج و أسلوب الكاتب في الكتابة ،فهكذا ندرك جانبا من جوانب المبدع الشخصية ، تتعمق في معرفة أسلوبه و مراحل تطوره خلال فترة خلق العمل الأدبي ".[360]يعود النقد التكوني عند لانسون إلى مقالة نشرها عام 1908 ، و هي مقالة غير معروفة "مخطوط بول و فرجيني" لبيرناردان دوسان بيير الكاتب الفرنسي ، نشرت في مجلة LE MOIS و أعيد نشرها في دراسات في التاريخ الأدبي ، شامبيون 1930 ، الواقع ليس المهم هو نقد المصادر و إنما تحليل المسودات و الرسوم الأولى والمخطوطات و فائدة هذه الوثائق تكمن في أننا نفك فيها " كافة رموز جهد الفنان ونتتبع الإبداع خلال ممارسته المحمومة و في أبحاثه و تردده و تدبيره البطيء "[361]

ينطلق لاسنون في تأملاته بوصف مظهر المخطوطة و التركيز على نوعية الحبر الذي كتبت به و في هذا الصدد يقول :" أود أن أبين بشكل خاص كيف تكون هذا الجهد و كيف مورس أو بذل ، إذ يمكننا أن نستخلص من هذا التقصي بعض المؤشرات المتعلقة بعبقرية و ذوق الكاتب و على مزاج و وساوس الفنان "[362].

---

[359] بيير مارك دو بيازي وآخرون ، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ، ص 36.

[360] مها يوسف عاجل ، مفهوم النقد التكويني ، .http: www.alnoor.se / article.asp!id=265596

[361] جان إيف تاديه ، النقد الأدبي في القرن العشرين ، ص 394 .

[362] المرجع نفسه، ص 395.

أما في الجزء الثاني من دراسته ، فحاول أن " يضع أمام نظر القارئ قطعتين طويلتين نتابع عبرهما ودون مشقة كافة مراحل الإبداع (..) يسير الناقد إلى كافة المتغيرات عن طريق وصف سيرورة القراءة ، و يمكن أن يتعرض لتقديم ثلاث نسخ (أشكال متتالية لنفس المقطع من النص النهائي لعام 1788 يتبع هذه المقدمات ، هنالك نص آخر حكم عليه من خلال كتابته الأولية " فكان ناشفا" ثم أضاف إليه الروائي حوادث مصورة و إشارة عاطفية ، و التصحيح الأخير يبز تضاد الجنسين SEXES والطبائع "[363]رغم أن العمل الذي قام به لانسون لا يحتكم لمعايير نقدية مضبوطة و لا يبتعد عن أحكام القيمة ، إلا أنه لا يمكن إغفال الجوانب الايجابية لدراسته التي أراد من خلالها الوقوف عند جملة من الخصائص الرئيسية التي تميز النسخ الثلاث عن بعضها، ذلك أن لانسون كان يتساءل " عما إذا كانت خصائص العمل النهائي موجودة منذ البداية (الأصل) أو أضيفت إليه فيما بعد ، دون أن يتمكن من إعطاء الجواب لأنه سجل جهودا طوعية أو عفوية حية يساعدها التفكير "[364]يشدد لانسون على ضرورة الاطلاع على أسلوب الكاتب ومدى تطوره و تطور شخصيته ، و هذا من خلال الاطلاع على المخطوطة لأنه أفضل تعبير عن نتاج المبدع .

2- غوستاف رودلر :

هو تلميذ لانسون ، و قد أعطى تفسيرا منهجيا للنقد التكويني من خلال كتابه : "تقنيات النقد و التاريخ الأدبيين" حيث يحدد موضوع النقد التكويني بقوله : " قبل أن يرسل بالعمل الأدبي و الانتهاء بالتنفيذ الختامي ، و نقد التكوين يهدف إلى تعرية العمل العقلي الذي يخرج منه الأثر الأدبي و العثور على قوانينه " [365]وأما الغاية من النقد التكويني فيلخصها رودلر في "تطور الآلية العقلية للكاتب ".[366] و يقصد بهذا أن النقد التكويني يراقب العمل و النشاط العقلي الذي يسبق

---

[363] جان إيف تاديه ، النقد الأدبي في القرن العشرين ، الصفحة نفسها .

[364] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

[365] المرجع نفسه ، ص 396

[366] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الأثر الأدبي و يعكس دنياميكية المؤلف هذا و يرى رودلر أن النقد التكويني يتفرع إلى نوعين:[367] (نقد تكويني خارجي ونقد تكويني داخلي ، الأول يجمع شهادات الكاتب مراسلاته و شهادات أصدقائه و كذا التصحيحات و المسودات و قراءتها ضمن سياق كتابتها ، أما النقد الداخلي فيهتم بالمخطوطات التي تحقق فكرة النص فهو بحث في انبثاق النص و ولادته ، و كشف عن التغيير الذي يطرأ على وعي الكاتب .

3 – بيار اوديا :

من خلال أطروحته " سيرة العمل الأدبي " التي نشرت عن دار " شامبيون " دعا أوديا إلى " بسط العمل بعد أن يكون مطويا ، و ذلك بتحريك الفعل ACTE الذي خلق العمل بواسطته ، وإعادة تكوين و إحياء الحياة العقلية لكاتب ما في فترة معينة ، عندها قد يتحول الناقد إلى الكاتب ، و لن يظل هناك تعارض بين هاتين المقولتين لدى جماعة الأدب "[368]

إن مفهوم النقد التكويني من منظور أوديا يرتبط بالزمن الذي أنتج العمل الأدبي في سياقه ، و انطلاقا من هذا وضع أوديا ثلاث مراحل تحقق منهج النقد التكويني ، نلخصها فيما يلي :[369]

أ – **الفكرة المولدة** : يتم البحث عنها في الوثائق التي هي حواشي العمل و الرسائل والكتابات المتتالية ، و لتسهيل التحليل ندرس اختراع الأسلوب بشكل منفصل عن الفكرة مع أنهما يسيران بخط متواز أو مع بعضهما .

ب – **مرحلة إعادة تكوين مخطط العمل الوصفي أو التفسيري** ، و على هذا التفسير إذا أمكن أن يكون جدليا ، فإذا توزع العمل الأدبي وفق مخطط ، فعلى الناقد أن يبحث عن التعديلات التي أدخلها هذا المخطط على الفكرة الرئيسية .

---

[367] ينظر ، رحمن غركان ، المنهج التكويني من الرؤية إلى الإجراء ، ص 26،27 و ينظر كذلك ، جان إيف تاديه ، النقد الأدبي في القرن العشرين ، ص 397 .

[368] جان إيف تاديه ، النقد الأدبي في القرن العشرين ، ص 399 .

[369] المرجع نفسه، ص 400، 401 .

ج – مرحلة تحليل خلق الأسلوب : و هي تتعلق بدراسة المخطوطات المسائل الأساسية تنصب على خط اليد و التاريخ و على ترتيب كتابتهما ، فيدرس الشكل الخطي و التصحيحات والمتغيرات .

4 – جان بيلمان نويل : قام جان بيلمان بنشر كتابه " النص و ما قبل النص " الذي تناول دراسة مسودات الكاتب الفرنسي و المسرحي ميلوز من أجل أن " يعيد إنتاج المخطوط ، و يقدم المسودات و يقيم ما قبل النص "[370] لأن المخطوطات و المسودات في رأيه من شأنها أن تقدم رؤية عن أسلوب و أفكار و نوايا الكاتب ، و على هذا الأساس فإن ما قبل النص عند جان بيلمان نويل هو " إعادة تكوين ما سبق النص من قبل الناقد باللجوء إلى منهج خاص ليكون موضوع قراءة مستمرة مع المعطى النهائي "[371].

تيبوديه :(1984-193)

استفاد من آراء لانسون حيث أدرك أن إعادة كتابة أي إبداع مرة أخرى من قبل الناقد بعد أن أدرك مكوناته السابقة التي قد يكون المبدع حذف منها أو استبعد هو أمرا بحاجة إلى إعادة النظر ، ذلك أنه لكي يبقى ناقدا ، فإنه يشعر أن هذا الوقف للبناء من جديد ، للإبداع الشعري في الدرجة الثانية ليس بمجد ، لا يمكن أن يكون النقد إلا شيئا قريبا من التبدل ، فينبغي بالرغم من كل شيء أن نحافظ على أبعادنا "[372]

يعزى للناقد ميشال رباتي الفضل في وضع معايير و مبادئ تحكم ممارسة النقد التكويني ، حيث قال دايفيد كارتر في كتابه النظرية الأدبية أن النقد التكويني " يسعى إلى أدلة نصية يمكن إثباتها ، تتعلق بنيات المؤلف، كما أن هذا النقد يحلل العوامل التي تحدد طبيعة النص النهائي ، كلما تقدم من شكل مخطوطة نحو شكل كتاب ، و كما يدرس النقد الجيني تأثيرات الرقابة والتنقيح

---

[370] جان إيف تاديه ، جان إيف تاديه ، النقد الأدبي في القرن العشرين ، ص 407 .

[371] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

[372] النقد التكويني ، مقال متوفر على شبكة http //www.magalaty.com أطلع عليه يوم 2018/04/24 على الساعة 14:41

فإنه يحاول أن يحدد بدقه ما يمكن أن يقال منطقيا عن النص و يرتبط الناقد جان ميشال رباتي ارتباطا وثيقا بصياغة المبادئ التي تحكم ممارساتها"[373].

يعد هؤلاء الرواد أهم النقاد الذين اهتموا بدراسة و نقد الأعمال الأدبية انطلاقا من لحظة تكونها ، و إن كانت دراساتهم مبدئية ، ذلك أن مصطلح النقد التكويني أو الجيني ظهر سنة 1979 " بعد أن طبعت دار فلاماريون بباريس كتاب تحت عنوان:" أبحاث حول النقد التكويني نص "لوي أراغون نموذجا " و قد ألحقت بالكتاب دراسة للويس هاي(louis hag) عنوانها : النقد التكويني "الأصول و المنظورات" ، و فيها يعرف الباحث بالنقد التكويني ، و يرصد مراحل هذا النقد ، و يحمل مختلف المنظورات إزاء المخطوط الأدبي ، و يعني هذا أن النقد التكويني ظهر في مرحلة ما بعد الحداثة ، وذلك في سنوات السبعين "[374].

صفوة القول تتغيا هذه المحاضرة الكشف عن النقد التكويني بوصفه مقاربة للنصوص الإبداعية لا في مرحلة تلقيها و طبعها ، و إنما خلال المراحل الجينية والمحاضن الأولى لبداية النص الإبداعي، لذلك فالنقد التكويني أو الجيني أو التوليدي يبحث في تكوين النص و تشكيله الجيني، وهو منهج ارتبط بمرحلة ما بعد الحداثة.

---

[373] ديفيد كارتر ، النظرية الأدبية ، تر باسل المسالمة ، دار التكوين دمشق ، سوريا . ط1 ، 2010 ، ص 151 .

[374] جميل حمداوي ، النقد التكويني ، مقال متوفر على شبكة الألوكة، اطلع عليه يوم 2018/04/24 على الساعة 14:45 .

خاتمة

تأسيسا على ما قدم من محاضرات في مقياس "المناهج النقدية المعاصرة" وجهت خصيصا لطلبة السنة الثانية السداسي الثالث، أبان البحث عن جملة من النتائج نذكر منها تمثيلا لا حصرا :

مر النقد المعاصر بجملة من التحولات على مستوى المفهوم و الإجراء و المصطلح ، وذلك في إطار ثورة الحداثة مطلع القرن العشرين.

✓عرفت الحداثة موجة من النقد بين مؤيد منبهر بها وبسنن التغيير وحتمية التطور ، ورافض ناقم عليها بسبب خصوصيتها الغربية.

✓تمثلت الحداثة النقدية في تلك الثورة التي شملت المد البنيوي بعد جهود الباحث اللساني فردينان دوسوسير ، والتي أسهمت بدورها في بلورة وتشكيل مجموعة من المناهج النقدية الأخرى التي تنطلق أساسا من اللغة(السيميائية ،البنيوية التكوينية، النقد الاجتماعي...)

✓عرفت ثورة الحداثة النقدية تنكرا للمناهج السياقية السابقة (الاجتماعية، الاقتصادية، التاريخية..) والتأسيس لمناهج نقدية جديدة تتجاوز المؤثرات الخارجية.

✓تجاوزت المناهج النقدية المعاصرة ،القراءة الأحادية القائمة على استنطاق بنية النص الداخلية واستنطاق صاحب النص.

✓ميلاد مناهج نقدية معاصرة قلبت معادلة النص وأعلت من سلطة القارئ بوصفه عاملا رئيسا في المقاربات النصية ومدار الوصول إلى المعنى(استراتيجية التفكيك، جمالية التلقي، المقاربات التأويلية....)

✓بروز مناهج نقدية مابعد بنيوية تؤمن أن جمالية النص لا تتكشف إلا عبر العلاقة الحيوية بين النص والمتلقي ، ففاعلية القراءة لا تتأتى إلا من خلال ثنائية القارئ/النص(جمالية القراءة..)

✓ظهور مقاربات ومناهج نقدية تعنى بالقيم الجمالية داخل النص من خلال التركيز على البنى اللغوية وطريقة صوغها (الأسلوبية..)

✓تطور هذه المناهج النقدية المعاصرة لا يلغي ارتباطها بمحاضنها الفلسفية والمعرفية التي أسهمت في بلورة مقولاتها وتشكيل أفكارها(طروحات أرسطو ، أفلاطون ، كانط، هيغل..).

وفي الختام يبقى هذا البحث عملا متواضعا يحاول تقريب المفاهيم للطالب و يروم الكشف عن مناهج النقد المعاصر وأهم خصائصه ومرجعياته الفلسفية. وحسبه أن يكون بداية أولى لأعمال وكتابات نقدية أخرى إن شاء الله.

والحمد لله في البدء والمنتهى على توفيقه وسداده وكثير نعمه.

قائمة المراجع:

أولا: الكتب

أ-العربية:

1- إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط1، 2010.

2- ابراهيم محمود خليل ، النقد الأدبي الحديث ، من المحاكاة الي التفكيك ، دار المسيرة ، الأردن ، ط1 ، 2003 .

3- أحمد إبراهيم ، التأويل والترجمة ، مقاربات لآليات الفهم والتفسير ، تأليف جماعي ، إشراف إبراهيم أحمد، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، لبنان ،الجزائر،ط1، 2009.

4- أحمد يوسف، القراءة النسقية، سلطة البنية و وهم المحايثة ، منشورات الاختلاف، الجزائر،ج1، ط1، 2003.

5- اسماعيل مهنانة ، من تحليلية الدازين الى فكر الكينونة، ضمن موسوعة الأبحاث الفلسفية، الفلسفة الغربية المعاصرة، ج1.

6- بسام قطوس ، دليل النظرية النقدية المعاصرة ، مكتبة دار العروبة ، الكويت ، ط 1 ، 2004.

7- بسام قطوس: استراتيجيات القراءة (التأصيل و الإجراء النقدية)، دار الكندي، إربد، الأردن، د ط، 1998.

8- بسام قطوس، تمنع النص متعة المتلقي، قراءة ما فوق النص، للنشر .أزمنة، الأردن، ط1، 2000.

9- بسام قطوس، مدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء، مصر، 2016.

10- بشرى صالح، نظرية التلقي (أصول و تطبيقات)، المغرب، ط1، 2001.

11- بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دراسة في الأصول والملامح و الإشكالات النظرية و التطبيقية، قسنطينة، ط1، 2006.

12- جمال شحيد، في البنيوية التركيبية دراسة في منهج لوسيان غولدمان، دار ابن رشد، ط1، 1982.

13- جابر عصفور وآخرون ، ، الإسلام والحداثة، ندوة مواقف، لندن، دار الساقي، ط1 ، 1990.

14- حسن المودن، الرواية و التحليل النصي (قراءات منظور التحليل النفسي)، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، دار الأمان، لبنان، الجزائر، المغرب، ط1، 2009.

15- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1994 .

16- حفناوي بعلي، مدخل إلى النقد الثقافي المقارن، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، لبنان ، الجزائر، ط1، 2007 .

17- حلمي المليجي: علم النفس الإكلينيكي، دار النهضة، ط1، 2000.

18- حميد لحميداني ، النقد الروائي و الإيديولوجيا ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط 1 ،1990.

19- حميد لحميداني ، سحر الموضوع ، منشورات دراسات سال، المغرب،1990.

20- حميد لحميداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر، منهاج و نظريات و مواقف ، أنفوبرانت، المغرب ، ط3، 2004،

21- رجاء عيد، البحث الأسلوبي معاصرة و تراث، منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر.دط ،دت.

22- رحمن غركان ، المنهج التكويني من الرؤية إلى الإجراء ، دار الانتشار العربي ، لبنان ، ط1 ، 2010 .

23- رشاد رشدي، النقد و النقد الأدبي، بيروت، دار العودة، 1971 .

24- رضوان جودة زيادة، صدى الحداثة (ما بعد الحداثة في زمنها القادم)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2003 .

25- زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، مكتبة مصر، الفجالة، القاهرة، دط ، 1976.

26- سعد البازغي، استقبال الآخر (الغرب في النقد العربي الحديث)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2004 .

27- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (السرد، الزمن، التبئير)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 1997 .

28- سمير خليل، فضاءات النقد الثقافي، من النص إلى الخطاب، دار تموز ، مصر،ط1 ،2014.

29- سمير سعيد حجازي ، قضايا النقد الادبي المعاصر ، الآفاق العربية مصر ، ط 1 ، 2007.

30- شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم للطباعة و النشر، السعودية، ط1، 1982 .

31- صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت،1992.

32- طه جابر فياض العلواني، أدب الاختلاف في الإسلام، دار الشهاب، الجزائر، د ط، د ت.

33- طه عبد الرحمن ، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،المغرب ، ط2 ،2000.

34- طه عبد الرحمن، تجديد المنهج في تقويم التراث، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ط2.

35- عادل مصطفى، فهم الفهم، مدخل إلى الهرمينوطيقا (نظرية التأويل من أفلاطون إلى غادامير)، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 2003.

36- عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، نحو بديل ألسني في نقد الأدب، تونس ، الدار العربية للكتاب، 1977.

37- عبد العزيز بوالشعير، غادامير من فهم الوجود إلى فهم الفهم، ، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الجزائر، المغرب، ط1، 2011.

38- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك ،المجلس الأعلى للثقافة، عالم المعرفة، الكويت ، ط1 ،1998.

39- عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، عالم المعرفة، الكويت، 2001.

40- عبد الغني بارة، الهرمينوطيقا والفلسفة نحو مشروع عقل تأويلي ، منشورات الاختلاف ،الدار العربية للعلوم ، لبنان ، ط1، 2008.

41- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مطبعة المدني، القاهرة، 1404هـ.

42- عبد الكريم حسن : المنهج الموضوعي ، نظرية و تطبيق، مؤسسة الجمعية للنشر والتوزيع، ط1 ، 1990 .

43- عبد اللطيف محفوظ، آليات الإنتاج النص الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

44- عبد الله إبراهيم و آخرون، معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 1996.

45- عبد الله إبراهيم: المركزية الغربية، إشكالية التكون و التمركز حول الذات، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2005.

46- عبد الله الغذامي، الخطيئة و التكفير من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق ،المغرب ،المركز الثقافي العربي ،ط6 ،2006.

47- عبد المجيد زراقط، الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، دار الحرف العربي، بيروت، ط1، 1991

48- عبد الملك مرتاض، نظرية القراءة، تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية، دار الغرب للنشر و التوزيع، وهران، 2003.

49- عدنان علي محمد الشريم، الخطاب السردي في الرواية العربية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2015، ص 12.

50- عمارة الناصر، الهرمينوطيقا والحجاج مقاربة لتأويلية بول ريكور،،منشورات ضفاف ،منشورات الاختلاف ،دار الأمان ،لبنان ،الجزائر ،المغرب،ط1، 2014.

51- عمر عبد الله العنبر، مناهج النقد الأدبي (التأويل و التلقي و التفكيك)، دار الأبرار للنشر والتوزيع ،الأردن ، ط1، 2014.

52- عمر محمد الطالب، مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، دار السير للدراسات و النشر والتوزيع، المغرب، ط1، 1988.

53- عمرو وعيلان، النقد العربي الجديد مقاربة في نقد النقد، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، لبنان ،الجزائر ، ط1، 2010.

54- عمرو عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 2008.

55- قصي الحسين ، السوسيولوجيا و الادب (البحوث و الباحثون) و سبل الارتياد المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، ط 1 ، 1993 .

56- لزهر عقيبي، جدلية الفهم والتفسير في فلسفة بول ريكور،منشورات ضفاف ،منشورات الاختلاف ، دار الأمان ،لبنان ،الجزائر ،المغرب ، ط1 ،2012.

57- مبارك حنون، دروس في السيميائيات، دار توبوقال ،الدار البيضاء ، ط1، 1987.

58- مجموعة من الأكاديميين ، فلسفة التأويل المخاض والتأسيس والتحولات ،إشراف وتحرير :علي عبود المحمداوي، إسماعيل مهنانة،ابن النديم ، دار الروافد الثقافية ، الجزائر، لبنان ط1،2013.

59- محمد الناصر العجيمي، النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، كلية الآداب، دار محمد علي، تونس، ط1، 1998.

60- محمد بنيس، حداثة السؤال (بخصوص الحداثة العربية في الشعر و الثقافة)، المركز الثقافة العربي، الدار البيضاء، ط2، 1998.

61- محمد بوعزة، هرمينوطيقا المحكي، النسق و الكاوس في الرواية العربية، دار الانتشار العربي، لبنان، ط1، 2007.

62- محمد سويرتي، المنهج النقدي مفهومه و أبعاده و قضاياه، أفريقيا الشرق، المغرب ، دط، 2015.

63- محمد عزام ، المنهج الموضوعي في النقد الأدبي ، منشورات اتحاد الكتاب ، دمشق، ط1، 1990.

64- محمد عزام، الأسلوبية منهجا نقديا، دار الآفاق، بيروت، لبنان، ط1، 1989.

65- محمد عزام، النقد و الدلالة نحو تحليل سيميائي للأدب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1996.

66- محمد فليح جبوري، الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث، منشورات ضفاف، دار الأمان، منشورات الاختلاف، لبنان، المغرب، الجزائر، ط1، 2013،

67- محمد محجوب، مقالات ومحاضرات في التأويل، بول ريكور، ترجمة محمد محجوب ،مراجعة جلال الدين سعيد ،دار سيناترا ،تونس ،ط1، 2013.

68- محمد محمد يونس علي ، مقدمة في علمي التخاطب والدلالة ، دار الكتاب الجديدة المتحدة ، بيروت ،ط1 ،دت.

69- محمود خليف خيضر، ماورائية التأويل الغربي، الأصول، المناهج، المفاهيم، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، دار الأمان،الجزائر ، المغرب،ط1، 2013.

70- مسعود صحراوي ، التداولية عند العلماء العرب، دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي ، دار الطليعة ، بيروت، ط1 ،2005 .

مونيكا فلودرنك، مدخل إلى علم السرد، ترجمة، باسم صالح حميد مراجعة مي صالح أبو جود، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2012.

71- ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر من خمسين تيارا و مصطلحا نقديا معاصرا)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 2000.

72- نادية بونفقة، فلسفة إدموند هوسرل (نظرية الرد الفينومينولوجي)، تقديم عبد الرحمن بوقاف، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 2005 .

73- نواري سعودي أبو زيد، في تداولية الخطاب الأدبي المبادئ والإجراء، بيت الحكمة، الجزائر،ط1، 2009.

74- وائل بركات، غسان السيد، نجاح هارون، اتجاهات نقدية حديثة ومعاصرة، جامعة دمشق، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، سوريا، 2004.

75- يوسف أنور عوض: نظرية النقد الأدبي، دار الأمين، مصر ، ط1، 1994،.

76- يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، لبنان، الجزائر، ط1، 2008.

ب المترجمة:

77-آرثر أيزابرجر: النقد الثقافي، تمهيد مبدئي للمفاهيم، ترجمة وفاء ابراهيم ،رمضان بسطاوي ،المركز القومي للترجمة ، القاهرة ط1، 2003.

78- آلان تورين، نقد الحداثة، ترجمة أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، المطابع الأميرية، القاهرة، دط ،دت.

79-إميل بنفست: البنية في اللسانيات، تعريب مبارك حنون، مجلة دراسات أدبية و لسانية، المغرب، ط2، 1986.

80-آن روبول، جاك موشلار: التداولية اليوم علم جديد في التواصل، ترجمة سيف الدين دغفوس ومحمد الشيباني ، دار الطليعة للطباعة والنشر، لبنان ، ط1، 2003 .

81-برند شبلر: علم اللغة و الدراسات الأدبية، ترجمة محمود جاد الرب، الدار الفنية للتوزيع والنشر، القاهرة، ط1، 1987.

82-بورين فان لون: الدراسات الثقافية، ترجمة وفاء عبد القادر، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2003.

83-بول ريكور: بعد طول تأمل، السيرة الذاتية، فؤاد مليت ، مراجعة وتقديم عمر مهيبل ،الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، المركز الثقافي العربي ،لبنان ،الجزائر ،المغرب، ط1، 2006.

84-بول ريكور: صراع التأويلات: دراسات هرمينوطيقية، ترجمة، منذر عياشي ،مراجعة جورج زيناتي ، دار الكتاب الجديد المتحدة ،بيروت ، ط1 ، 2005.

85-بول ريكور: من النص إلى الفعل، ترجمة محمد برادة، حسن بورقية ، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر ، ط1، 2002.

86-بول ريكور: نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، ترجمة : سعيد الغانمي ،المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت، ط2 ،2006.

87-بيرو جيرو: الأسلوب و الأسلوبية، ترجمة منذر عباسي، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان.ط1، 1985.

88-بيير مارك دو بيازي وآخرون : مدخل إلى مناهج النقد الادبي ، ترجمة رضوان ظاظا ، مراجعة المنصف الشنوفي ، عالم المعرفة ، الكويت، العدد 221.

89-بيير شارتييه: مدخل إلى نظريات الرواية، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبوقال للنشر، المغرب، ط1، 2001.

90-ت س إليوت: ملاحظات نحو تعريف الثقافة، ترجمة شكري عياد، ضمن كتاب دراسات في الأدب و الثقافة، المجلس الأعلى للثقافة، 2000.

91-تزفيتان تودوروف: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، دار توبوقال، المغرب، الدار البيضاء، ط1، 1987.

92-جاك دريدا وبول دي مان: استراتيجيات التفكيك، ترجمة حسام نايل، أزمة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2009.

93-جاك دريدا: الكتابة و الاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، دار توبوقال، الدار البيضاء، د ط، 1998.

94-جاك دريدا: علم الكتابة، ترجمة أنور مغيثو منى طلبة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط2، 2008.

95-جاك لاكان: اللغة الخيالي و الرمزي، إشراف مصطفى المسناوي ، منشورات الاختلاف ،سلسلة كتب الحكمة ، الجزائر، ط1 ،2006.

96-جان إيف تاديه: النقد الأدبي في القرن العشرين ، ترجمة قاسم المقداد ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، 1993 ..

97-جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأدبية، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1987.

98-جون بياجيه : البنية، ترجمة عارف سمية و بشير أوبدي، منشورات عويدات، بيروت، ط2.

99-جون ستروك: البنيوية و ما بعدها من ليفي شترواوس إلى دريدا ، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة ، دط ، الكويت ،1996.

100- جون غراندان: المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا، ترجمة وتقديم عمر مهيبل ، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف ، لبنان ، الجزائر، ط1 ،2007.

101- جون ميشال آدم: السرد، ترجمة: أحمد الوردني، دار الكتاب الجديدة المتحدة، لبنان، ط1، 2015.

102- دولو داال: السيميائية أو نظرية العلامات، ترجمة: عبد الرحمن، بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2004 .

103- دومينيك منقونو :المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة:محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر ،ط1 ، 2005.

104- ديفيد بشبند: نظرية الأدب المعاصر و قراءة الشعر، ترجمة عبد الكريم المقصود، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 1996.

105- ديفيد كارتر : النظرية الأدبية ، ترجمة باسل المسالمة ، دار التكوين دمشق ، سوريا . ط1، 2010 .

106- رامان سلدان : النظرية الأدبية المعاصرة ، تر ، جابر عصفور ، دار قباء للطباعة والنشر ، القاهرة 1998 .

107- روبرت هولب: نظرية التلقي مقدمة نقدية، ترجمة عز الدين اسماعيل المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1، 2000.

108- رولان بارت : نقد و حقيقة، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، سوريا، 1994.

109- رولان بارت وآخرون : طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992.

110- رولان بارت: درس في السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط3، 1993.

111- رولان بارت: مبادئ في علم الأدلة، تعريب محمد البكري، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1986.

112- رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا ،ط1، 1993.

113- رومان جاكبسون، قضايا الشعرية ، تر: محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبوقال للنشر، ، المغرب، ط1، 1988 .

114- سيقموند فرويد: حياتي و التحليل النفسي، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1961.

115- غريماس و آخرون: الكشف عن المعنى في النص السردي، النظرية السيميائية السردية، ترجمة: عبد الحميد بورايو، دار السبيل، الجزائر، ط1، 2008.

116- فكتور إيرليخ، الشكلانية الروسية، تر: محمد الوالي ،المركز الثقافي العربي ، المغرب، ط1، 2000.

117- فيليب بلانشيه: التداولية من أوستين إلى غوفمان ، ترجمة صابر الحباشة ، دار الحوار للنشر، سوريا ، ط1 ،2007 .

118- لوسيان غولدمان و آخرون: البنيوية التكوينية و النقد الأدبي، مراجعة محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط2، 1976.

119- مارتن هايدغر: التقنية –الحقيقة –الوجود، ترجمة: محمد سبيلا و عبد الهادي مفتاح، المركز الثقافي بيروت، 1995،

120- مونيكا فلودرنك، مدخل إلى علم السرد، ترجمة، باسم صالح حميد مراجعة مي صالح أبو جود، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2012.

121- ميشال فوكو: الكلمات و الأشياء، ترجمة مطاع صفدي و آخرون، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1989.

122- هانز روبرت ياوس: نحو جمالية للتلقي، ترجمة محمد مساعدي، مطبعة أفق، المغرب، 2006.

2- المعاجم والقواميس

123- ابن فارس: معجم مقاييس اللغة ، تحقيق وضبط عبد السلام هارون، دار الجيل، ط2، 1991،ج2 .

124- جبور عبد النور : معجم عبد النور المفصل ،عربي فرنسي ،ج2، دار العلم للملايين ، بيروت، دط.

125- جمال الدين ابن منظور الأنصاري: لسان العرب، الجزء 7، الجزء 8، دار صادر، بيروت.

126- جورج طرابيشي: معجم الفلاسفة، (الفلاسفة المناطقة، المتكلمون، اللاهوتيون، المتصوفون) ، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 2006.

127- رشيد بن مالك : قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة ،الجزائر،2000.

128- الزمخشري: أساس البلاغة : تحقيق محمد باسل عيون السود، منشورات دار الكتب العلمية بيروت، ط1، 1998،ج1.

4- الأطروحات الجامعية

129- حنان حطاب، في فهم الخطاب السردي، مقاربة تأويلية في روايات واسيني الأعرج، أطروحة دكتوراه علوم ، جامعة محمد لمين دباغين، سطيف2، 2017.

130- محمد السعيد عبدلي :البنية الموضوعاتية في عوالم نجمة لكاتب ياسين، أطروحة دكتوراه دولة في الأدب العربي ، قسم اللغة والأدب العربي ، كلية الآداب ، جامعة الجزائر،2003.

الدوريات

131- أميرة حلمي مطر، التأويل وجذوره في الفكر القديم، مجلة الفلسفة والعصر، المجلس الأعلى للثقافة ، مصر، ع10، السنة2004 .

132- بشرى صالح، جمالية التلقي من بنية النص إلى بنية الفهم، الأقلام، العدد (7-8-9)، 1997.

133- جمال ولد الخليل، لا شعور النص في استراتيجيات القراءة مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين و البحث في نظريات القراءة ومناهجها، بسكرة، العدد الخامس، 2013.

134- طه عبد الرحمن ، الدلاليات و التداوليات "أشكال وحدود"، البحث اللساني والسيميائي ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 6، ط1 ، مطبعة النجاح الجديدة ،الدار البيضاء، 1984.

135- عبد الملك مرتاض ، تداولية اللغة بين الدلالية والسّياق، مجلة اللسانيات ، مركز البحوث العلمية والتقنية لترقية اللغة العربية، الجزائر،العدد 10، 2005 .

136- عبد الملك مرتاض ، تداولية اللغة بين الدلالية والسّياق، مجلة اللسانيات ، مركز البحوث العلمية والتقنية لترقية اللغة العربية، الجزائر،العدد 10، 2005 .

137- ميشيل كولو : النقد الموضوعاتي ، ترجمة غسان السيد ، مجلة (الآداب الأجنبية)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ،السنة23،العدد 93، شتاء،1997.

5- **المواقع الإلكترونية**

138- سعيد بوخلط : النقد الأدبي الموضوعاتي ، استمرار روح غاستون باشلار ، مجلة مسارب الالكترونية ،عبر الموقع الإلكتروني http://massareb.com

139- سعيد بوخلط : النقد الأدبي الموضوعاتي ، عبر الموقع الإلكتروني http:// thakafamag.com

140- سعيد علوش: وضعية النقد الموضوعاتي ، عبر الموقع الإلكتروني http://www.minculture.gov.ma

141- مها يوسف عاجل ، مفهوم النقد التكويني وأهم رواده / http: www.alnoor.se article.asp!id=265596.

142- النقد التكويني ، مقال متوفر على شبكة http //www.magalaty.com

143- جميل حمداوي ، النقد التكويني ، مقال متوفر على شبكة الألوكة.

ثانيا: المراجع الأجنبية

144- -Housamedden Darwish : Paul Ricœur et la problématique de la méthode dans L'herméneutique .interpréter .Comprendre et expliquer dans les théories du symbole .Du texte .De la métaphore et du récit.L'harmattan.paris.2011

145- -Paul Ricœur : temps et récit, tome 1,1Lintrigue et le récit historique , librairie générale ,France 6,rue pierre Sarrazin ,75006 paris.

146- -Paul Ricœur, temps et récit, tome 2, la configuration dans le récit de fiction, Editions du seuil nouvembree, 1984.

147- -Paule Ricœur ,Le conflit des interprétation ,Essais D'herméneutique ,seuil,paris,1969

148- -Roman Jakobson, huit questions de poétique, ed, seuil-paris, 1977.

فهرس الموضوعات	الصفحة
مقدمة	3
المحاضرة الأولى: السيميائية	**14-6**
أولا: إشكالية المصطلح	7
ثانيا: السيمياء عند فردينان دوسوسير	7
1- العلامة عند سوسير	9
ثالثا: سيميائية شارل سندرس بيرس	11
1- العلامة عند بيرس	12
المحاضرة الثانية: البنيوية	15
أولا : مفهوم البنية	16
1-لغة	16
2-اصطلاحا	16
ثانيا: البنيوية و منطلقاتها المعرفية	19
1-الشكلانية الروسية	20
2- النقد الجديد	21
3- الدراسات الألسنية	23
أ - اللغة و الكلام	24
ب- نظام العلاقات	25
ت- التزامن و التعاقب	25
ث- ثنائية الدال و المدلول	27
ثالثا: مبادئ البنيوية	27
المحاضرة الثالثة: النقد النفسي	**38-30**
أولا: التحليل النفسي	31
1- سيقموند فرويد	31
ثانيا :النقد النفسي	33
1- شارل مورون	33

أ-لا وعي النص	33
ب-الأسطورة الشخصية للكاتب	34
2- جاك لاكان	35
أ- البنيوية اللغوية للاشعور	35
ب-مرحلة المرآة	36
3-جان بيلمان نويل	37
المحاضرة الرابعة: البنيوية التكوينية	**47-39**
أولا: نشأة البنيوية التكوينية	41
ثانيا: أسس البنيوية التكوينية	42
1- الفهم و التفسير	43
2- الوعي الممكن و الوعي الفعلي	43
3- رؤية العالم	44
4- البنية الدالة	46
5- الوعي الفردي و الوعي الجماعي	46
المحاضرة الخامسة: سوسيولوجيا النص	**56-47**
أولا : البدايات الفلسفية	49
ثانيا: المحاولات النقدية	50
1- جورج لوكاتش	51
2- لوسيان غولدمان	52
ثالثا : السوسيولوجيا والنص الأدبي	53
1- السوسيولسانية (بيارزيما)	53
2- سوسيولوجيا النص الروائي (ميخائيل باختين)	54
المحاضرة السادسة :علم السرد	**65-57**
أولا: اشكالية المصطلح	58
ثانيا : مرجعيات السرد	59
1- الشعرية الكلاسيكية	59

2- الشعرية الجديدة	**59**
3- مورفولوجيا الحكاية	**60**
ثالثا: البنيوية و السرد	**62**
أ- جيرار جينيت	**62**
ب- رولان بارت	**63**
رابعا: السيميائية و السرد	**64**
المحاضرة السابعة : الأسلوبية	**78-66**
أولا: إشكالية المصطلح	**67**
1-مفهوم الأسلوب	**68**
لغة و اصطلاحا	**68**
ثانيا: مفهوم الأسلوبية	**69**
ثالثا: علاقة الأسلوبية بالبلاغة	**70**
رابعا :علاقة الأسلوبية بعلم الألسنية	**72**
خامسا :اتجاهات الأسلوبية	**73**
1-الأسلوبية التعبيرية (الوصفية)	**74**
2-الأسلوبية التكوينية	**75**
3-الأسلوبية البنيوية	**75**
4-الأسلوبية الوظيفية	**76**
المحاضرة الثامنة: الموضوعاتية	**86-78**
أولا :إشكالية المصطلح	**79**
1- الدلالة اللغوية (الموضوع)	**79**
ثانيا :نشأة الموضوعاتية	**81**
ثالثا :أعلام الموضوعاتية	**82**
1- غاستون باشلار	**82**
2- جورج بولي	**83**
3- جان بيير ريشار	**84**

4- جان بول ويبر	84
المحاضرة التاسعة : التأويلية	**100-86**
أولا : تأويل النصوص المقدسة	87
ثانيا: التأويلية العامة (شلاير ماخر)	88
ثالثا: التأويل والنزعة التاريخية(دلتاي)	91
رابعا: التأويلية الكوكبية(غادامير)	92
خامسا: التأويل والنزعة الوجودية (هيدغر)	**94**
سادسا : تأويلية الرموز(بول ريكور)	**96**
المحاضرة العاشرة: التلقي	**100**
أولا: المرجعيات الفلسفية	**101**
1-إدموند هوسرل	**101**
2-رومان إنجاردن	**102**
3-هـ.جورج غادمير	**102**
ثانيا: في مفهوم التلقي و نظرية التلقي	**103**
ثالثا: في مفهوم القارئ / المتلقي	**104**
رابعا: مدرسة كونستانس الألمانية (ياوس + إيزر)	**105**
1-نظرية التأثير و الاتصال	**106**
2-نظرية التلقي و التقبل	**108**
المحاضرة الحادية عشر: التداولية	**118-111**
أولا :إشكالية المصطلح	**112**
ثانيا: نشأة التداولية	**114**
ثالثا: علاقة التداولية بالبلاغة	**116**
رابعا: علاقة التداولية باللسانيات	**117**
المحاضرة الثانية عشر: التفكيكية	**130-118**
أولا: إشكالية المصطلح	**119**
ثانيا: مقولات التفكيك	**121**

1- الاختلاف	**121**
2- نقد المركزية الغربية	**123**
3- علم الكتابة	**126**
4- جدل الحضور والغياب	**127**
المحاضرة الثالثة عشر: النقد الثقافي	**135-130**
أولا : إشكالية المصطلح	**131**
1-الثقافة لغة	**131**
2-الثقافة اصطلاحا	**132**
ثانيا: مفهوم النقد الثقافي	**132**
ثالثا: بدايات النقد الثقافي	**133**
1- مدرسة فرانكفورت الألمانية	**134**
2- مدرسة النقد الجديد	**134**
3- مركز برمنغهام	**134**
رابعا: وظيفة النقد الثقافي	**135**
المحاضرة الرابعة عشر : النقد التكويني	**147-136**
أولا – إشكاليه المصطلح	**137**
ثانيا : النقد التكويني و مجال الدراسات التكوينية	**139**
1- مراحل النقد التكويني	**139**
أ – مرحلة ما قبل الكتابة	**139**
ب- مرحلة الكتابة	**140**
ج – مرحلة ما قبل الطباعة	**141**
د – مرحلة الطباعة	**142**
2 – مراحل إنتاج النص	**142**
أ – مرحلة إعداد الملف	**142**
ب – مرحلة تحديد أنواع الوثائق حسب مراحلها	**142**
ج – مرحلة التصنيف التكويني	**142**

د–فك الرمز و التدوين	**143**
ثالثا : رواد النقد التكويني	**143**
1– لانسون	**144**
2– غوستاف رودلر	**145**
3– بيار اوديا	**145**
4– جان بيلمان نويل :	**146**
5– تيبوديه	**146**
خاتمة	**148**
قائمة المصادر والمراجع	**150**