

الأستاذة: كعبش ريمة
مقياس: مقاربات نقدية معاصرة
حصة الأعمال الموجهة
السنة الثانية ليسانس تخصص (نقد و مناهج + دراسات لغوية)
الأفواج: 2+3+5
بتاريخ: 2020/04/8

التطبيق رقم: 3 المنهج النفسي عند شارل مورون¹

1- التعريف بالناقد شارل مورون:

هو كاتب و ناقد و مترجم فرنسي، ولد سنة 1899 بفرنسا تحديدا بـ Saint-Rémy de Provence وتوفي سنة 1966، و قد كان متزوجا من الكاتبة ماري مورون. كان يترجم المؤلفات من اللغة الفرنسية إلى اللغة الإنجليزية المعاصرة، درس العلوم بكلية مرسيليا و بعدها أصبح أستاذا مساعدا في الكيمياء، لكن تدهور بصره أجبره على التقاعد و العودة إلى الريف، و تحول اهتمامه إلى أمور أخرى.

مع مطلع ثلاثينيات القرن الماضي بدأ اهتمام مورون بدراسة الأدب، مستفيدا من التحليل النفسي، ومعتندا على أبحاث فرويد في ذلك.

2- مؤلفاته:

- ملارميه الغامض، 1938.
- اللاوعي في أعمال و حياة راسين، 1957.
- الاستعارات الملحة والأسطورة الشخصية، 1962.
- النقد النفسي للفن الكوميدي، 1964.
- فيدر، 1968.

أسهمت هذه الكتب في بلورة صورة لانسجام النقد الأدبي و التحليل النفسي، فمورون - كما يقول سمير سعيد حجازي - جمع بين المذهبين في رؤية واحدة: " إذا كان اللقاء بين النقد الأدبي و علم الاجتماع، قد تحقق على يد لوسيان جولدمان، فإن التلاقي بين النقد الأدبي و التحليل النفسي، قد تحقق على يد شارل مورون، و قد تكونت لديه ثقافة علمية و أدبية في وقت معاً."

¹ ملاحظة: لقد تم تقديم تطبيقين في هذا المقياس قبل العطلة و هما: السيميائية، و البنيوية.

لقد استمر رواد المنهج النفسي يعتمدون على المعطيات التي قدم فرويد المُنظّر الأول للمنهج النفسي في الفكر الغربي، لكن هناك بعض الاختلافات البسيطة، و غير ذلك، فإن المنهج النفسي يصب في وعاء واحد.

3- مقولات المنهج النفسي عند مورون:

• الأسطورة الشخصية: هي تلك الصور و الاستعارات المتكررة التي تخلق الطابع المميز لمجموع الأعمال الأدبية للمبدع، و يراها الناقد حميد لحميداني شبيهة بالملكة الرئيسة عند هيبويلت تين، فهذه الصور المهيمنة على مجموع أعمال كاتب واحد هي ما يسميه مورون بالأسطورة الشخصية، و منه فإن موضوع النقد النفسي عند شارل مورون هو شخصية المبدع من خلال الأسطورة الشخصية. إن شارل مورون وقف عند شخصية المبدع و تاريخها، لكنه لم يغفل الوسط الاجتماعي و اللغة و تاريخهما و دورها جميعاً في تشكيل الإبداع الأدبي، فرفض تصور فرويد حين اعتقد أن الأعمال الأدبية مجرد تعبيرات عن لا شعور مرضي في الغالب، فاقترح بديلاً و هو النقد النفساني، و يكون عمل الناقد على النص مركزاً على الصور المكونة لشبكة من التداعيات و الدلالات المتصلة باللاوعي، و المحيلة عليه في لا وعي الأديب، قصد فهم النص بالدرجة الأولى و ليس إثبات عصابية المبدع و مرضيته.

إن الجديد الذي أتى به مورون هو دراسة الصور الملحة ذات البنية الاستعارية في العمل الأدبي بطريقة سيكولوجية لا شعورية، هدفها الوصول إلى الأسطورة الشخصية لدى المبدع، والحاصل من هذا - حسب مورون - هو فهم النص: لذا جعل الأدب وسيلة لفهم أعمالهم، وهكذا دعا مورون إلى ضرورة الانطلاق من النص الأدبي، و جعل حياة المبدعين في خدمة فهم نصوصهم الإبداعية. إذاً، فغاية شارل مورون في البحث عن الأسطورة الشخصية هي فهم الأعمال الأدبية، فنجدته ينطلق من النص الأدبي، يلتقط الصور و الاستعارات المتكررة في الأعمال الأدبية، و يبحث لها عن مقابل في حياة المبدع ليعود مرة أخرى إلى النص، و يثبت ما توصل إليه في القراءة الأولى للنص. و الخلاصة أن العملية الأولى تقوم على الاستنباط و المقارنة، لتعود العملية الثانية إلى النص بطريقة عكسية لفهمه من خلال المعطيات الأولى. و من هنا، عاب شارل مورون على فرويد غايته العلاجية في استحضار حياة المبدع و هدفه في إثبات مرضيته.

إن بنيات النص حسب تصور مورون و النفسيين هي تعبير عن الشخصية اللاواعية للكاتب أو الأديب شرط أن ترتبط بمعطيات في حياة الكاتب.

4- خطوات التحليل النفسي عند مورون:

1- قراءة النص، و كشف أسرار اللاشعور للكاتب، و من ثم تفسير آثاره، و هي عملية مبدئية رهينة بالمراحل الآتية.

2- القيام بعملية تنضيد النصوص، وتحليل المحتويات الشعورية بغرض كشف علاقات خفية تزداد أو تخف درجة لا شعورها.

3- إظهار شبكة التدايعيات و مجموعات من الصور الملحة بمعنى الوقوف عند الأسطورة الشخصية، فيرى مورون أن كل إنتاج أدبي يحتوي على مجموعة متباينة من الصور تشكل في خصائصها الجوهرية الصورة الأولى المحركة، و التي هي منبعها حياة المبدع.

4- إيضاح العوامل الاجتماعية التي تلعب دورها في تكوين الشخصية الأسطورية للكاتب، وربطها بمراحل في حياة الكاتب لإثبات المقدمة الأولى (الفرضيات القرائية الأولى).

خاتمة:

إن أفق القراءة النقدية كما يقول سعيد بنكراد: "استكناه البنيات العميقة المتوارية وراء المادة السطحية، و إضاءة البنيات اللاشعورية المستترة خلف البنيات اللغوية الشعورية" ، وهذا ما حاول رواد المنهج النفسي الترويج له، لكن نتساءل: أليس هذا استنطاقًا متعسفًا للنصوص؟ و بأي حال من الأحوال فإن المنهج النفسي وقع في مزالق كثيرة أهمها:

• اهتمام المنهج النفسي بالمبدع و إغفال النص الأدبي.

• إخضاع العمل الأدبي للتحليل الإكلينيكي.

• إذا كان الإبداع ناتجًا عن " لا وعي "المبدع المتمثل في مكبوتات مرضية، ونزوات من الماضي،

فأين حضور الشعور عند المبدع؟

• إن الأدب ليس دائمًا تعبيرًا عن الذات؛ لأنه لا يمكن بأي شكل إنكار الصنعة في الأدب و إسقاط نظرية المنهج النفسي عليه للي أعناق النصوص؛ و لأجل هذا يبقى المنهج النفسي قاصرًا عن تحديد العلاقة بين المبدع و العمل الأدبي، و إثبات كل الخلفيات وراء العملية الإبداعية؛ لأن المبدع بكل بساطة لا يقول كل شيء، و المسكوت عنه أكثر مما يقال في ثنايا النصوص.

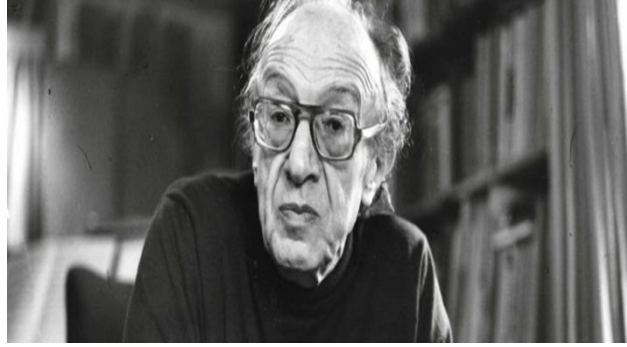
المراجع:

- يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007
- سمير سعيد حجازي: قضايا النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2007.
- حميد لحميداني: الفكر النقدي الأدبي المعاصر، مناهج و نظريات و مواقف، مطبعة أنفو برانت، فاس، 2009.

الأستاذة: كعبش ريمة
مقياس: مقاربات نقدية معاصرة
حصة الأعمال الموجهة
السنة الثانية ليسانس تخصص (نقد و مناهج + دراسات لغوية)
الأفواج: 5+3+2

التطبيق رقم: 4 البنيوية التكوينية عند جورج لوكاتش و لوسيان غولدمان

1- التعريف بجورج لوكاتش:



جورج لوكاتش من مواليد بودابست عاصمة المجر في عام 1885، اعتنق والداه البروتستانتية بعد اليهودية، درس الفلسفة، و في عام 1909 نال درجة الدكتوراه في الفلسفة، حيث قدم أطروحته عن الرواية و الفلسفة الكلاسيكية، انتسب لوكاتش إلى الحزب الشيوعي المجري 1918، توفي في الخامس من حزيران عام 1971.

مؤلفاته:

- نظرية الرواية
- حول الديمقراطية
- الرواية التاريخية
- تحطيم العقل
- التاريخ و الوعي الطبقي

2- البنيوية التكوينية عند جورج لوكاتش:

يعد لوكاش من أهم الأعلام الذين اهتموا بالمنهج البنوي التكويني، و ذلك بالقول، إن جل الجهود التي بذلت في نطاق هذا المنهج كانت موجهة بالدرجة الأولى إلى الأعمال الروائية، مما يعطي الإنتباع بأن نظرية الرواية قد بدأت - مع هذا المنهج بالذات- تأخذ طريقا نحو الشكل. و ليس من قبيل الصدفة أن يكتب " لوكاش" نفسه كتابا يحمل عنوان " نظرية الرواية" سنة 1920م.

من المعروف أنه كان من بين من بلور فكرة " رؤية العالم" تلك التي تبناها بعده "غولدمان" ؛ ففي دراسة عن " والترسكوت" ربط الرؤية الفكرية لهذا الكاتب بتصور عن التاريخ بدأ يتشكل في أوروبا تحت تأثير فلسفة " هيجل" ، وهو تصور يؤمن بالتطور و لكن في حدود الإصلاحات الجزئية التي لا تغير الواقع بشكل تام.

و قد ألمح لوكاش لرؤية العالم بـ " المفهوم التاريخي الفلسفي"، و في دراسته أيضا عن " بالزك و الواقعية الفرنسية" أسهب في تحليل الخلفيات الفكرية، و الإيدولوجية التي كانت وراء إبداع بالزك لروايته، فوجد عنده إيمانا بمبادئ الأرسطراطية، و في الوقت نفسه ميلا ملموسا نحو مناقضة هذا الفكر الأرسطراطي نفسه، و من خلال هذه الأسس الفكرية التي وجهت أعمال " بالزك"، أثار " لوكاش" موضوعا شديد الأهمية فيما يتعلق ببناء نظرية الرواية، و هو التفاوت الموجود أحيانا بين الانتماء الاجتماعي، و الانتماء الفكري للكاتب. و لقد كانت هذه النقطة بالذات لا تعطى اهتماما كبيرا من طرف النقاد الجدليين الأوائل، و لهذا السبب فإن لوكاش كان من أوائل من نبهوا بشكل واضح إلى ضرورة احتياط الناقد من الوقوع في الخطأ الفادح الذي ينشأ عن النظرية الميكانيكية في تفسير أعمال الروائيين، اعتمادا على انتماءاتهم الاجتماعية أو اعتمادا على معتقداتهم التي يعلنون عنها بشكل مباشر، فعندما يتعلق الأمر بالإبداع الروائي فإنه قد يحدث أحيانا تفاوت كبير بين المعتقدات النظرية و الإيدولوجية للكاتب و بين الرؤية الفكرية التي تتحكم في عمله أو بعض أعماله، فالإبداع مجرد المبدع أحيانا حتى من أفكاره الراسخة.

2- التعريف بلوسيان غولدمان:

ولد لوسيان غولدمان ببوخارست سنة 1913م، و قضى طفولته في مدينة بوتوزالن في رومانيا حيث أتم دراسته. بعد البكالوريوس تحصل على إجازة في الحقوق في بوخارست حيث احتك أول مرة بالفكر الماركسي، انتقل سنة 1933م إلى فيينا حيث اكتشف الأعمال الثلاثة الكبرى للوكاش (الروح و الأشكال)، (نظرية الرواية)، (التاريخ والوعي الطبقي). بعد تحرير فرنسا عاد إلى باريس و حصل على منصب ملحق المركز الوطني للبحث العلمي، ثم على منصب مكثف للأبحاث، في هذه الأثناء تحصل على رسالة دكتوراه في الأدب بعنوان: (الإله المختفي، دراسة في الرؤية المأساوية في " أفكار" باسكال و مسرح راسين) و هي دراسة تحليلية ماركسية للأدب بدلالة البنيات الذهنية الجماعية التي أنشأتها المجموعات الاجتماعية. ثم ألف غولدمان- بطلب من إميل برييه- (العلوم الإنسانية و الفلسفة) الذي

ظهر سنة 1952م.

نشر سنة 1959م (أبحاثاً جدلية) و هي مجموعة أبحاث حول علم اجتماع الأدب و الفلسفة. سنة 1964م أصبح مدير قسم علم الاجتماع الأدبي في مؤسسة علم الاجتماع في جامعة بروكسيل الحرة. و أصدر (من أجل علم اجتماع الرواية)، و ركز اهتمامه في الفترة الأخيرة من حياته على مشاكل المجتمع الغربي المعاصر، و كتاباه الأخيران (البنيات الذهنية و الإبداع الثقافي) و (الماركسية و العلوم الإنسانية)، يعبران عن اهتمامه النظري بالعوامل التي يمكن أن تسمح للمجتمع الغربي بالاتجاه نحو الاشتراكية.

4- البنيوية التكوينية عند لوسيان غولدمان:

يعد لوسيان غولدمان أحد أهم الأعلام في منهج البنيوية التكوينية، فهو الذي أرسى دعائم هذا المنهج حين اعتمد بعض مقالات أستاذه جورج لوكاش، و طورها، فشغل النقد الأوروبي، كما فعل رولان بارت في النقد العالمي، و البنيوية التكوينية اتجاه نقدي يرى أن المنهج البنيوي الشكلاني قد وصل بالنقد إلى الطريق المسدود، حين اقتصر على النص وحده دون أن يربطه بظروفه الاجتماعية، فجاء المنهج البنيوي التكويني ليرفد الدراسة النصية للأدب بدراسة الوسط الاجتماعي الذي أبدعه.

و يستهدف لوسيان غولدمان من وراء بنيويته التكوينية رصد رؤى العالم من الأعمال الأدبية الجيدة عبر عمليتي الفهم و التفسير بعد تحديد البنى الدالة في شكل مقولات ذهنية و فلسفية. و يعد المبدع في النص الأدبي فاعلا جماعيا يعبر عن وعي طبقة اجتماعية ينتمي إليها، و هي تتصارع مع طبقة اجتماعية أخرى لها تصوراتها الخاصة للعالم. أي إن هذا الفاعل الجماعي يترجم آمال و تطلعات الطبقة الاجتماعية التي ترعرع في أحضانها، و يصيغ منظور هذه الطبقة أو رؤية العالم التي تعبر عنها بصيغة فنية و جمالية تتناظر مع الواقع.

و يقدم المنهج البنيوي التكويني كما يرى محمد بنيس في كتابه ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب على مبدئين عبّر عنهما غولدمان:

المبدأ الأول: كما قال غولدمان: " إن أول معاينة عامة يركز عليها الفكر البنيوي تكمن في أن كل تأمل في العلوم الإنسانية يحدث لا من خارج المجتمع، بل إن هذا التأمل جزء - تقل أو تكبر أهميته حسب الوضعية بطبيعة الحال - من الحياة الثقافية لهذا المجتمع، و من خلالهما، للحياة الاجتماعية العامة، بالإضافة إلى أن التكوين الخاص للفكر، و بالمقياس نفسه حيث إن الفكر جزء من الحياة الاجتماعية، يغير قليلا أو كثيرا، حسب أهميته، و فعاليته، هذه الحياة الاجتماعية نفسها.

المبدأ الثاني: فيقول عنه "إن الفكرة الثانية الأساسية لكل علم اجتماع جدلي و تكويني بنيوي هو أن الأفعال الإنسانية أجوبة شخص فردي أو جماعي، تؤسس محاولة لتغيير وضعية معطاة في اتجاه ملائم لتطلعاته. و هذا يعني أن كل سلوك، و بالتالي كل فعل إنساني، له خاصية دالة ليست دائما واضحة، و لكن الباحث يجب عليه عن طريق عمله إظهارها.

فهذان المبدآن يوضحان كل الخطوات العلمية التي ينفجها المنهج البنوي التكويني في قراءته لكل مظاهر السلوك أو الفعل الإنساني في مرحلة من مراحل التاريخة و هما يحددان العلاقة الجدلية الموجودة بين القراءة الداخلية و القراءة الخارجية لكل عمل أدبي و مدى تفاعلها؛ لأن كل داخل بحاجة إلى خارج يفسره.

المراجع:

- ينظر: سليم ساعد السلمي: البنيوية التكوينية (مقال إلكتروني)
- ينظر: غولدمان، لوسيان وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مؤسسة الأبحاث العربية، ط2، بيروت، لبنان، 1986م.
- ينظر: عزام، محمد، فضاء النص الروائي -مقارنة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان-، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، اللاذقية، سوريا، 1996م.
- ينظر: الرويلي، ميجان، البازعي سعد، دليل الناقد الأدبي، -إضاءة لأكثر من خمسين تيار و مصطلحا نقديا معاصرا- المركز الثقافي العربي، ط2، 2000م.
- ينظر: بنيس، محمد، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنيوية تكوينية، دار التنوير للنشر، ط2، 1985م.

الأستاذة: كعبش ريمة
مقياس: مقاربات نقدية معاصرة
حصّة الأعمال الموجهة
السنة الثانية ليسانس تخصص (نقد و مناهج + دراسات لغوية)
الأفواج: 5+3+2

التطبيق رقم: 5 سوسيلوجيا النص عند ميخائيل باختين و بيير زيمبا

1- التعريف بميخائيل باختين:



ميخائيل باختين 1895. 1975 فيلسوف و لغوي و منظر أدبي روسي سوفييتي. ولد في مدينة أريول، درس فقه اللغة و تخرج عام 1918. و عمل في سلك التعليم و أسس «حلقة باختين» النقدية عام 1921. اعتقل عام 1929 بسبب ارتباطه بالمسيحية الأرثوذكسية، و نفي إلى سيبيريا مدة ست سنوات. بدأ عام 1936 التدريس في كلية المعلمين في سارانسك. ثم أصيب بالتهاب أدى إلى بتر ساقه اليسرى عام 1938. عاد باختين بعدها إلى مدينة ليننغراد بطرسبرغ، و عمل هناك في معهد تاريخ الفن، الذي كان أحد معاقل «الشكلانيين» الروس، ثم عاد إلى سارانسك حيث عمل أستاذا في جامعته.

استقر منذ عام 1969 في كليوفسك إحدى ضواحي موسكو بعد أن تدهورت صحته و راح يكتب في مجلاتها و خاصة «قضايا الأدب Voprosy Literaturny» و «السياق Kontekst» .

أعماله:

بدأ باختين الكتابة و النشر بعد تخرجه من الجامعة مباشرة، فصدرت مقالته الأولى: «الفن والمسؤولية» عام 1919، ثم صدر كتابه الشهير «مشكلات في شعرية دستوففسكي Problems of

Dostojevskys Poetics في مدينة ليننغراد (بترسبرغ) عام 1929. و نشر باختين بعض مقالاته وثلاثة من كتبه بأسماء مستعارة: «فولوشينوف وميدفيديف». و دافع عام 1940 في المعهد الأدبي التابع لأكاديمية العلوم (السوفييتية) في موسكو عن رسالة دكتوراه عنوانها: «إبداع فرانسوا رابليه و الثقافة الهزلية الشعبية في العصور الوسطى و عصر النهضة». و قد صدرت هذه الرسالة في كتاب بعد خمس و عشرين سنة من كتابتها عام 1965.

و هناك أعمال لباختين لم تر النور إلا بعد وفاته، لذا لم يبدأ العالم بالتعرف إليه إلا بعد خمسين عاما من التعطيم حوله، و لم يحظ باختين بالشهرة إلا في نهاية حياته بعد إعادة نشر كتابه «مشكلات في شعرية دستويفسكي» عام 1973، و نشر كتابه «إبداع فرانسوا رابليه ... الذي صدر في موسكو عام 1965، و ترجم إلى الإنكليزية عام 1986 بعنوان «رابليه و عالمه Rabelais and His World .

2- سوسولوجيا النص عند ميخائيل باختين:

إذا كان تينيانوف أقام رابطا ألسنيا بين الأدبي و الاجتماعي، فإن ميخائيل باختين هو الذي أرسى قواعد علم اجتماع النص، فهو المؤسس الأول لعلم اجتماع النص الأدبي، أو حتى علم اجتماع الشكل الأدبي، من خلال نظريته القائلة: إن غالبية ملفوظات الخطاب لا يمكن أن تدرك إلا في سياق حوار، من مثل الردود الإثباتية و النقدية، أو تلك المثيرة للجدل بين الخطب المتداخلة للآخرين. و على هذا النحو فإن خطاب الكاتب، أو بكلام آخر فاعل التلفظ، يتشكل أولا بالنسبة إلى خطاب الآخر و حضوره. و يستتبع ذلك أن نرى إلى المجتمع على أنه شبكة مترامية الأطراف من العلاقات الحوارية بين الكتاب و بين خطبهم.

و كان كل من باختين و فولوشينوف قد وصفا تعدد الأصوات المجتمعية و الألسنية بالقول: «في الواقع، ليس ما نلفظه أو نسمعه مجرد كلمات، و إنما هي حقائق أو خرافات، أو هي أمور حسنة أو سيئة، مهمة أو مبتذلة، مستحسنة أو مستكرهة... فلطالما حملت الكلمة مضمونا، أو معنى إيديولوجيا، أو وقائعا».

لقد تعرض باختين في دراساته لنظرية الانعكاس المباشر التي كانت شائعة في الإتحاد السوفييتي في مرحلة الثلاثينيات، و أكد أن الأدب ليس انعكاسا آليا للمجتمع بقدر ما يكون الفن " تعبيرا اجتماعيا مرتبطا بما هو خارج الوعي الفردي، و أن الوعي الذاتي لا يمكن أن يتحقق إلا من خلال الوعي الجماعي.

و عليه نستطيع القول إن باختين أدرك أهمية الرواية كعمل فني نستطيع من خلاله أن ندرك جميع فئات المجتمع الدنيا، و هو ما جعله يرى أهمية الأشكال الشعبية و الدونية كمادة توضح نظم الصراع الموجودة داخل المجتمع.

تحدث باختين عن الموضوع الجمالي كما يحدد ذلك د. محمد علي الكردي فرأى أن الموضوع الجمالي

"ليس مبدأ ميتا فيزيقيا سابقا على الخلق الفني، إذ أنه الواقع الحي و الملموس لحركة الوعي الخلاقة، و هي حركة تتشكل، على الطريقة الظاهراتية، داخل مواقف معرفية و أخلاقية ماثلة دائما من قبل. إن الوعي الخلاق يدمج، في تكوينه للموضوع الجمالي، بين اللحظة التقويمية أو المعيارية، و وصفية الحدث أو الظاهرة التي يتناولها بالمعالجة في إطار لغة رمزية." طبق باختين آراءه على أعمال رابليه في رسالة الدكتوراه التي قدمها عام 1965م على دستوفسكي و ستخلص من خلال دراسته شكلين من أشكال الرواية هما:

-الشكل الكرنفالي.

-شكل الرواية المتعدد الأصوات (أي الحوار الذي على شكل ديالوج بين الكاتب و شخصه الغائبة وشخصه الحاضرة.

2- التعريف ببير زيمّا:

ولد ببير زيمّا في براغ سنة 1946 ودرس علم الاجتماع و الأدب في جامعة إندبرج بباريس . و عمل بجامعة بيفيلد و كلاجفورت بالنمسا و معهد الأدب العام بجامعة جروننج بهولندا، و قد وضع هذا الكتاب: **النقد الاجتماعي : نحو علم اجتماع للنص الأدبي عام 1986**، و حاول فيه أن يقدم علم اجتماع الأدب كعلم متكامل و قد جاء الكتاب في جزئين: الجزء الأول حمل عنوان مناهج و نماذج، تنقل فيه الناقد بين مناهج النقد الأدبي السائدة بتركيز شديد، و في الجزء الثاني دخل بنا إلى علم اجتماع النص مقدما لنا نظريات النقاد و الفلاسفة المؤسسين لعلم اجتماع النص الأدبي، عارضا تطبيقات هذه النظريات على نماذج من الأدب العالمي و خاصة الرواية.

2- سوسيولوجيا النص عند ببير زيمّا:

إستطاع زيمّا أن يتخطى مرحلة التأثر بباختين إلى مرحلة الإضافة و الابتكار و التفسير، فلم يعد همه من دراسة النص فقط دراسة المجتمع و حسب، بل نجده يهتم بمسألة معرفة كيف تتجسد القضايا الاجتماعية و المصالح الجماعية في المستويات الدلالية و التركيبية و السردية للنص. حرص باختين على ضرورة تجسيد و تحديد جوانب الصراعات الطبقيّة في المجتمع الواحد، إذ يؤكد على ضرورة إيضاح أوضاع الطبقات الاجتماعية و صراعاتها.

إن زيمّا بذلك استطاع أن يقدم منهجا نقديا تحليليا سوسيولوجيا قوامه ليس فقط الإنغلاق على النص، بل الخروج عن النص إلى دائرة المجتمع و الجمهور و المستقبل لهذا النص، غير أن البعض يوجه النقد إلى منهج زيمّا النقدي، ويرون أن تأكيد زيمّا على النص وحده على اعتبار أنه لغة و ليس أكثر من ذلك أمر غير صحيح، ذلك أن النص يتكون من عدد من الأنساق المتعددة من العلامات منها ما هو علامات لغوية أو غير لغوية (كما في مجال السيميولوجيا- السيمياء- السيميوطيقا- علم العلامات.)

إن زيمّا لم ينس أن النص الأدبي ليس كالوثيقة التاريخية التي يعتمد فيها المؤرخ على التأكيد على صحة هذا الأمر من عدمه، بل يظل الأدب قادراً على تجاوز هذه المرحلة. ومما سبق نستخلص أنه:

عند استخدام هذا المنهج النقدي مثلاً في دراسة النص المسرحي، فإننا نعتقد أن الناقد المسرحي سينجح في تحقيق جانب هام وحيوي يتمثل في كيفية تطويع هذا المنهج من أجل تحليل بنية هذا النص التكوينية، على أننا نرى أن القصور سيتبلور فيما يتعلق بالجانب الشكلي، إذ أننا سنحلل مضمون العمل دونما الإقتراب من الشكل.

و عليه، فنحن في حاجة إلى تحليل النص على مستوى المضمون و الشكل دونما الإقتصار على أحدهما كما في المنهج الشكلي الذي يركز على الشكل دون المضمون أو كما في المنهج السيوسولوجي (البنوي التكويني) الذي يركز على المضمون دون الشكل.

إن نقاد البنيوية التكوينية (نقاد السوسولوجيا) سعوا من خلال أعمالهم "إلى إرساء قواعد المفهوم الماركسي" - المتطور - في تناول النص الأدبي، و قد أكدت هذه الأعمال على أهمية العنصر الإجتماعي في الأدب، بوضع الدوافع الاجتماعية الثابتة التي ينتمي إليها المضمون الأدبي، أمام العناصر الأسلوبية المتغيرة التي ينتمي إليها الشكل الأدبي، هذا بإبقاء النص الأدبي مجملاً لمواجهة دائمة، أو جدل دائم، بين المضمون والشكل، و نتيجة لذلك نما الوعي النقدي بضرورة إيجاد نوع من توازن كل الظروف و العناصر التي تبقي المضمون و الشكل متفاعلين.

مراجع الدرس:

- ينظر: أحمد صقر: قراءة في مناهج النقد المعاصر ... المنهج السوسولوجي (مقال إلكتروني)
- ينظر: <http://alhayat.com/Details/510059>
- ينظر: ميخائيل باختين : الخطاب الروائي
- ينظر: ميخائيل باختين: المبدأ الحوارية
- ينظر: بيير زيمّا: النقد الاجتماعي ترجمة عابدة لطفي
- ينظر: بيير زيمّا: النص و المجتمع (آفاق علم اجتماع النقد)، ترجمة أنطوان أبو زيد

الأستاذة: كعبش ريمة

مقياس: مقاربات نقدية معاصرة

السنة: الثانية ليسانس تخصص دراسات نقدية

الأفواج: 5+3+2

التطبيق رقم: 6 علم السرد عند تودوروف

1- التعريف بتودوروف:



تزفيتان تودوروف فيلسوف فرنسي- بلغاري، وُلِد في 1 مارس 1939 في مدينة صوفيا البلغارية. يعيش في فرنسا منذ 1963، و يكتب عن النظرية الأدبية، تاريخ الفكر، و نظرية الثقافة.

أعماله:

نشر تودوروف 21 كتابا، بما في ذلك "شاعرية النثر (1971)", "مقدمة الشاعرية (1981)", و "فتح أمريكا (1982)", "ميخائيل باختين : مبدأ الحوارية (1984)", "مواجهة المتطرف: الحياة الأخلاقية في معسكرات الاعتقال (1991)", "حول التنوع الإنسان (1993)", "الأمّل و الذاكرة (2000)", و "الحديقة المنقوصة : تركة الإنسانية(2002).

2- علم السرد عند تودوروف:

السرديات أو علم السرد بالإنجليزية Narratology بالفرنسية Narratologie : و هي نظرية تهتم بدراسة الأجناس السردية أفصوصة، قصة، رواية، مقامة، نادرة، أسطورة، خرافة، و السرديات أو علم السرد، من المصطلحات التي أبدعتها البنيوية، و كانت بدايته مع الشكلانيين الروس؛ مع فلاديمير بروب (1968 / 1928) في علم تشكل الحكاية.

لكنّ تزفيتان تودوروف هو من صاغ مصطلح علم السرد لأول مرة عام 1969 في كتابه قواعد الديكاميرون، و عرّفه بـ (علم القصة).

لقد قدم تودوروف للنقد جملة من الكتابات المتعلقة بمجال السرد، أهمها مقالته المنشورة ضمن العدد 8 من مجلة تواصلات 1966 Communication، و كتابه الشعري Poétique 1968، و كتاب شعرية النثر 1978 Poétique de prose.

وإذا حاولنا تتبع المسار الذي تشكل وفق منظوره النقدي، نجد أنه يمثل حلقة من حلقات النقد الجديد في فرنسا، إلى جانب رولان بارت، و جيرار جينيت خصوصا. و يعود ذلك للتقارب الكبير الحاصل في الأطروحات النقدية المنهجية التي قدمها هؤلاء ضمن مسارات و قواعد ثابتة لتحليل النص السردية. كما أن الأثر الكبير للمدرسة الشكلانية، و تحديدا أعمال كل من جاكسون، بروب، توماشفسكي، يتضح صداه الكبير في أعمال "جماعة النقد الجديد". كما يمكننا أن نسجل التأثير الذي تركه الناقد ميخائيل باختين في التوجهات اللاحقة لتودوروف، و خاصة فيما يدعوه النقد الحوارية.

و إذا سعينا إلى رسم معالم النظرية النقدية عند تودوروف، نجدها لا تختلف كثيرا عن المسار الذي خطاه رولان بارت، و المتمثل في الانطلاق من الأطروحة البنيوية اللسانية في تحليل السرد، ليتحول بعد ذلك إلى مفهوم الشعرية و النقد الحوارية. غير أن هذا الانتقال لم يحوله بصفة جذرية عن أطروحاته البنيوية و الشكلانية الأساسية. و تتميز المرحلة الأولى . التي يمثلها مقاله الأساسي "مقولات السرد الأدبي (Les catégories du récit littéraire) المنشور ضمن العدد 8 من مجلة "تواصلات" بالاستفادة المباشرة من اللسانيات البنيوية، و من مفهوم الخطاب عند إميل بنفنيست، و من الشكلانيين الروس، و تحديدا بروب و توماشفسكي و شكوفسكي في مقارنة القصة، و مفاهيم أخرى مثل المتن الحكائي، و المبنى الحكائي، نظام الوظائف.. و هو ما يشكل تجاوبا مع أطروحات بارت التجديدية، و ردا على المقاربات الكلاسيكية للنقد الأدبي.

و يؤكد تودوروف على هذا الوعي المنهجي المقترح، حين يقول: "إن مهمتنا هنا هي اقتراح نظام من المفاهيم التي تسهم في دراسة الخطاب الأدبي". و تتضمن الاقتراحات المقدمة في المقال المذكور سياقاً واضحاً للتعامل مع القراءة البنيوية للقصة، و يتم ذلك بدراستها وفق مستويين اثنين هما؛ التمييز بين

القصة بوصفها نظاما حكايا (Historie) ؛ وبوصفها نظاما خطايا (Discours) أيضا. فالنص السردى فى نظره يتميز بهذين المستويين، اللذين يمكن التعامل مع مكوناتهما بطريقة تتيح الكشف عن البنية السردية.

فالقصة تمثل جانبا حكايا من خلال الأحداث المتعاقبة، التى قد تتشابه مع الحياة الواقعية، كما أنها تمثل جانبا خطايا عبر طريقة انتقالها. فالقصة تفترض وجود راو يتحدث عن أفعال و مواقف يسردها على مستمع أو متلق، سواء أكان هذا الراوى حقيقيا أم افتراضيا. و فى هذا المستوى فإن الذى بهما هو الطريقة التى تم بها السرد. و يقسم تودوروف المسارين المنتجين المتعلقين بالحكاية و الخطاب إلى جملة من المباحث نقدمها كما يأتي:

1- القصة بوصفها حكاية Le récit comme histoire

يشير تودوروف فى هذا المستوى من التحليل، إلى أن الحكاية هى بنية مجردة مطلقة، مكونة من مجموعة من الأفعال القابلة للسرد، من طرف مجموعة مختلفة و متعددة من الرواة، و بالتالى فهى غير ثابتة المعالم من حيث الأداء؛ فكل راو يقدمها وفق رؤيته الخاصة. غير أن هذه الحقيقة لا يمكن أن تلغى حقيقة الحكاية الأساسية، التى هى عناصر قائمة باستمرار فى هيكلها الأولى.

و السرد التتابعى و الكرونولوجى للأحداث لا يفي بالضرورة بطبيعة الحكاية، التى يمكن أن يتغير المسار الكرونولوجى للأحداث فيها بمجرد أن تكون مشتملة على شخصيتين، فنجد أنفسنا مضطرين للتوقف عند حادثة خاصة بالشخصية الأولى، لنقوم بسرد الوقائع المتعلقة بالشخصية الثانية. و من ثم يمكننا القول إن الحكاية ليست هى الأحداث، بل العلاقة الاتفاقية التى تؤلف بينها، فالحكاية لا وجود لها فى ذاتها. و بالتالى فإن إدراك الحكاية يتم فى مستويين مختلفين من مستويات البنية الحكائية، هما:

أ) **منطق الأفعال:** يقرر تودوروف أن الأفعال فى منظور الشعرية الكلاسيكية تتخذ طابعا دراسيا، يؤكد على تصنيفها من منظور التكرار. فالمنطق الذى يحكم آلية العلاقة الفعلية، لا يتحدد بمدى الاختلافات و التعالقات السردية، بل يتبع منحى متدرجا، فى حصر مجموع الأحداث فى مستوى بسيط من العلاقة مع الشخصيات، يجعل القراءة تتسم بالرتابة، و الابتعاد عن تشكيل انسجام بين مختلف الوحدات السردية. و يقدم بالمقابل جملة من النماذج القابلة للتطبيق، من منظور أنه بالإمكان إقامة نمذجة تخص منطق الأفعال، قابلة لأن تكون صيغة مشتركة، تطبق بشكل نموذجى مطلق، يتناول الأفعال بصرف النظر عن طبيعتها.

يستنتج تودوروف فى بحثه عن منطق مميز لترابط الأفعال نموذجين، هما:

النموذج الأول و هو النموذج الثلاثي، و هذا النموذج المستلهم من كلود بريموند يؤكد على أن القصة مكونة وفق منطق التسلسل، من افتراضات و تنويعات لمجموعة من السرود الجزئية (micro-récit)، القارة و الأساسية و التي تشترك و تتبني وفقها كل الحكايات. لأنها تمثل المواقف الأساسية في الحياة و يقوم هذا النموذج على ثلاث وحدات فعلية هي الفعل، و الاختلال، و التوازن.

النموذج الثاني: هو النموذج التماثلي، أو علاقة المشابهة (Le modèle homologique) ، الذي يحدد من خلاله السرد مستوى تركيبيا، يرتبط بشبكة من العلاقات الاستبدالية، حيث يتم البحث انطلاقا من سطح النص على مستويات أخرى ممكنة تكثف من دلالاته. فالحكاية تقوم على أساس من التوتر القائم على المشابهة و الاختلاف " و استغراق الحكاية في أحد هذين العنصرين دون الآخر يحيلنا إلى نوع من الخطاب لا يصدق عليه اسم القصة.. و يعطينا بالمقابل نوعا من البيغايوية المتحجرة انطلاقا من تشابه المسندات، أو في شكل من الكتابة الوثائقية المبنية فقط على الاستبدال.

و بناء على هذا الاستنتاج يكون تسلسل الأفعال في الحكاية خاضعا لمنطق محدد مبني على التماثل و المقابلة. فقيام مشروع تقابله إعاقة و اعتراض، و حدوث خطر تقابله مقاومة و تحدي أو هروب. و هكذا يمكن أن نحدد مجموع الاحتمالات السردية المبنية على التقاطع العلائقي، بين محوري التركيب والاستبدال السرديين. و قد طور تودوروف المعطيات المتصلة بمنطق ترابط الأفعال بشكل أكثر دقة، و تحديدا في مقاله المتعلق بالنحو السردية، الذي ضمنه في كتابه شعرية النثر.

المراجع :

- موسوعة ويكيبيديا
- ينظر الدراسة الجادة المتاحة على النت للدكتور: عمر عيلان: شعرية السرد والنحو السردية تزييفتان تودوروف.

الأستاذة: كعبش ريمة
مقياس: مقاربات نقدية معاصرة
حصة الأعمال الموجهة
السنة الثانية ليسانس تخصص (نقد و مناهج + دراسات لغوية)
الأفواج: 5+3+2

التطبيق رقم7: الأسلوبية عند ميشال ريفاتير

1- التعريف بميشال ريفاتير:

هو ناقد أدبي لسانى بنيوي أمريكي، و أستاذ في جامعة كولومبيا، وضع كتابه: الأسلوبية البنيوية عام 1971، ثم أتبعه بكتاب صناعة النص عام 1979، و فيه يرى أنه ليس من نص أدبي دون أدبية، و لا أدبية دون نص أدبي.

2- الأسلوبية عند ميشال ريفاتير:

يعتبر ميشال ريفاتير من أبرز الباحثين في الدراسات الأسلوبية الحديثة، فقد قدم العديد من الأفكار و المبادئ التي تفاعلت بمجملها مع أفكار غيره المصنفين في دائرة الأسلوبية البنيوية و سواهم من الضالعين في سبر أغوار الأسلوبية و سبك بنائها المتناسك من نواحيه. و بالفعل، فقد وضع ريفاتير مجموعة قيمة من الأسس استطاعت أن تشق طريقها و تثبت ذاتها، و تقدم للباحثين أضواء ساطعة كاشفة. ركز ريفاتير على جملة من القضايا الهامة، و تكلم على عدد من الظواهر الأسلوبية البارزة في النص، و لفت إلى الجمل التي تستوقفنا كقراء و تلفت انتباهنا، معتبرا أن الأسلوب يعد إبداعا من المنشىء و إرجاعا من المتلقي، فالمبدع يسعى للفت انتباه المخاطب و الوسيلة هي شيفرات تستوجب كشفا من القارئ.

مفهوم الأسلوب عند ريفاتير:

يصنف ريفاتير مع الأسلوبية البنيوية و من الذين يقولون بأن الأدب شكل راق من أشكال الإيصال، و أن النص الإبداعي ما أن يتم خلقا و يكتمل نصا حتى ينقطع عن مرسله لتبقى العلاقة بين الرسالة و المستقبل زمنا لا ينتهي دوامه. و هو بذلك خالف ياكبسون الذي يهتم بالمرسل و المرسل إليه و ينصب اهتمامه بالدرجة الأولى على القارئ دون أن ننسى الوظيفة الشعرية.

و يعتبر ريفاتير من المجددين في التنظير الأسلوبي بمقالاته التي نشرها في بداية الستينات ثم جمعت و استكملت في أوائل السبعينيات من القرن الماضي في كتابه مقالات في الأسلوبية البنوية (Essais de stylistique structurale).

و يعرف ريفاتير الأسلوب بأنه: (إظهار عناصر المتواليه الكلامية على اهتمام القارئ) و تظهر من كتابات ريفاتير أن الأسلوبية ما هي (سوى هذا التأثير المفاجئ الذي يحدثه اللامتوقع في عنصر من السلسلة الكلامية بالنسبة إلى عنصر سابق). و يستشهد ريفاتير ببيت شعر لكورني: (هذه عتمة مضيئة تسقط نجوما) و يقول : هذه مفارقة غير متوقعة.

و لا شك أن ريفاتير أحسن كثيرا بالاستشهاد بهذا النص الفريد، فمن حيث التباين الظاهر يقع القارئ في حيرة بين الضوء و العتمة و الاستعارة غير المتوافرة في تكتيك شعري فريد ينقل المتلقي من حيثيات الكلمات المعتادة إلى أفق جديد غير متوقع، و هذه الصدمة المفاجئة التي تحدث لدى المتلقي هي المقصودة من فعل التغيير المنطقي للكلمات المتتالية في السياق، و يرى البعض أن هذه الطريقة هي بنية ثنائية متباينة منتظمة في زمن التكون التتابعي للنص.

و يقدم ريفاتير في كتابه أسلوبية البنوية تعريفا محددا للأسلوب يتولى بعد ذلك شرحه و التعليق عليه، فيقول : يفهم من الأسلوب الأدبي كل شكل مكتوب فردي ذي قصد أدبي أي أسلوب مؤلف ما أو بالأحرى أسلوب عمل أدبي محدد يمكن أن نطلق عليه الشعر أو النص و حتى أسلوب مشهد واحد.. و يعلق المؤلف نفسه على تعريفه هذا بقوله: إن هذا التعريف محدود للغاية و كان من الأفضل أن نقول بدلا من (شكل مكتوب) كل شكل دائم ، حتى يشمل الآداب الشفاهية التي لا تستمر نتيجة للحفاظ المادي عليها كشكل نصي متكامل فحسب، بل بوجود خواص شكلية فيها تجعل من الميسور فك شفراتها، مثل : الافتتاحية الموسيقية بطريقة منظمة و مستمرة ، و قابلة لأن نتعرف عليها بالرغم من أي تنويعات أو أخطار في طريقة عزفها أو تفسيرها من مختلف القراء.

أما قوله: (ذو قصد أدبي) فلا يشير في هذه الحالة إلى ما أراد المؤلف أن يقوله و لا يهدف إلى التمييز بين الأدب الجيد و الرديء و لكنه يعني أن خواص النص المحدد تدل على أنه ينبغي اعتباره عملا فنيا و ليس مجرد تعاقب كلمات.

من هذه الخواص شكل الطباعة و شكل الوزن و علامات الأجناس الأدبية و العناوين الفرعية مثل رواية أو قصة، أو حتى ظهوره في الوقت الحاضر في مجموعات معينة قصصية أو مسرحية أو شعرية.

و يبدو أنه بالنسبة لريفاتير أن نطلق كلمة الأدب على كل كتاب ذات طابع أثري أي كل كتابة تجذب انتباهنا بصياغتها وشكلها.

ثم يعود إلى تعريفه للأسلوب قائلا:

و هنا نفهم من الأسلوب كل إبراز و تأكيد سواء أكان تعبيريا أو عاطفيا أو جماليا يضاف إلى المعلومات التي تنقلها البنية اللغوية دون التأثير على معناها. و يشرح كلماته فيما بعد مشيرا على أن هذا التعريف لا يتميز بالمهارة اللازمة لأنه يبدو كما لو كان يفترض معنى أساسيا لونا من ألوان درجة الصفر -على حد تعبير بارت- تقاس عليه عملية التكتيف التي نسعى لتقييمها، و لا يمكن أن نصل إلى هذا المعنى الأساسي إلا عن طريق نوع من الترجمة أي عن طريق تحطيم النص كشيء أو نقص القصد منه أي استبعاد النص المكتوب و إحلال فرض يدور حول المؤلف حوله. ثم يضيف: (لكنني كنت أفكر في نوع من الكثافة التي يمكن أن تقاس عند كل نقطة من القول في المحور التركيبي طبقا للمحور الاستبدالي حيث تعد الكلمة الماثلة في النص (أقوى) بشكل أو بآخر من نظيراتها أو مترادفاتها الممكنة دون أن يؤدي هذا إلى خلل في المعنى، لكن هذا المعنى - مهما كان المستوى اللغوي الذي ننظر إليه من خلاله- لا بد أن يختلف بما يسبقه و ما يلحقه). و يردف قائلا: (و ربما كان من الأوضح و الأدق أن نقول أن الأسلوب هو البروز الذي تفرضه بعض لحظات تعاقب الكلمات في الجمل على انتباه القارئ بشكل لا يمكن حذفه دون تشويه النص و لا يمكن فك شفرتة دون أن يتضح أنه دال و مميز مما يجعلنا نفسر ذلك بالتعرف فيه على شكل أدبي أو شخصية المؤلف أو ما عدا ذلك. و باختصار فإن اللغة تعبر و الأسلوب يبرز.

مقولات ريفاتير:

- الأشكال الفردية:

الأشكال الفردية عند ريفاتير بالنسبة للأسلوب كالكلام بالنسبة للغة، فدراستها تسمح بالحصول على البيانات اللازمة لإقامة النظام و عندما يستخدم المؤلف عناصر اللغة الأدبية لإحداث تأثير خاص تتحول إلى عناصر أسلوبية و ميزتها تكمن في هذا التنفيذ الخاص لقيمتها لا في قيمتها المحتملة في نظام موحد. و لو لم تستخدم لإحداث تأثير محدد فإن أقصى ما يقال حينئذ إنها تمثل خلفية سياقية متخصصة بالنسبة للأسلوب الفردي أكثر من القول العادي. على أن الأساليب الفردية في الكلام يصعب في أحسن الحالات وصفها و يسهل وضعها في أنماط عامة، مما يجعلها أقل تخالفا فيما بينها و أقرب إلى اللغة العامة من الأساليب الكتابية، أما الأساليب الأدبية فهي معقدة متشابكة، و لهذا فهي ذات ملامح يمكن تمييزها بوضوح.

وعى المؤلف:

و يرى ريفاتير أنه إذا كانت مهمة عالم اللغة تنحصر في الإمساك بجميع ملامح القول دون استثناء فإن دارس الأسلوب ينبغي له أن يعتد فحسب بتلك الملامح التي تنقل المقاصد الواعية للمؤلف، مما لا يعني أن وعى المؤلف يشمل كل ملامح القول. و غالبا ما يستحيل التعرف على هذه المقاصد دون تحليل

الرسالة مما يمكن أن يؤدي إلى حلقة مفرغة لولا أن هذه المقاصد ربما تتضح بإجراءات أخرى، مثل التحليل الفيلولوجي أو تصريح المؤلف بها و غير ذلك من الإشارات. كما يرى أن هذا التمييز بين الاختيارات الواعية و اللا شعورية لا يفيد إلا في حالة دراسة كيفية توليد الأسلوب، إما في دراسة ظاهرة الأسلوب نفسها، فإن جدواه ضئيلة للغاية، إذ لا يمكن الوصول فيه حينئذ إلى نتائج حاسمة.

- الفرادة في العمل الأدبي:

يذهب ريفاتير في كتابه (إنتاج النص) باحثاً عن سمة الفرادة في العمل الأدبي و من أجل الوقوف على هذه السمة يقترح مقارنة شكلية و يذكر أن التحليل الذي يعتزم إجراؤه لا علاقة له بالأسلوبية المعيارية القديمة أو البلاغة، و إذا كان ريفاتير للبلاغة مفارقاً فإنه أيضاً من النقد الأدبي نفور. و ليس ذلك منه إلا لأنه لا يريد أن يجعل من التحليل مطية تعلوها أحكام القيمة، و ما هذا الموقف بدعا، فمنهجه في التحليل يقف عند الظاهرة و يتحقق من وجودها، و أما النقد فيأتي بعد ذلك أي بعد هذه الخطوة فيتبنى الظاهرة التي وقف عليها و تحقق من وجودها. و لكن ريفاتير عندما عمد إلى دراسة سلوك الكلمة في العمل الأدبي، لاحظ أن سمة قرابة تجمع بين دراسته التحليلية و الدرس اللساني، غير أنه أكد أن السمات الخاصة بالعمل الأدبي تتطلب أن يبقى التحليل النصي و اللسانيات مختلفين ضمن هذا التقارب نفسه.

و لتعليل هذا الأمر يرى أنه لا يكفي أن نلجأ إلى اللسانيات فقط لدراسة الأدب، ذلك لأن العمل الفني يطرح على اللسانيات قضية غير لسانية، ألا و هي الأدبية. و يلاحظ ريفاتير أن ثمة محاولة قامت لحل هذه القضية و ذلك بتعميم الوقائع التي تم الكشف عنها في النصوص من جهة و باستخلاص القواعد الخاصة باللغة الشعرية من جهة أخرى.

و قد كانت غاية هذه المحاولة - كما يرى ريفاتير - تكمن في وضع التعبير الأدبي في إطار نظرية عامة للإشارات، غير أنه لم يلبث أن وجد في هذه المحاولة مطعنا جعله يعرض عنها، و يمكن أن نستدل على هذا الأمر بقوله: (إن هذا البحث الذي هو ميدان الشعرية، لا يستطيع أن يكشف عن السمة الخاصة بالرسالة الأدبية)، و هو يرى (أن الشعرية تعمم هي الأخرى على حين أن طبيعة الرسالة هي النص).

المراجع:

- ينظر: الأستاذ الدكتور موسى رابعة: الأسلوبية عند ميشال ريفاتير (مقال إلكتروني)

- ينظر: ميشال ريفاتير: معايير تحليل الأسلوب، ترجمة حميد لحميداني

- ينظر: مدخل إلى علم الأسلوب، شكري عياد / دار العلوم - الرياض 1402هـ.

- ينظر: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، د. أحمد درويش/ دار غريب- القاهرة

- ينظر: الأسلوبية و نظرية النص، د. إبراهيم خليل/ المؤسسة العربية للدراسات و النشر-بيروت الطبعة الأولى 1997م

- ينظر: الأسلوبية وتحليل الخطاب، د. منذر عياشي/ مركز الإنماء الحضاري-سوريا الطبعة الأولى 2002م

- ينظر: الأسلوبية ، بيير جيرو. ترجمة: د. منذر عياشي/ مركز الإنماء الحضاري-سوريا الطبعة الثانية 1994م

- ينظر: علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، د. صلاح فضل/ دار الشروق- القاهرة الطبعة الأولى 1998م

الأستاذة: كعبش ريمة
مقياس: مقاربات نقدية معاصرة
حصّة الأعمال الموجهة
السنة الثانية ليسانس تخصص (نقد و مناهج + دراسات لغوية)
الأفواج: 2+3+5

التطبيق رقم: 8 الموضوعاتية عند جورج بولي و جان بيار ريشار

تمهيد

يتوزع النقد الجامعي - الفرنسي - الاهتمام بالإرث اللانسوني، من جهة، وما يطلق عليه النقد الجديد، من جهة ثانية. إذ يكمن الفاصل الأساسي بين التيارين في توجه الأول نحو الكشف عن حقيقة النص من خارجه، أي النظر إلى العمل الأدبي من خلال صاحبه، في ارتباطه بالعلوم الإنسانية المساعدة، بينما يتوجه الثاني إلى اختراق معنى العمل ذاته والانطلاق منه قبل الالتفات إلى صاحبه، ويندرج في هذا التيار الثاني: سارتر (Sartre)، وج.بولي (G.Poulet)، وبلانشو (Blanchot)، وباشلار (G.Bachlard)، وبارث (R.barthes)، وستاروبسكي (Starobinsky)، وروسي (Rousset)، وبيكون (Picon)، وج.بلاين (G.Blin)، و ج.ب. ريشار. (J.P.Richard)

ولا يعني أن الأسماء السابقة، تدخل في إطار واحد، خاصة وأنها تتوزع إلى إيديولوجيات: وجودية، وماركسية، وفينومينولوجية وغيرها. وهاته الأسماء تكشف عن استعارتها لأشكال وطرائق التفكير في العلم، إذ نجد ج. بولي وستاروبسكي، وج. ب. ريشار يبحثون عن فضاءات متفوقة للقيمة الدلالية في بعض البنيات من خلال الموضوعاتية التي توجد في العمل المدروس.

فالأول يصب كامل اهتمامه على ما وراء الأعمال الأدبية مسائلا فلسفتها، من خلال عنصري الزمان والفضاء، ويتقصى الثاني المعنى الضمني والبسيط والبنية اللغوية التي تقابل تكوين الفكرة في لا وعي العمل المنجز. أما الثالث فيجمع بين العديد من النصوص بهدف تحديد دلالة المنظور في الأعمال الأدبية لكتاب مختلفين.

1- الموضوعاتية عند جورج بولي:

إن نقد جورج بولي يحلل الموضوعات الأدبية تحت رمز الإلمام بالزمن أو بالفضاء عند الكاتب، بينما يدرس نقاد غيره، وبكثرة، علاقة الشاعر بالعالم وبالكائن عبر البنية الموضوعاتية المعقدة لعالمه. يعترف جورج بولي أن معرفته بباشلار تعود إلى سنتي 1933 و1934، من خلال كتابات هذا الأخير عن الزمن، ولم يخف إعجابه بإمامه باللحظة وجدلية الاستمرار، ومفهومه عن الزمن المضاد لبرجسون (Bergson).

ويدين كتاب ج. بولي بالكثير إلى باشلار مع أنه لا يستلهم فكره، إذ لم يقبل عليه إلا بعد الحرب العالمية الثانية، تحت تأثير ج.ب.ريشار، وبقي باشلار ثانويًا بالنسبة له ولمدة طويلة، بسبب علاقة فكره بمفهوم اللاوعي. وهذا ما جعله لا يلتزم بالفكر النقدي الباشلاري إلا متأخرًا، حين خاض هذا الأخير في شاعرية الفضاء والأحلام.

والحق أن ج. بولي منشغل أكثر بنوع من الميتافيزيقا، لأنه يسائل الأعمال الأدبية - كفيلسوف - من وجهة الفضاء والزمن، في بحثه عن مواقف الكتاب من هذين النظامين، وهو ما يطرحه بالضبط في كتبه عن :

1- (دراسة حول الزمان الإنساني) (1950).

2- (البعد الداخلي) (1952).

3- (تحولات الدائرة) (1961).

4- (الفضاء البروستي) (1963).

وهو يبحث عن المواقف الأولية لكل كاتب، حسب طريقته، إذ ينزع المبدع دون وعي منه إلى تنظيم العمل التخيلي.

لقد كان ج. بولي في الكثير من كتاباته يحلل مختلف مظاهر الوعي الأدبي للاستمرارية أو اللحظة. ويتعلق الأمر لديه بوصف مختلف مغامرات الوعي بحثًا عن كيفية إدراكه عبر فضاء - زمنية أولية، وانطلاقًا من قراءة متأنية ودينامية تظهر من خلال تحليلاتها للوعي الأدبي بالزمن والفضاء مدى الأصالة في بحث ميثية (موضوعية) الأدب.

ويتبين من خلال مداخلة ج. بولي، في ندوة (الاتجاهات الحالية للنقد) (1966)، والتي جاءت تحت عنوان (النقد الكشفي)، كيف يخلص إلى أن م. بروست هو مؤسس النقد الموضوعاتي، لأن ما يهم ج. بولي ليس هو الصورة المعزولة، بل مجموعة الموضوعات والبنى التي يجمعها الوعي الذاتي، ويضمن لها هوية معينة كيفما كان توزعها والاختلافات التي تعصف بها.

2- النقد الموضوعاتي عند بيار ريشار:

خلال الستينيات (1955/56)، وبموازاة أعمال بلانشو ومورون، قام ج. ب. ريشار وج. بولي بوضع أسس شكل آخر من التحليل النصي يقوم على العمل ذاته مكونين بذلك قنوات دالة وخاصة بخطابات بروسست وما لارمي والرومانسيين.

وإذا كان بولي قد انخرط في عملية طموحة. مجمعا الأعمال ذات الخط العام والرمزي في الدائرة، فإن ج. ب. ريشار حاول بدقة القيام بجدد للموضوعاتية الصغرى المجازية. وقد ظهرت أعمال الناقد في فترة طبعت بالبحث عن أصالة، أصبحت فيما بعد عادية، إلا أنها تبتعد عن العلاقة المقدسة، بين عمل الكاتب وحياته، تاركين جانبا إشكاليات (الرجل/ حياته/ أعماله) لانكباب على الدراسة الداخلية للكتابة بواسطة تحليل نصي ضد-لانسوني.

وكان على النقد الموضوعاتي، لكي يعلن عن قطيعته هذه، أن يشدد على تبيينه للتحليل النفسي للخيال، من خلال طموح باشلاري يقوم على الكشف عن الحمولة الميثية للمجاز والتصريح الوجودي الذي يسكن الصورة في علاقته بالأحلام المثالية التي تصنع ضوابطها البدائية والخيالية للأشياء، إذ يصبح الخيال معرفة غامضة بالشيء، لذلك كانت دراسة باشلار لعناصر (الأرض/ الماء/ النار/ الهواء) تستهدف تحديد البنية.

فلا غرابة، إذن، أن يتساءل ج. ب. ريشار في مقارنته لعمال مالارمي عن الدوافع التي دفعت بشاعره إلى الارتباط بالنار المحرقة والاندفاع نحو الماء وباقات الورد... سعيا منه إلى بلوغ طرق خفية وانفعالية وحسية، تساعد على الإلمام بالجوهري والأصلي في العمل الأدبي.

ولا يكفي الرجوع إلى النص في تقديم دلالاته ورموزه، لأن القراءة لا تستطيع تبيان الدلالات المنقوشة والواضحة في الكتابة مادامت الإشارة التي نريد الوصول إليها في العمل المقروء غير مدركة بالقدر الكافي، فغالبا ما تكون مجهولة من طرف الكاتب نفسه.

من ثم، يفترض علم النفس الحديث القيام بحركات قصدية وإرادية، إلا أنها لا تكشف فينا عن معرفة واضحة، مما أدى إلى وضع حدود بين الحساسة والمعرفية، فالأولى ترتبط بكل العمليات الروحية، بينما ترتبط الثانية بافتراض ابتعاده عن الذات وضبطه للعمليات الانعكاسية. إلا أن تعقد العملية الإدراكية وتوزعها بين الحساسة والمعرفية فتح منافذ أمام النقد الموضوعاتي لاستكناه العمل الأدبي عبر نوع من الهرمنوتيكية.

ولا تخرج الموضوعاتية، بذلك، في مقارنة النص، عن التوجه للعمل الكتابي، في فصل واضح له عن كاتبه، كما تعزف عن الدلالات الطافية فوق السطح وتغوص في أعماق العمل بهدف امتلاك رؤيته الداخلية وجوهره المخبوء. إذ تكشف الموضوعاتية الكامنة في العمل الأدبي وتوضع في مجاميع

وتصانيف، في علاقات مع بعضها البعض، لينظر في مدى تطابقها مع حياة الكاتب وتعبيرها خاصة عن لواعيه.

لا غرابة أن وجدنا ج. ب. ريشار، يقرر "أن وظيفة الأدب الأساسية (...) هي أنه لحظة وعي بهذا النقد الأدبي، أي أنه أدب اليد الثانية، والذي هو نظرية اللعب بهذا الوعي وإمساكه، فليس الطموح هو الوصول إلى حقائق ثابتة، لأن كل إدراك إلا ويرتبط بوضعية وحالة الشخص المدرك. فالنقد مجبر على تقدير حالات التنوير، والبحث عن المنظورات المتعددة لأن الطرق التي يستعملها في الوصول إلى هدفه ليست من ابتكاره، مادام يستعيرها من العلوم الأخرى (التحليل النفسي/الأنتروبولوجيا/البنوية/اللسانيات...) التي تكون الأسس المشتركة للمعرفة الحديثة للإنسان".

ويظهر أن ج. ب. ريشار يبحث في العمل الأدبي عن المعنى الضمني والسادج، مما يقابل جهد اللاوعي في إيجاد تفكير، فهو لا يصف مضمون فكرة، بل يحاول إيجاد مبدأ وحدتها والإمام بفعل الإبداع ذاته، إذ يظهر العمل كبنية كاشفة عن شخصية مبدعها.

اقترح ج. ب. ريشار، إذن، عملية مزدوجة تعتمد على الاختزالية أولاً، والتي تنطلق مع العمل، لتستهدف الحساسية العميقة للكاتب، وتعتمد ثانية على إعادة تكوين العمل، إذ أن ما يلفت اهتمام هذا الناقد هو نمط آخر من تجربة الحساسية التي تترجمها الميزات الخاصة للصور عند كل مبدع يعتبر كل كتابة دالة، سواء كانت رسالة، أو عملاً مكتملاً.

من ثم، تعد تجربة ج. ب. ريشار، تجربة طويلة وهامة، بل وهي أبرز ما يمثل النقد الموضوعاتي على الإطلاق، والتي تبلورت من خلال أعماله التالية :

8- (الأدب والحساسية) (1954).

8- (الشعر والأعماق)

8- (العالم التخيلي لما لارمي)(1961).

4- (دراسات عن الشعر المعاصر) (1964).

5- (من أجل قبر لاناتول).

6- (مشهد شاتوبريان) (1967).

7- (مراسلات ما لارمي).

8- (دراسات عن الرومانسية) (1970).

فرحلة ج. ب. ريشار، رحلة طويلة وتمرس خبير، وللأسف أن أياً من أعماله لم يُترجم إلى العربية.

ويظهر أن الإرث الباشلاري واضح عند الناقد الذي لا ينكر فعاليته، إذ يعترف بأنه مدين إليه بالأساسي، لأن الأشياء التي لم تكن تدل قبله أخذت تدل معه، إذ أخذت مع باشلار معناها، لأنه سمح بإدخال المعنى إلى الأشياء.

لقد بحث ج. ب. ريشار العلاقة التي يقيمها فاعل ما مع موضوعاته الداخلية أو الخارجية، أي علاقة هذا الفاعل بالعالم. فالعلاقة الموجودة بين باشلار وج. ب. ريشار تقوم في كون الأول يدرس الصور المنعزلة، بينما يدرس الثاني الأعمال الشاعرية في مجموعها : من خلال معمارية عوالم التخيل وبنياته العديدة والمعقدة.

ويضيء البحث الموضوعاتي بنتائجه التي تسمح ببلوغ مفهوم البنية ذات الاستعمال التقني الدقيق، إذ يكشف في بنيات عمل فني ما عن الفضاءات الأساسية التي يتكشف عبرها المعنى في مباحثة لنقاط الحساسية والروابط القادرة على إدراك التشاكل والعبور من مستوى إلى آخر نحو الواقعي.

المراجع:

- ينظر: النقد الموضوعاتي بين الأصول والامتداد:

http://maqalats.blogspot.com/2016/03/blog-post_19.html

- ينظر: عبد الكريم حسن: الموضوعية البنوية دراسة في شعر السياب، طبعة المؤسسة العربية للدراسات والنشر، سنة 1983م؛

- ينظر: سعيد علوش: النقد الموضوعاتي، شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط، الطبعة الأولى سنة 1989

- ينظر: عبد الكريم حسن: (نقد المنهج الموضوعي)، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، لبنان، العددان: 44-45

الأستاذة: كعبش ريمة

مقياس: مقاربات نقدية معاصرة (محاضرة)

السنة: الثانية ليسانس تخصص دراسات نقدية

الأفواج: 5+3+2

التطبيق رقم: 9 التأويلية عند هنس جورج قدمير

1- التعريف بهنس جورج قدمير:



□ جورج جادامير بالإنجليزية Hans-Georg Gadamer فيلسوف ألماني ولد في ماربورغ، 11 فبراير 1900 اشتهر بعمله الشهير، الحقيقة و المنهج وأيضا بتجديده في نظرية تفسيرية (الهرمنيوطيقا) وقد توفي في هايدلبرغ، 13 مارس 2002 .

ولد هانز جورج جادامير في ماربورغ بألمانيا و درس في فروتسواف ولكنه سرعان ما عاد إلى ماربورغ للدراسة مع الفلاسفة الكانطيين الجدد بول نتروب ونيكولاي هارتمان، والذين تتلمذ على يدهم حتى حصل على الدكتوراه سنة 1922 بعمل قدمه عن أفلاطون جوهر المتعة في حوارات أفلاطون.

وبعد فترة وجيزة، قام جادامير بزيارة فرايبورغ ودرس مع مارتن هايدغر، والذي لم يصل آنذاك إلى الأستاذية حيث كان مدرسا مساعدا، وبفضل هايدغر، فقد أدرج اسم جادامير في مجموعة من الطلاب والذين برزوا فكريا فيما بعد، ومن بينهم ليو شتراوس وكارل لوث وحنة آرندت، وأصبحت علاقة الصداقة بين هايدغر وجادامير وثيقة حتى أنه عندما شغل هايدغر منصبا هاما في ماربورغ، اختار

جادامير أن يتبعه هناك، وكان من المحتمل أن يكون التأثير القوي لهايدغر على فكر جادامير تأثيراً ذو طابع خاص، والذي بدوره قد أسهم بدرجة كبيرة على تشكيل فكره. بالإضافة إلى أنه أسهم بشكل فعال في انفصال جادامير عن تيارات الكانطيين الجدد التي كانت قد تشكلت منذ فترة طويلة.

وقد قدم جادامير شهادة التأهيل لدرجة الأستاذية عام 1929، وقام بالتدريس في ماربورغ خلال السنوات الأولى من الثلاثينات (1930) من القرن العشرين. وخلافاً لهايدغر، فإن جادامير كان دائم الرفض للنازية، حيث يمكن اعتباره وبشكل علني ضد النازية. ولم يشغل جادامير أي منصب ملموس خلال سنوات الحكم النازي، وبالمثل لم ينضم لأي حزب إلا في نهاية الحرب عندما شغل منصباً في لايبزيغ. وفي عام 1946، وبعد انتهاء الحرب ونظراً لاعتباره شخصية لم تلوث بعد من قبل النظام النازي، استطاع جادامير أن يشغل منصب رئيس جامعة لايبزيغ. ولم يظهر جادامير فقط معارضته للنازية فحسب، إلا أنه أيضاً ومع ميلاد الجمهورية الألمانية الديمقراطية أبدى معارضته الشديدة لنظام الشيوعية. وهذا ما دفعه إلى الانتقال إلى جمهورية ألمانيا الاتحادية حيث القبول المبدئي لشغل منصب في فرانكفورت أم ماين، ثم حل بعد ذلك محل كارل ياسبرس في هايدلبرغ عام 1949، وكان هذا هو المنصب الذي شغله حتى وفاته عام 2002.

وطوال هذه الفترة، أكمل جادامير عمله الشهير الحقيقة والمنهج الذي نشر عام 1960، والذي أضاف له الجزء الثاني أيضاً عام 1986. وقد اشترك في المناظرة الشهيرة مع يورغن هابرماس حول إمكانية التفوق التاريخي والثقافي بحثاً عن الحالة الاجتماعية التي شكلها التفكير النقدي. ولم تنته المناظرة أبداً بضرية قاضية لأي منهما بل أنها كانت بداية لصداقة حارة بين جادامير وهابرماس، بالإضافة إلى أن جادامير سهل الطريق لهابرماس لإمكانية انضمامه للوسط الأكاديمي بمساندته له في شغل منصب أستاذ في هايدلبرغ. وكان هنالك محاولة مشابهة أخرى من جاك دريدا ولكنها لم تكن على المستوى المطلوب حيث أن كلا المفكرين كان لديهم القليل من النقاط المشتركة. وارتأى دريدا أن خطأه في عدم إيجاد نقاط بحث أساسية مشتركة بينه وبين جادامير يعد أكبر كارثة في حياته الفكرية. وأعرب في النعي الذي خصصه لجادامير عن إعجابه واحترامه الشديد للمفكر الألماني.

2- التأويلية عند قديمير:

استند الفيلسوف الألماني هانز جورج غادامير (H.G.Gadamer) إلى مرجعيات ثقافية، وآراء فلسفية امتدّت جذورها إلى الفلاسفة اليونانيين الأوائل، وفي مقدّمهم أرسطو؛ نظراً لأسبقيتهم زمنياً في مناقشة قضايا التّأويل والفهم والفنّ والفلسفة، حيث استنطق تراثهم القديم، واستوحى آثارهم التّليدة، واكتسب منها الخبرة الإبستمولوجية المتعلقة بالتّأويل.

واعتمد غادامير في مفاهيم التّأويل على المنظومات المعرفية الآتية:

1- الفهم التاريخي.

2- إقصاء الذات؛ وهنا يرى غادامير أن النص يعزل عن منتجه، فيصبح قائماً بذاته، مستقلاً عن مبدعه عند الشروع في تأويله مباشرة.

وحدد غادامير ثلاث دوائر تختصر آليات التأويل عنده، وتحدد الخطوات المتتالية في القراءة، وتمثّل في: 1- الدائرة الجمالية.

2- الدائرة التاريخية.

3- الدائرة اللغوية؛ وتعدّ هذه الأخيرة دائرة التأويل بامتياز، إذ اللغة هي الوسط الذي تجري فيه

عملية الفهم والإفهام. وعموماً طمح غادامير إلى إرساء مبادئ فلسفية لنظرية التأويلية، التي لا تعرف حدوداً نهائية؛ لذا كانت دراساته في هذا المبحث الهامّ سبقاً فلسفياً، وفتحاً معرفياً جديداً، لاسيما لأصحاب نظرية القراءة، وجمالية الاستقبال، الذين استفادوا من تلك الأبحاث في التأويلية غاية الاستفادة.

تتبع مشروعية الحديث عن مفهوم التأويل لدى غادامير ليس باعتباره السند المرجعي لفهم نظرية التفكي لدى يابوس أو فهم فلسفة التواصل لدى "K.O.Apel" على سبيل المثال. بل، لفهم فكر ما بعد الحداثة" الذي لم يعد يعترف بأية مصادر أخرى غير حركية التأويل.

لقد قدم غادامير التأويل في إطار مشروع فلسفي أنطولوجي وهيرمينوطيقي، يتسم بالصراع والسجال الفيلسوفيين على أكثر من واجهة: بدءاً من انتقاد المنهجية في العلم الحديث من جهة، وانتقاد الوعيين الجمالي والتاريخي من جهة أخرى، وانتهاءً بالسجال التاريخي المعروف مع "الفلسفة النقدية في شخص هابرماس سعياً نحو حل مشكل أساس العلوم الإنسانية؛ عبر قراءة "تطبيقية" للأوليات التي وجدها لدى هايدغر في دائرتي الفهم والتأويل الأنطولوجيتين المؤسستين لـ "للوجود في العالم".

وفي الواقع، لم يكتف غادامير بقراءة تأملات وتأويلات هايدغر لـ "الدازين" "Da-sein" أو لـ "الوجود في العالم" في زمانيتهما التاريخية. بقدر ما عمل على خلق استراتيجية ثلاثية للتأويل ضمن دوائر تكشف عن غنى مرجعيته الفلسفية، إذ يمكن العودة بها إلى الفلسفة اليونانية والكانطية والهيكلية والكانطية الجديدة والرومانسية (رومانسية شلير ماخر وديلتي) وهكذا يتعلق الأمر بالدائرة الجمالية والتاريخية واللغوية وهي، في نهاية المطاف، دوائر تحيل على الأجزاء الثلاثة المكونة لـ "vérité et méthode" في احتوائها للتجربة الهيرمينوطيقية في سعيها لإعادة الاعتبار للحكم المسبق وللتراث وللسلطة وطموحها إلى الشمولية.

وبناء على هذا التعدد المرجعي، الذي أبان غادامير عن تمثله له باعتماد "مبدأ التوليفات" (كما عاينا ذلك على مستوى عنوان كتابه الذي يعد محاولة للربط أو عدم الربط بين الحقيقة بمعناها الهايدجري

والمنهج بمعناه الديلتاوي)، وجدنا أنفسنا أمام مفهوم للتأويل يتعذر الإلمام به في دراسة من هذا الحجم لسببين، أولهما : أن التأويل يستلزم تحليل "جهاز" من المفاهيم المتنوعة وغير المعتادة بالنسبة للقارئ. اللهم، إلا إذا كان يندرج ضمن خانة ما يعرف بـ "القراء المخبرين" ثانيهما : وهو الأخطر في ارتباطه عامة بعمق تصور غادامير نفسه للفلسفة -عدم خضوع التأويل -لديه- لأية معايير عامة : منهجية أو تقنية أو مذهبية "دوغمائية" . كما هو الشأن -مثلا- لدى الإيطالي "G.Betti" أو لدى المدارس التأويلية الكبرى.

وهكذا، ولأجل تقليص ألم وعينا بالمسافة الشاسعة التي يعطيها التأويل سنحاول -منهجيا- اعتماد الدوائر الثلاث كأدوات للتوسط في مقارنة مفهوم التأويل "الكاداميري".

الدائرة الجمالية باعتبارها محاولة لإحلال الجمالي في الهيرمينو-تاريخي:

تطرح الدائرة الجمالية، مفهوم التأويل ضمن مجموعة من القضايا. أهمها على الإطلاق، قضية استخلاص مسألة "الحقيقة" من مجال تجربة الفن من جهة. ومحاولة إحلال الجمالي في الهيرمينو-تاريخي من جهة أخرى.

ففي القضية الأولى، يضطلع التأويل بوظيفة إبستيمولوجية تم تطويعها من قبل غادامير لخدمة مشروعه الفلسفي ككل، أي تقديم "الهيرمينوطيقا" عوضا عن المنهج العلمي، لفهم العلوم الإنسانية في ماهيتها. وهو ما يمكن أن نختزله على غرار بورديو في فهم الفهم .

وفي ارتباط التأويل بالقضية الثانية، يضطلع بوظيفة نصية كشفية للحقيقة المجسدة في تجربة العمل الفني والأدبي بغية دمجها في سياقه التاريخي المحدد لبعده الجمالي الأصيل .

وكما هو معلوم، فمشكل "الحقيقة" يعتبر محور البحث الفلسفي بامتياز، وإليه يعود الفضل في ظهور الأنساق الفلسفية الكبرى، يختلف تصورها وبحثها عن "الحقيقة" باختلاف مفاهيمها وأدواتها الإجرائية والمعرفية التي يتم تطويعها لخدمة ذلك البحث.

وبناء على ذلك، نرى بأن الطريق الذي نهجه غادامير لاستخلاص مسألة "الحقيقة"، لم يكن

عبر :

-العلم، لأنه ينتقد منهجيته الحديثة التي تدعي الإنفراد بميزة التأويل الصحيح للحقيقة

وللكون.

- الفلسفة، لأنه يواجه فيها الوعيبين الجمالي والتاريخي مواجهة شديدة. وهكذا، فالأول يكرس حكما جماليا يكتفي بتأمل و تذوق العمل الفني في مظهره الشكلي الصرف. مما جعل حكمه مجرد هذا العمل من وظيفته الجمالية والتاريخية التي تكمن أساسا في تأثيره التاريخي على وعي الذات المؤولة والثاني -الوعي التاريخي- مجرد العمل الفني من تاريخيته الخاصة في الماضي وتعميق

اغتراب غيريته في الحاضر، باسم الموضوعية التاريخية" التي يعتقد المؤرخ تبنيها في اتخاذه مسافة نقدية إزاء الماضي.

وبناء عليه، ينطلق غدامير من مجال الفن بمعناه الأنثروبولوجي الواسع -لاستخلاص مسألة الحقيقة. حيث يعيش الإنسان عبر تأثيره بحواره مع العمل الفني، تجربة الحقيقة بكل أبعادها دينية، فلسفية، اجتماعية، احتفالية طقوسية، أي، الحقيقة التي تتجاوز أساسا حقائق المعرفة المنهجية.

وما مواجهة غدامير للمنهجية في العلم الحديث، في كتابه ككل، وللوعيين الجمالي والتاريخي، في الجزء الأول فقط، إلا "من أجل إظهار الخاصية التاريخية المحددة لكل تجربة جمالية. حتى ولو أدى به الأمر إلى اختزال التجربة الجمالية في التجربة التاريخية".

المراجع:

-ينظر: سيدي عمر عبود: مفهوم التأويل لدى كادامير، موقع سعيد بنكراد(مقال متاح على النت)

<http://www.saidbengrad.net/al/n14/5.htm>

-ينظر: كتاب: هانس جيورغ غدامير: فلسفة التأويل(الأصول، المبادئ، الأهداف)

- ينظر: كتاب: هشام معافة: التأويلية و الفن عند هانس جيورج غدامير

الأستاذة: كعبش ريمة
مقياس: مقاربات نقدية معاصرة
حصّة الأعمال الموجهة
السنة الثانية ليسانس تخصص (نقد و مناهج + دراسات لغوية)
الأفواج: 2+3+5

التطبيق رقم: 10 التلقي عند أيزر

1- التعريف بأيزر:

ينتمي فولفغانغ أيز (1926،2007) إلى جامعة "كونستانس" ويُعد من مؤسسي نظرية التلقي، و قد كان أستاذ اللغة الانجليزية، والفلسفة واللغة الألمانية. اشتغل بالتدريس بعدة جامعات داخل ألمانيا وخارجها، وترجع أولى اهتمامات هذا الباحث بمجال التلقي إلى عمله المبكر الموسوم "بالبنية الجاذبية في النص" الصادر سنة 1970 والذي تُرجم إلى اللغة الفرنسية تحت عنوان "الإلهام واستجابة القارئ للأدب الخيالي النثري".

2- نظرية التلقي عند أيزر:

ركّز "أيزر" في طروحاته على قضية التفاعل بين النص و القارئ لأنها «نقطة البدء في نظرية فولفغانغ أيزر» الجمالية هي تلك العلاقة الديالكتية التي تجمع بين النص والقارئ وتقوم على جدلية التفاعل بينهما في ضوء استراتيجيات عدة».

اعتمد "أيزر" في فهمه لعملية القراءة و بناء المعنى على مفهوم آخر مختلف عن التيارات النقدية التي سبقته متأثراً بالظاهراتية و نظرتها للعمل الأدبي التي أكدت على أنه «لا يجب أن نصب اهتمامنا على النص الأدبي فقط بل أيضا بمعيار مساو بالأفعال المتضمنة داخل الاستجابة الجمالية لهذا النص»، لهذا اهتم "أيزر" بالنص الفردي و علاقة القراء به انطلاقا من الاتجاه الظاهراتي الذي يحرص على دور الذات في بناء الفهم الذي هو نتاج التفاعل بين النص والقارئ، ويرى العمل الأدبي ليس نصا مكتملا وليس له وجود حقيقي إلا بوجود القارئ بل هو تركيب والتحام بينهما-النص والقارئ- لأنهما يشكّلان بعضهما.

لهذا السبب نبهت الظاهراتية إلى أنّ دراسة العمل الأدبي ليس الاهتمام بالنص فقط بل كذلك الاهتمام بالأفعال المرتبطة بالتجاوب مع النص هذا ما تأثر به "أيزر"، وذلك بقوله: «فالنص ذاته لا يقدم إلا مظاهر خطاطية يمكن من خلالها أن ينتج الموضوع الجمالي للنص بينما يحدث الإنتاج الفعلي من

خلال فعل التَّحَقُّق، ومن هنا يمكن أن نستخلص أن للعمل الأدبي قطبين قد نسميهما: القطب الفني والقطب الجمالي، الأول هو نص المؤلف و الثاني هو التَّحَقُّق الذي ينجزه القارئ». أما القطب الفني يمكن في النص المتحقق عبر التسيج اللغوي وما يتضمنه المؤلف في نصه، أما القطب الجمالي فهو التَّحَقُّق الذي ينجزه القارئ عبر عملية القراءة، والعمل الأدبي لا سبيل لتحقيقه إلا من خلال التفاعل المتبادل بين نص المؤلف والقارئ. التفاعل بين النص والقارئ هو الشيء الأساس في فعل القراءة من منظور "أيزر" أي إخراج النص من حيّزه المجرد إلى حيّزه الملموس (العمل الأدبي)، لأن العمل الأدبي عند "أيزر" لا يقصد به النص إلا بعد أن يتحقق ويتجسد عن طريق التفاعل مع القارئ. يقدم "أيزر" مجموعة من المفاهيم الإجرائية، التي تضمن عملية القراءة والمتمثلة في (القارئ الضمني)، (السجل النصي)، (الاستراتيجيات)، (مستويات المعنى) (مواقع اللاتحديد).

1- القارئ الضمني: Lecteur implicite

يفهم مما سبق أن العمل الأدبي لا يتحقق من تلقاء نفسه، وإنما استنادا إلى فعل انجازي يقوم به القارئ الذي هو طرف ملازم للنص والتفاعل معه، وليس للقارئ الضمني سوى دور القارئ المسجل داخل النص « هو بنية النص تتوقع حضور متلق دون أن تحدده بالضرورة، إن هذا المفهوم يضع نية مسبقة للدور الذي ينبغي أن يتبناه كل متلق على حده». إلا أن هناك نوع من القراء تتبناه طائفة من الباحثين ممن يهتمون بشعرية التواصل فهناك "القارئ المتميز" عند "ميشال ريفاتير" Michael Riffaterrie و "القارئ النموذجي" عند "امبرتو ايكو" Umberto Eco إلا أن هذه الأنواع من القراء في نظر "أيزر" عاجزة و غير قادرة على التفاعل مع النص، حيث سعى إلى تجاوزها ليصل بمفهوم معين بشأن القارئ و هو مفهوم "القارئ الضمني" «فالقارئ الضمني كمفهوم له جذور متأصلة في بنية النص، إنه تركيب لا يمكن بتاتا مطابقته مع أي قارئ حقيقي». إن هذا القارئ له جذور مغروسة بصورة راسخة في بنية النص هو المفهوم البديل الذي يتناسب تماما مع توجهات نظرية "أيزر" وإن لكل نص أدبي مرجعيات خاصة، بإمكان القارئ المساهمة في تجسيدها في إنتاج المعنى الكامن داخل النص.

وعليه، إن القارئ الضمني هو محور عملية القراءة، وهو مفهوم تجريدي ليس قارئاً حقيقياً أو قارئاً فعلياً، إذ إنه يحاول أن يجعل لنفسه وظيفة خاصة في فهم النص الأدبي و تحقيق استجابات فنية لتجاربه التي أصبحت خلفية مرجعية يستند إليها في عملية بناء المعنى، وهي وظيفة حيوية بين النص وبينه.

2 - مواقع اللاتحديد: Emplacements non identifier

أخذ "أيزر" هذا المفهوم من "انجاردين" حيث ينظر إلى النص على أنه جوانب تخطيطية مصحوبة بفراغات، يسميها "انجاردين" بالفجوات أو مواقع اللاتحديد، بفضلها يستطيع أن يدخل كل من القارئ والنص في علاقة حوارية تفاعلية لبناء المعنى «تحدث اضطراب في ذهن القارئ الذي يفجر نشاطه

المكوّن، هذا النشاط الذي لا يمكن أن يهدأ إلا بفعل إنتاج الموضوع الجمالي» عناصر الالاتحديد هي التي تمكن النص من التّواصل مع القارئ بمعنى أنّها لا تحنّه على المشاركة في الإنتاج؛ «يعتبر "أيزر" القيمة الجمالية في حدّ ذاتها نتاجا لعملية التّحقيق و سد أماكن الالاتحديد النصية» حيث أنّ المتلقّي هو من يتكفّل بإعطاء دلالات متعدّدة للنّص عبر عملية ملئ الفراغات، لأنّها العنصر الأساسي المسؤول عن إحداث الاستجابة الجمالية، كما أنّها الطريقة التي تمكن النصّ الأدبي من ممارسة نوع من الإغراء الجمالي يجعل القارئ يقبل على قراءة النصّ وبالتالي المشاركة في بناء معناه .

3 - السجل النصي: Le répertoire du texte

هو كلّ الإحالات التي يتم بها بناء المعنى، و تكون هذه الإحالات إلى ما هو سابق على النصّ وهو ليس جديد جده مطلقاً، بل يستند إلى مجموعة من المرجعيات كالنصوص الأخرى أو كل ما هو خارج عنه كالسياقات الخارجية المختلفة، كما يشير إليه عبد الكريم شرفي: «بأنّه عبارة عن مجموعة من المعايير والمواضعات والاتّفاقات التي تكون سابقة عليه ومعروفة لدى جمهور المتلقّين، والتي يستطيع بفضلها أن يخلق وضعية سياقية مشتركة بينه و بين القارئ» ؛ أي أنّ النصّ لحظة قراءته يتطلب سجلّ النصّ الذي في ظلّه تتم عملية التفاعل بينه وبين القارئ ويتحدّد الأفق، والمعنى الناتج عنه يكون دائماً بتفعيل البنّيات النصية الممنوحة والإستراتيجيات التي توجه القارئ .

4 - الاستراتيجيات النصية: Les Stratégies Textural

هي عبارة عن مجموعة من القوانين التي لا بد لها من مرافقة التّواصل الذي يتم بين المؤلف والقارئ، وظيفتها أنّها تصل بين عناصر السّجل و تقييم العلاقة بين السّياق المرجعي و المتلقّي، أنّها تقوم برسم معالم موضوع النصّ ومعناه و «هي المسؤولة عن كيفية توزيع وترتيب وتنظيم عناصر السّجل على النّسيج النصي، وبالتالي على ضوئها يتحدّد النصّ في بناءه وفي شكله الخاص» .

أي إمكانية الاستعانة بالسياقات الخارجية لكن في الحدود التي يمكن أن ترسمها توجيهات النصّ، معنى النصّ لا يمكن أن يبنى إلا وفق إستراتيجية محددة.

5- مستويات المعنى:

من خلالها أنّ المعنى لا يظهر للقارئ دافعه واحدة و إنّما عبر مستويات وذلك بفعل الإدراك الجمالي، حيث يشير "أيزر" « أنّ النصّ لا يظهر المعنى في نمط محدد من العناصر وإنّما يتأسس وفق مستويات تظهر إلى الوجود بفعل الإدراك الجمالي فهو يرى أنّ هناك مستويين تتم وفقهما عملية متواصلة لبناء المعنى، تحنل خلالها العناصر التي تسهم في ذلك البناء مواقعها بالانتقال من المستوى الخلفي (السّياق المرجعي) إلى المستوى الأمامي (النص)» . تنظّم هذه النظرية علاقة النصّ بالسّياق الخارجي، وأنّ النصّ لا يمكن فهمه إلا على ضوء هذه الخلفية، وكذلك كفاءة القارئ المعرفية وقدرته على الاستمرار في عملية القراءة والوصول إلى بناء الموضوع الجمالي.

6 - وجهة النظر الجوّالة: Le ponant de vue mobile

تعد من المفاهيم النقدية التي وظّفها " أيزر " ضمن نظريته ، بحيث يرى من خلال هذا المفهوم أنّ القارئ يجول في النصّ فلا يمكن أن يفهمه دفعة واحدة إلاّ من خلال المراحل المختلفة و المتتابعة للقراءة بدءا من البنيات الظاهرة وصولا إلى البنيات الخفية التي تشكل بنيات الغياب في النصّ وهذا يشير إلى أن وجهة النظر الجواله هي نشاط قصدي واع يقوم به القارئ من خلال عملية الهدم و البناء و تكون هذه العملية لها علاقة بالخبرة الجمالية للقارئ و ما يدّخره من مرجعيات ومعايير، فيهدم ما بناه ليعيد البناء مرة أخرى «و هكذا فكل لحظة من لحظات القراءة هي جدلية ترقب وتذكر » ومنه أنّ فعل القراءة يختلف من فترة إلى أخرى و ثم تتشكّل عبر السيرورة التاريخية وجهات نظر مختلفة .

من خلال هذا نرى أنّ " ايزر " قد تميّز في مشروعه النقدي حيث اشتغل على مجال جديد من مجالات الظاهرة الأدبية، كانت نظريته تنطلق من خطّين مزدوجين متبادلين من النصّ إلى القارئ و من القارئ إلى النصّ في إنتاج المعنى، وتجسيده عبر عمليات ملء الفراغات.

المراجع:

- ينظر: علي حمودين المسعود قاسم: إشكالات نظرية التلقي(المصطلح، المفهوم، الإجراء)، مقال منشور في مجلة الأثر، جامعة ورقلة(متاح على النت).
- بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول و تطبيقات، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص 45.
- عبد الرحمان تبرماسين و آخرون : نظرية القراءة المفهوم والإجراء، منشورات مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة و مناهجها ، جامعة بسكرة ، الجزائر ، ط 1 ، 2009 ، ص 38 .
- ناظم عودة : الأصول العرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر و التوزيع ، عمان ، الأردن ، ط 1 ، 1997، ص 140.
- روبرت هولب : نظرية التلقي مقدمة نقدية، تر: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية ، القاهرة ، مصر ، ط 1 ، 2000، ص 67 .
- أسامة عميرات: نظرية التلقي النقدية و إجراءاتها التطبيقية، في النقد العربي المعاصر ،مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في النقد الأدبي المعاصر ، كلية الآداب و اللغات ، قسم اللغة العربية ، جامعة الحاج لخضر ،باتنة ، 2010-2011 ، ص:53.
- رضا معرف : "جدلية التاريخ و النص و القارئ عند نقاد مدرسة كونستانس"، مجلة كلية الآداب و اللغات، ع12، جامعة بسكرة ، 2012، ص 277.
- سامي إسماعيل: جماليات التلقي، الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط2002، ص 111.

- فولفغانغ ايزر: فعل القراءة ، نظرية جمالية التجاوب في الأدب تر: حميد لحميداني،
و الجيلالي الكدية، مكتبة المناهل،فاس،المغرب،[ط د]،[د ت]، ص 12.
- ينظر: عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي، المكتب
المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، مصر، [دط]،[دت]ص 130.

الأستاذة: كعبش ريمة
مقياس: مقاربات نقدية معاصرة
حصّة الأعمال الموجهة
السنة الثانية ليسانس تخصص (نقد و مناهج + دراسات لغوية)
الأفواج: 2+3+5

التطبيق رقم: 11 التداولية عند أوستن

1- التعريف بأوستن:

جون لانجشو "جيه أوستن" (26 مارس 1911 - 8 فبراير 1960) فيلسوف بريطاني، و يعرف في الأساس بأنه واضع نظرية أفعال الكلام.

قبل أوستن، كان اهتمام الفلاسفة اللغويين والتحليليين موجهاً بشكل حصري تقريباً إلى العبارات والتوكيدات والمقترحات. إلى الأفعال اللغوية التي لها قيمة حقيقية. أدى هذا إلى مشاكل عند تحليل أنواع معينة من العبارات، على سبيل المثال، في تحديد شروط الحقيقة لتلك العبارات مثل "أعد بفعل كذا وكذا". أشار أوستن أننا نستخدم اللغة لفعل الأشياء وكذلك لتأكيد الأشياء، وأن نطق عبارة مثل "أعد بفعل كذا وكذا" نفهم بشكل أفضل كفعل شيء. عمل وعد. وليس توكيداً لأي شيء. ومن هنا جاء اسم أحد أفضل أعماله المعروفة: "كيفية فعل الأشياء بالكلمات".

2- التداولية عند أوستن:

ترجع نظرية أفعال الكلام إلى أوستن بالذات، و "الفعل الكلامي" هو كل ملفوظ ينهض على نظام شكلي دلالي إنجازي تأثيري، ويعد نشاطاً مادياً نحويًا يتوسل أفعال قولية locutionary act لتحقيق أغراض إنجازية كالطلب والأمر والوعد والوعيد، وغايات تأثيرية illocutionary act تخص ردود فعل المتلقي كالرفض والقبول، ومن ثم فهو فعل تأثيرياً أي يكون ذا تأثير في المخاطب اجتماعياً أو مؤسسياً، ومن ثم إنجاز شيئاً ما.

وقد توصل أوستن إلى تقسيم "الفعل الكلامي الكامل" إلى ثلاثة أفعال فرعية:

1. فعل القول/ الفعل اللغوي/ الفعل اللفظي: Locutionary act: يتألف من أصوات لغوية تنتظم في تركيب نحوي صحيح ينتج عنه معنى محدد، وهو المعنى الأصلي.

2. الفعل الإنجازي/ الفعل المتضمن في القول: Illocutionary act هو ما يؤديه الفعل اللفظي من معنى إضافي يكمن خلف المعنى الأصلي (أي ينجز الأشياء والأفعال الاجتماعية بالكلمات).

3. الفعل التأثيري/ الفعل الناتج عن القول: Perlocutionary act هو الأثر الذي يحدثه الفعل الإنجازي في السامع.

ورأى أوستن أن الفعل اللفظي لا ينعقد الكلام إلا به، والفعل التأثيري لا يلزم الأفعال جميعا فمنها ما لا تأثير له في السامع، فوجه اهتمامه إلى الفعل الإنجازي.

وقدم أوستن تصنيفا للأفعال الكلامية على أساس قوتها الإنجازية illocutionary force إلى خمسة أصناف:

1. أفعال الأحكام: وهي تتمثل في حكم يصدره قاض أو حكم.
2. أفعال القرارات: تتمثل في إتخاذ قرار بعينه كالحرمان أو الطرد.
3. أفعال التعهد: تتمثل في تعهد المتكلم بفعل شئ مثل الوعد أو القسم أو الضمان.
4. أفعال السلوك: وهي رد فعل لحدث ما كالإعتذار أو الشكر أو المواساة.
5. أفعال الإيضاح: وتستخدم لإيضاح وجهة النظر أو بيان الرأي مثل الإعراف أو الموافقة أو التشكيك.

ونجد أن ما قدمه أوستن لم يكن كافيا لوضع نظرية متكاملة للأفعال الكلامية، ف جاء سيرل وطور هذه النظرية على أساس "الأفعال الإنجازية" و"القوة الإنجازية" كما يلي:

1. نص على أن الفعل الإنجازي هو الوحدة الصغرى للاتصال اللغوي، وأن للقوة الإنجازية دليل يسمى "دليل القوة الانجازية"، يبين لنا نوع الفعل الإنجازي الذي يؤديه المتكلم بنطقه للجملة.
2. الفعل الكلامي لا يقتصر على مراد المتكلم فقط، ولكنه مرتبط بالعرف اللغوي والاجتماعي.
3. جعل سيرل شروط الملائمة أربعة وهي:

- شرط المحتوى القضوي: يتحقق في فعل الوعد.
- الشرط التمهيدي: يتحقق إذا كان المتكلم قادر على إنجاز الفعل.
- شرط الإخلاص: يتحقق حين يكون المتكلم مخلص في أداء الفعل، فلا يقول غير ما يعتقد، ولا يزعم إنه قادر على فعل ما لا يستطيع.

• الشرط الأساسي: يتحقق حين يحاول المتكلم التأثير في السامع لينجز الفعل.
ثم قدم سيرل تصنيفا بديلا لما قدمه أوستن للأفعال الكلامية يقوم على أساس ثلاثة أسس منهجية هي:

1. الغرض الإنجازي. Illocutionary point.
2. اتجاه المطابقة. direction of fit.
3. شرط الإخلاص. sincerity condition.

ثم جعلها خمسة أصناف:

- الإخباريات informative
- التوجيهات directive
- الإلتزاميات assertive
- التعبيرات expressive
- الإعلانات declarative

وأخيرا استطاع سيرل أن يميز بين الأفعال الإنجازية المباشرة وهي التي تطابق قوتها الإنجازية مراد المتكلم، والأفعال الإنجازية الغير المباشرة وهي التي تخالف فيها مراد المتكلم.

وبهذا طور سيرل نظرية أوستن للأفعال الكلامية على أساس الأفعال الإنجازية، وبهذا لا تكون اللغة مجرد أداة للتواصل كما تتصورها المدارس الوظيفية أو رموز للتعبير عن الفكر، وإنما هي أداة لتغيير العالم وصنع أحداثه والتغيير فيه.

المراجع:

– ينظر موسوعة ويكيبيديا

– ينظر: كتاب: فيليب بلانشيه: التداولية من أوستن إلى غوفمان، ترجمة صابر الحباشة.

الأستاذة: كعبش ريمة
مقياس: مقاربات نقدية معاصرة
حصة الأعمال الموجهة
السنة الثانية ليسانس تخصص (نقد و مناهج + دراسات لغوية)
الأفواج: 5+3+2

التطبيق رقم: 12 التفكيرية عند جاك دريدا

1- التعريف بجاك دريدا:



جاك دريدا فيلسوف فرنسي و ناقد أدب. يعد دريدا أول من استخدم مفهوم التفكير بمعناه الجديد في الفلسفة، وأول من وظفه فلسفياً بهذا الشكل، ومن أجل ذلك عد دريدا من أهم الفلاسفة في القرن العشرين.

هدف دريدا الأساس يتمثل في نقد منهج الفلسفة الأوربية التقليدية ، من خلال آليات التفكير التي قام بتطبيقها إجرائياً من أجل ذلك.

بالنسبة لدريدا فإن للتفكير تأثيراً إيجابياً من أجل الفهم الحقيقي لمكانة الإنسان في العالم فقد أراحه عن موقعه المركزي بعيداً.

كان دريدا بأفكاره الفلسفية مختلفاً تمام الاختلاف ومغابراً للسائد الفلسفي لذا كان يتلقى دائماً اتهامات في جهات عدة فأحياناً، كان يُتهم بالمبالغة في التحليل وأحياناً كان يُوصف بالظلامية والعبثية وتعتمد الغموض. حاول دريدا الإجابة على أسئلة خصومه الذين كان من أشدهم وطأة عليه هابرماس.

عالج دريدا مجموعة واسعة من القضايا والمشاكل المعرفية السائدة في التقاليد الفلسفية (المعرفة ، الجوهر، الوجود ، الزمن) فضلا على معالجاته المستمرة حتى وفاته لمشاكل : اللغة ، والأدب ، وعلم الجمال ، والتحليل النفسي ، والدين ، والسياسة والأخلاق. لكنه في فتراته الأخيرة ركز على القضايا السياسية والأخلاقية.

أعماله:

نشر دريدا عمله الأول وكان بعنوان (بداية الهندسة) مع مقدمة خاصة في عام 1962 ، وبين الأعوام 1963 - 1967 نشر دريدا مقالات في المجالات الدورية قبل أن يتم تضمينها في أعماله (في علم الكتابة) و (الكتابة والاختلاف).

في عام 1967 انتشرت الكتب التي جعلت من دريدا شخصية مشهورة وهي كتب في علم الكتابة De la grammatologie و الكتابة والاختلاف Écriture et différence أول كتاب تم نشره وأكثر كتاب تمت قراءته.

كتابه في علم الكتابة كان مخصصا لتحليل اللغة الفلسفية عند روسو وآخرين ، لكن محتوى الكتاب كان أضخم بكثير حيث احتوى على المبادئ التي وضعها دريدا ، كان الموضوع العام للكتاب تاريخ تطور مفهوم الكتابة الذي تم تجاهله والإعلاء من أهمية الصوت.

أما كتابه الكتابة والاختلاف فقد كان عبارة عن مجموعة من المقالات المخصصة لمختلف جوانب نظرية اللغة ، يستكشف هذا الكتاب أعمال ديكايرت وفرويد وأرتو وغيرها. ويوفر تعريفات لمفاهيم هامة لدريدا كالبنية والاختلاف والعقار وغيرها. كان مقال "كوجيتو ومشكلة الجنون" بداية مناقشة دريدا وفوكو حول دور الجنون في تطوير العقلانية الغربية.

2- التفكيكية عند دريدا:

ذهب دريدا إلى أن البشر يرغبون في مركز لأن المركز يضمن لهم الوجود من حيث هو حضور، فنحن نفكر على سبيل المثال في حياتنا العقلية والمادية على أنها مرتكزة حول "أنا" وهذه الأنا هي مبدأ الوحدة الذي تقوم عليه بنية كل ما يدور في فضاءها.

يرى دريدا أن الفكر الغربي قائم على ثنائية ضدية عدائية تتأسس عليها ولا توجد إلا بهذه الثنائية كثنائية: العقل/العاطفة؛ الذات/الآخر؛ المشافهة/الكتابة؛ الرجل/المرأة. وهذا الفكر يمنح الامتياز للطرف الأول على الثاني هو ما يسميه دريدا بـ"التمركز المنطقي" أي أنّ المعنى وظيفية المتحدث وسابق على اللغة التي هي مجرد وسيلة ناقلة له من موقع "أصلي" إلى محطة أخرى.

ويرى دريدا أن الأسبقية تكون للكتابة على اللفظ والكتابة عند دريدا لا تعني الكتابة بمفهومها المؤلف الذي يرى فيها مجرد تصوير وتمثيل للأصوات المنطوقة ويؤكد أن الكتابة كانت دائما تخضع لهيمنة اللفظ مما جعل التمرکز المنطقي عنده مرادفا دقيقا للتمرکز الصوتي. ويرى دريدا أن التفكيك ليس عملية نقدية بل النقدية موضوعها التفكيك لأن عملية التفكيك ترتبط أساسا بقراءة النصوص وتأمل كيفية إنتاجها للمعاني وما تحمله بعد ذلك من تناقض فهي تعتمد على حتمية النص وتفكيكه.

معنى هذا أن التفكيكية تأخذ على عاتقها قراءة مزدوجة فهي تصف الطرق التي تضع بواسطتها المقولات التي تقوم عليها أفكار النص المحلل، تضعها موضع تساؤل وتستخدم نظام الأفكار التي يسعى النص في نطاقها بالاختلافات وبقية المركبات لتضع اتساق ذلك النظام موضع التساؤل.

وقد فسرت كثير من القراءات على أنها هجوم على الكتاب لأنها تكشف عما عندهم من تناقضات مع أنفسهم أو وجود عوامل تفكيك ذاتية لأننا اعتدنا على اعتبار أن التناقض مع الذات أمرا لا محيد عنه فيما يقول دريدا أولا محيد عنه أي نص يطرح مشكلات كبرى على الأقل.

من هنا فالتفكيك حلقة أساسية في التصور التفكيكي وهي تهدم تراكيب الكتابة مع غيرها من المستويات، والتفكيكية بهذا المفهوم نشاط قراءة يبقى مرتبطا بقوة النصوص واستجوابها. وحسب دريدا فالتفكيك ليس عملية نقدية بل النقدية موضوعها التفكيك. ولتحقيق أهدافه وطموحاته يقترح التفكيك مجموعة من المصطلحات أهمها:

1- الإختلاف:

تعد مقولة الاختلاف إحدى المرتكزات الأساسية للمنهجية التفكيكية واستنادا لكشف الدلالة المعجمية (différence) التي تتألف من فعل أو مصدر يدل على عدم التشابه والمغايرة والاختلاف في الشكل، (differ) وتعني التشتت والانتشار والتفرق والبعثرة والمغايرة في المكان والزمان. يقوم مصطلح الاختلاف على تعارض الدلالات بين الحضور والغياب، فدريدا يرى أن الخطاب الأدبي يكون تيارا غير متناه من الدلالات وتوالد المعاني لا تعرف الاستقرار والثبات فإنها تبقى مؤجلة ضمن نظام الاختلاف، وهي محكومة بحركة حرة أفقية وعمودية دون توقع لنهاية محددة لها.

إن الوظيفة المهمة للاختلاف هي ما يصطلح عليه دريدا بالكتابة البدائية (archi-writing) وهي نمط من الكتابات سابق للكتابة نفسها، أي ذات ميزة قبلية متصورة للكتابة قبل تجربة الكتابة، فهي تنتج شكل الحضور وعادة ما تكون أنظمتها موضوعية بالنسبة لموضوعها وكل أشكال المعرفة الأخرى.

الاختلاف عند دريدا هو فعالية حرة غير مقيدة، ويوجز تعريفه لها بالقول: "إن الاختلاف لا يعود ببساطة لا إلى التاريخ ولا إلى البنية فالاختلاف يوجد في اللغة ليكون أول الشروط لظهور المعنى".

2- التمرکز حول العقل:

يعنى به دريدا "التضافر لتأسيس بنية قوة في خارطة الفكر ويعتمد على اقتحام سكونية الميتافيزيقا [...] وإعطاء الكلمة المنطوقة قيمة عالية بسبب حضور المتكلم والمستمع وقت صدور القول، فليس ثمة فاصل زمني أو مكاني، بينهما فالمتكلم يستمع في الوقت الذي يتكلم فيه، وهو ما يفعله المستمع في الوقت ذاته، إن سمة المباشرة في الفعل الكلام تعطي قوة خاصة في الفهم المباشر سواء تحقق كاملا أو غير كامل [...] أما الكتابة فإنها تكتسب أهميتها من خلال التمرکز حول العقل، حيث يصبح الكلام مستحيلا ولهذا يضع الكاتب أفكاره على الورقة، فاصلا إياها عن نفسه، ومحوها إياها إلى شيء قابل لأن يقرأ من شخص آخر بعيد، حتى بعد موت الكاتب، وكل هذا يفتح الآفاق لمزيد من الاحتمالات ومن هنا ينشأ الاختلاف الكبير بين الكلام والكتابة.

وأبرز الحقول المعرفية التي امتد إليها نقد دريدا حول التمرکز المنطقي وهي في الحقيقة منظومة حقول معرفية متداخلة تصدى لها بمنهجية التفكيكية في القراءة لكشف مظاهر التمرکز المنطقي فيها وهي:

أ- الأولوية الابستمولوجية: ولقد عدّ العقل والإدراك مركزا للحضور وحقيقة الأمر أنهما ليسا لإنتاجا لوحدة العقل والحقيقة فالوعي يحضر حالا من تلقاء نفسه.

ب- الأولوية التاريخية: تتحقق انطلاقا من الماضي صوب المستقبل في ثلاث حالات: التمظهر تعالي الأشكال - مقولات الخالق.

ج- الأولوية الجنسية: تتحقق بواسطة حضور الذكورية المتمثلة في سلطة الرجل، والغياب عند المرأة.

د- الأولوية الوجودية: أهم الحقول المنهجية لدى دريدا لما يمثله الوجود من حضور ذاتي صاف مقابل الغياب العدم.

هـ- التأويل الأدبي: يتجه إلى التعدد القرائي الناتج عن التأويل، والسعي إلى التعدد اللانهائي للمعنى .

المراجع:

- ينظر: موسوعة ويكيبيديا

- ينظر: فطيمة زهرة سماعيل: القراءة التفكيكية (مقال إلكتروني)

- ينظر: علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، بيروت، الدار البيضاء، دار الكتاب اللبناني، 1985

- ينظر: جاك، دريدا: مقابلة أجراها، كاظم، جهاد: مجلة الكرمل، عدد، 17، ص: 59، عن عبد الكريم درويش: فاعلية القارئ في إنتاج النص، المرايا اللامتناهية، مجلة الكرمل، 2010

- ينظر: محمد، شبل الكومي: تقديم محمد، عناني: المذاهب النقدية الحديثة مدخل فلسفي

الأستاذة: كعبش ريمة

مقياس: مقاربات نقدية معاصرة (محاضرة)

السنة: الثانية ليسانس تخصص دراسات نقدية

الأفواج: 2+3+5

التطبيق رقم: 13 النقد الثقافي عند فانسن ليتش

تمهيد:

إن مصطلح النقد الثقافي لم يتبلور منهجيا إلا مع الناقد الأمريكي فنسان ليتش، الذي أصدر سنة 1992م كتابا قيما بعنوان: "النقد الثقافي: نظرية الأدب لما بعد الحداثة". ومن ثم، فليتش هو أول من أطلق مصطلح النقد الثقافي على نظرية ما بعد الحداثة، واهتم بدراسة الخطاب في ضوء التاريخ والسوسيولوجيا والسياسة والمؤسساتية ومناهج النقد الأدبي.

وتستند منهجية ليتش إلى التعامل مع النصوص والخطابات ليس من الوجهة الجمالية ذات البعد المؤسساتي، بل تتعامل معها من خلال رؤية ثقافية تستكشف ماهو غير مؤسساتي وماهو غير جمالي.

كما يعتمد النقد الثقافي عند ليتش على التأويل التفكيكي، واستقراء التاريخ، والاستفادة من المناهج الأدبية المعروفة، والاستعانة بالتحليل المؤسساتي... كما أن منهجية ليتش هي منهجية حفزية لتعرية الخطابات، بغية تحصيل الأنساق الثقافية استكشافا واستكناها، وتقييم أنظمتها التواصلية مضمونا وتأثيرا ومرجعية، مع التركيز على الأنظمة العقلية واللاعقلية للظواهر النصية لرصد الأبعاد الإيديولوجية، متأثرا في ذلك بجاك ديريدا، ورولان بارت، وميشيل فوكو...

ويعني هذا أن ليتش ينتمي إلى نقد ما بعد الحداثة، حيث يلتجئ إلى تشریح النص تفتيتا وتفكيكا، واستجلاء الأنظمة غير العقلية والأنساق الثقافية الإيديولوجية ضمن رؤية انتقادية وظيفية.

وبتعبير آخر، يتعامل ليتش مع النص أو الخطاب من خلال التركيز على الأنظمة العقلية واللاعقلية، وتفكيكها اختلافا وتقويضا وتضادا، وذلك على غرار التصور التفكيكي عند جاك ديريدا. ويعمل ليتش أيضا على نقد المؤسسة الأدبية التي توجه أذواق القراء بالطريقة التي ترتضيها هذه المؤسسة.

ومن ثم، ينتقد ليتش المؤسسة الثقافية التي كان لها تأثير سلبي على طريقة التلقي والاستجابة لدى القراء. وهنا، يتفق ليتش في نقده مع نقاد استجابة القارئ، مثل: بليتش وفيش... ويتفق كذلك مع نقاد مؤسسة الأدب كتودوروف وكولر، وتأثر كذلك بميشيل فوكو، وجيل دولوز، وليوتار الذين انتقدوا مؤسسات المجتمع الاستهلاكي من خلال ربط الخطاب بالمؤسسة.

كما يستعرض ليتش مجموعة من الأعمال الثقافية التي تنتمي إلى النقد المؤسساتي، مثل: كتاب إدوارد سعيد عن "الاستشراق"، وكتاب ميشيل فوكو حول: "السلطة والمعرفة". وهنا، يضيف ليتش مصطلحا آخر إلى نظرية التفويض لدى جاك ديريدا، وهو مصطلح التأسيس (Instituting)، ويعني المصطلح استحالة الهروب من المؤسسة، بدلالة أنه لا يمكن محاربة المؤسسة إلا بواسطة مساءلة المؤسسة نفسها.

المراجع:

- ينظر: جميل حمداوي: النقد الثقافي بين المطرقة و السندان (مقال إلكتروني).
- ينظر: عبد الرحمن بن محمد الوهابي: الرواية النسائية السعودية والمتغيرات الثقافية، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، الطبعة الثانية 2010م.
- ينظر: عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه: دراسة في سلطة النص، سلسلة عالم المعرفة 298، الكويت، 2003م.
- ينظر: عبد الله الغدامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1999م.
- ينظر: عبد الله الغدامي: النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2000م.
- ينظر: عبد الله محمد الغدامي ودعبد النبي اصطيف: نقد ثقافي أم نقد أدبي، دار الفكر، دمشق، سورية، الطبعة الأولى سنة 2004م.
- ينظر: فاطمة أزرويل وآخرون: ملامح نسائية، سلسلة مقاربات، نشر الفنك، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1987م.
- ينظر: فينيست ليتش، النقد الأدبي الأمريكي، من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، ترجمة: محمد يحيى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى سنة 2000.

- ينظر: محسن جاسم الموسوي: النظرية والنقد الثقافي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2005م.

- ينظر: نعيمة هدي المدغري: النقد النسوي: حوار المساواة في الفكر والآداب، منشورات فكر، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2009م.

الأستاذة: كعبش ريمة
مقياس: مقاربات نقدية معاصرة
حصة الأعمال الموجهة
السنة الثانية ليسانس تخصص (نقد و مناهج + دراسات لغوية)
الأفواج: 2+3+5

التطبيق رقم: 14 النقد التكويني

تمهيد:

عند الحديث عن رواد النقد التكويني لابد وأن نذكر دور كل من لانسون، ورودلر، و أوديا، وتيوديه الذين سعوا إلى محاولة تكوين رؤية محددة وجديدة لقيمة المخطوط مما يحقق للنقد التكويني دوراً جديداً يتخطى مرحلة دراسة السيرة الذاتية للعمل الأدبي المبدع.

1- لانسون (1857-1934):

تحدث لانسون عن النقد التكويني وحدد وجهة نظره في التعامل مع هذا المنهج بقوله إنه ليس "المهم هو نقد المصادر، إنما تحليل المسودات والرسوم الأولى والمخطوطات، وفائدة هذه الوثائق تكمن في أننا نفك فيها" كافة رموز جهد الفنان، ونتبع الإبداع خلال ممارسته المجموعة، وفي أبحاثه وتردده وتدبيره البطيء".

إن دراسة المخطوطة الأصلية للنص الأدبي أو المسرحي المبدع من قبل المؤلف قد يفصح في بعض الأحيان. لماذا تراجع المؤلف عن بعض الجمل الحوارية أو بعض المشاهد بمحض إرادته وهو ما يذكرنا هنا بدور الرقابة حينما تستبعد بعض المقاطع مما يؤثر على بنية النص وقد يشوه بنية النص، من ناحية أخرى فإن دراسة المخطوطة الأصلية قد يطلعنا على أفكار وشخصيات وجمل حوارية ومشاهد كانت أفضل من مقابلها الذي أبدله المؤلف في النص.

عندما تحدث لانسون عن التفاصيل قصد بذلك أننا لابد وأن نطوع العلوم لكي تساعدنا في التعرف على نتاج هذا المبدع أو ذلك فيجب علينا أولاً أن نتأكد من النص الذي نقرأه. إن ضرورة النقد الحرفية لبديهية بالنسبة للآداب التي سبقت اختراع الطباعة. يجب أن نقارن المخطوطات ونبني النصوص التي تطابق ما كتبه المؤلف وفق أقرب الاحتمالات إلى الواقع".
إن لانسون يركز على ضرورة قراءة المخطوطة لأنها تفيدنا أيضاً في التعرف على منهج وأسلوب

هذا الكاتب في الكتابة وإمكانية إدراك مدى التطور الذي لحق بأسلوبه في الكتابة، وهكذا ندرك جانباً من جوانب المبدع الشخصية. على أن البعض قد يختلف مع منهج لانسون ويرى أنه من المستحيل الوصول إلى مثالية لانسون المقترحة في التعامل مع المخطوطات، إلا أن "دراسة المصادر هي إحدى الوسائل الأساسية للنفوذ إلى مختبر الكاتب: أنها لا تسمح أن تفسر عبقريته، ولكنها تساعد على أن نفهم كيف كان يعمل وأن تستخلص إبداعه، وهي على كل حال لا تقتصر على نفسها، إنها تطلب أن يفسرها ناقد ذكي".

إن مجال تطبيق هذا المنهج حسبما يرى لانسون ينسحب على الرواية والشعر، وكذلك أرى أنه من الممكن أن يستخدم في مجال المسرح، إلا أن البعض يرى أن هذا التحليل قد يقع في مأزق يتمثل في "خلطة للوصف بأحكام القيمة، وحتى لو شعرنا بأن الناقد يريد أن يستخلص من خلال المسودات السمات الرئيسية- بالنسبة إليه، علينا أن نعترف بأن تحليلاته ليست نهائية ساذجة(بمعنى أن النص الأخير قد يكون الأفضل) أو أكثر طبيعية وحادثة مما كنا نعتقد".

إن آراء لانسون السابقة مقنعة إذا وضعنا في اعتبارنا أن بعض المؤلفين قد يتراجعون ويكون في تراجعهم عن ذكر بعض الأشياء التمييز والأفضلية لنصوصهم.

2- رودلر:

يعد رودلر من تلاميذ لانسون الذين ساروا على دربه وطوروا هذا المنهج ويقول جان ايف تاديبه في هذا الصدد: "إن رودلر في كتابه الذي صدر عام 1923 يقدم عرضاً دقيقاً ليس فقط لمنهج التحقيق النقدي وإنما لمنهج النقد الذي يبحث في تكون العمل الأدبي".

أي أن رودلر من خلال منهجه النقدي يسعى من أجل معرفة قدرات المبدع والمراحل التي مر بها إبداعه، وهو أمر يتحقق عن طريق دراسة مرحلة ما قبل المطبوعة، إذ يرى فيها رودلر أهمية قصوى، ذلك أنه "قبل أن يرسل بالعمل الأدبي إلى الطبع فإنه يمر بعدة مراحل بدءاً بالفكرة الأولى وانتهاءً بالتنفيذ الختامي، ونقد التكوين يهدف إلى تعرية العمل العقلي الذي يخرج منه الأثر والعتور على قوانينه" أما غاية هذه الدراسة فهي تحديد تطور الآلية العقلية للكاتب، وملاحظة نشاط الفكر وطرائق إبداعه الحسي.

إذا الموضوع يتجاوز مجرد وصف بنية مجمدة لاتخاذ وجهة نظر ديناميكية" هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية فإن رودلر يحدد ويميز بين النقد الخارجي المرتبط بعلاقات الكاتب بكتاب آخرين وشهادات أصدقائه ومراسلاته وأثر هذه المصادر على إبداع الكاتب، أما النقد الداخلي فيتمثل في المخطوطات التي خطها المؤلف حين أبداع هذا العمل الأدبي أو المسرحي مثل المسودات التي منها نتعرف على مراحل كتابة هذا النص، و الحقيقة التي يؤكد عليها جان ايف تاديبه. تتمثل في أن "كافة فروع النقد توازر النقد التكويني، لأنه يستخدم كل مصادر التحليل في توليف دقيق".

3- أوديا:

دعا الناقد أوديا Audiat في أطروحته المسماة سيرة العمل الأدبي إلى ضرورة إعادة النظر في دور الناقد لأنه طبقاً لما نادى به أوديا فإن دور الناقد سيقترّب لكي يصبح كاتباً، وذلك يتحقق لأنه دعا إلى ضرورة تحريك الفعل الذي خلق العمل بواسطته في زمن كتابته وعليه فإن دراسة تكوين العمل يعنى التعامل مع زمن كتابته بطريقة جديدة لا تعتمد فقط على زمن كتابته، ولكن على طريق دراسة بنية العمل ومكوناته كفضول ومن الفصول ننتقل إلى التفاصيل، أي إلى الجمل ومن الجمل إلى الكلمات. وقد حدد أوديا لمنهجه ثلاث مراحل لكي يتحقق هذا المنهج:

1- أما عن المرحلة الأولى فقد أسماها بـ "الفكرة المولدة" وفيها يحاول أوديا أن يبحث من خلال وثائق العمل وحواشيه ورسائل المؤلف وكل ماله صلة بهذا الإبداع لكي نصل إلى هذه الفكرة التي انطلق منها المؤلف.

2- المرحلة الثانية أطلق عليها "إعادة تكوين مخطط" العمل الوصفي أو التفسيري، لأنه يترتب عليه اكتشاف طبيعة هذا التكوين للمخطط و هل أدخل المؤلف تعديلات على المخطط الأصلي قبل أن يصل إلينا على هذه الصورة.

3- المرحلة الثالثة تسمى "مرحلة خلق الأسلوب" ويقصد بها دراسة المخطوطات التي كتبها المؤلف للعمل المبدع بخط يده والتاريخ الذي أبدع فيه هذا العمل، وكيف أنه رتب العمل على هذه الشاكلة، هذا إلى جانب دراسة بعض الجمل وال فقرات المصححة مما يترتب عليه دراسة أسلوب العمل ومعرفة ما أضافه أو حذفه المؤلف من العمل المبدع.

4- تيبوديه:

إستفاد تيبوديه كثيراً من آراء لانسون النقدية في مجال النقد التكويني، وقد إتضح لنا ذلك من خلال تطبيق منهجه على أعمال الروائي الفرنسي "فلوبير" حيث درس حياة المؤلف وكتابات، إلا أن تيبوديه أدرك أن إعادة كتابة أى إبداع مرة أخرى من قبل الناقد بعد أن أدرك مكوناته السابقة التي قد يكون المبدع حذف منها أو استبعد هو أمراً بحاجة إلى إعادة النظر ذلك أنه لكي يبقى ناقداً، فإنه يشعر أن هذا الموقف للبناء من جديد، للإبداع الشعري في الدرجة الثانية ليس بمجد لا يمكن أن يكون النقد إلا شيئاً قريباً من التبدل، فينبغي بالرغم من كل شيء أن نحافظ على أبعادنا.

إن تيبوديه حينما يحلل جوانب إبداع ما فإنه يركز على دراسة أسس الإبداع الجمالية والفلسفية لهذه الرواية أو تلك، كما إنه يدرس أيضاً تقنيات المبدع الأدبية حول صياغة هذا العمل. وما يسهل للناقد بعد ذلك القدرة في إصدار الأحكام على هذا المؤلف ومساواته بمؤلف آخر وإظهار الفوارق بين أسلوب كل منها.

5- جان بيلمان:

أثارت دراسة الناقد الفرنسي جان بيلمان عام 1972 بعنوان "النص وما قبل النص" التي تناول فيها دراسة مسودات الكاتب الروائي والمسرحي أوسكار فلاديسلاس ميلوز، أثارت اهتمام الكثير من المهتمين

بالنقد التكويني، حيث عاد بيللمان إلى مسودات ما قبل النص وحددها في مرحلتين:

- 1- الأولى تتعلق بمجموعة الوثائق التي استقادت منها المبدع في تشكيل نصه.
 - 2- الثانية مرحلة ما بعد الوثائق ويقصد بها المرحلة الواقعة ما بين الوثائق والشكل قبل النهائي للنص.
- وقد استطاع بيللمان الوصول إلى منهج يتفق مع غيره من النقاد التكوينيين، غير أن الكثير من النقاد يربط بين التكوينية التي تحدث عنها بيللمان وزملاؤه وبين الشعرية التي تحدثت عنها جنييت ريموند دوبراي، وركزت في حديثها على النص النهائي وهل وصل المؤلف إلى المرحلة التالية للنص من الصعب عليه أن يعاد تفسيره أو البحث في مصادر تكوينه نظراً لأنها تعتقد أن كثيراً من جوانب الإبداع تخضع لمبدأ الاعتباطية، ذلك أن "القراءة التكوينية تعيد إدخال مفهوم الإعتباطية."
- إن نقاط الخلاف المثارة بين نقاد التكوينية تتمثل في دراسة ما قبل النص حتى نصل إلى تحليل ومعرفة مرحلة ما تسمى بالنص النهائي للمؤلف. وهو أمر يصل بنا إلى ما يسمى بالتطور الداخلي للمخطوط، حيث تأتي مرحلة "التحليل النقدي"، فنقوم بقراءات متسامية أو داخلية في الحالة الأولى أن يتيح القيام بدراسة تكوينية بالنسبة للنص النهائي، هو توضيح عدد كبير متنوع الاتجاهات والإمكانيات وانفتاح بنيوي أكبر يمكن أن يصل إلى حد الغموض والتردد والشك، ليس فقط عدة طبقات بل أيضاً عدة أنماط من النصوص، ينبغي اللجوء إلى تحليل الأنواع".

المراجع:

- ينظر: أحمد صقر: مدخل إلى النقد المعاصر (النقد التكويني)
- ديفيد كارتر؛ النظرية الأدبية؛ ترجمة: د. باسل المسالمة، دار التكوين، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى سنة 2010م
- ينظر: مجموعة من الكُتَّاب؛ مدخل إلى مناهج النقد الأدبي؛ ترجمة: د. رضوان ظاظا، الناشر: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت، الطبعة: الأولى، ذو الحجة 1417هـ - مايو / آيار 1997م.

