

الأستاذة: كعبش ريمة

مقياس: مقاربات نقدية معاصرة

السنة: الثانية ليسانس تخصص دراسات نقدية

بتاريخ: 2020/04/8

المحاضرة رقم 3: المنهج النفسي¹

تمهيد:

عرف المنهج بأنه مجموعة من القواعد و العمليات الإجرائية المطبقة في مجال علمي ما، و لأن النقد الأدبي علم غني بدراسة الأعمال الأدبية الإبداعية، كان لا بد له من استقاء منهجياته و آلياته في التحليل من عدة علوم مختلفة، و من هنا ظهرت المناهج النقدية في الأدب، فكان منها المنهج التاريخي الذي وظف النظريات التاريخية من علم التاريخ، و المنهج الاجتماعي الذي وظف نظريات علم الاجتماع و إجراءاته، و المنهج النفسي، الذي تناول نظريات علم النفس، و مفاهيمه و إجراءاته و طبقها على النص الأدبي.

1- مفهوم المنهج النفسي:

عُرف المنهج النفسي في النقد العربي الحديث بمسميات عدة، كان منها النقد السيكولوجي، و النقد النفسي، و منهج التحليل النفسي... و غيرها من التسميات، و لكن المنهج النفسي في النقد العربي الحديث لم يُعرف بلامح و حدود واضحة كما عرف في النقد الغربي، إذ ورد في أماكن متفرقة من كتب النقاد العرب، إلا أنه حيث ورد، حمل التعريف ذاته الذي حمله في النقد الغربي، و استمد النظريات الغربية ذاتها التي استمدها النقد الغربي في تحليل الأدب، و هو بذلك لا يزال نقداً اتباعياً للنقد الغربي.

و يُعرف المنهج النفسي في النقد العربي الحديث بأنه المنهج الذي يعتمد نظرية التحليل النفسي التي أسسها الطبيب النمساوي فرويد في تطبيقاته النقدية، و التي حاول من خلالها تفسير السلوك البشري، و إرجاعه إلى منطقة اللاوعي و اللاشعور لدى الإنسان.

كما يُعرف أنه المنهج الذي يحاول تطبيق نظريات علم النفس السريري على النص الأدبي، من خلال تحليل نفسية الأديب عندما كتب نصه الأدبي، للتعرف على خصائصه الشخصية، و العقد النفسية التي يعاني منها؛ بسبب أحداث مرت به في طفولته أو فترات لاحقة من حياته، و انعكست في نصه

¹ ملاحظة: لقد تم تقديم محاضرتين في هذا المقياس قبل العطلة و هما: السيميائية و البنيوية

الأدبي، و الشخصيات الأدبية في النص التي تتشابه و شخصيته، باعتبار النص وثيقة نفسية تكشف عن الحالات النفسية للأديب.

لقد عُدَّ المنهج النفسي في النقد العربي الحديث وسيلة للكشف عن قدرة النص الأدبي في التعبير عن مضمون اللاوعي لدى الأديب و المستويات النفسية العميقة لديه، من خلال دراسة الأدب على مستويين، مستوى النص الأدبي و ما كتب فيه، و مستوى الشخصية المُضمَّنة في النص الأدبي، آخذا بعين الاعتبار العديد من العناصر الأساسية التي يتكون منها أي نص أدبي، و هي: المجاز و الاستعارة و الكناية، و المشاعر النفسية المختلفة كالحب و الكراهية، و الرغبة لدى الأديب، و مدى علاقتها بالبنى الاجتماعية و الثقافية في المجتمع.

2- نشأة المنهج النفسي:

لكل منهج جذور، و المنهج النفسي يعود بتاريخه إلى العهود القديمة، حيث نجد أن أفلاطون قد تحدث عن هذا المنهج، فقد وجد أن العواطف تؤثر على الإنسان بشكل كبير، و لأن الشعر يحرك عواطف الإنسان فقد قام بطرد الشعراء من مدينته الفاضلة.

أما إذا عدنا إلى العرب فسنجد أنهم قد تحدثوا عن عملية الخلق الفني، و أول من تحدث عنها من الناحية النفسية هو ابن قتيبة، و لقد كان ذا خبرة بأحوال النفس، فحدد الوقت المناسب لقول الشعر، حيث وجد أن معظم الشعراء ينظمون شعرهم في أول الليل، الخلو، المسير، صدر النهار، و في الأمراض و العلل.

و لم يكن ابن قتيبة الوحيد في هذا المجال، فالقاضي الجرجاني قام بتحليل الملكة الشعرية، و قال بأن الشعر يدل على نفسية و طباع الشاعر، فمن كان شعره سلسا و سهلا فإن نفسه سمحة، و من كان شعره فظا فإن شخصيته فظة، و من كان شعره رقيقا فهذا يدل على رقة مشاعره.

كما أن ابن طباطبا قد تحدث عن الجانب النفسي في الفن، و قال بأن القارئ إن ارتاح إلى النص فهذا يعني أن نفسية كاتبه مريحة.

أما المنهج النفسي بوصفه منهجا قائما بذاته فلم يظهر عند الغرب إلا في القرن التاسع عشر مع ظهور علم النفس و ظهور رائده سيغموند فرويد، حيث قال فرويد أن العمل الأدبي له هدف و غاية يسعى الأديب لإيصالها من خلاله، فقد يعبر الأديب في أدبه عن رغبات مكبوتة لا يستطيع إشباعها في الواقع، فيقوم بإسقاطها على شخصيات عمله، لذلك رأى فرويد أن دراسة شخصية القصة ستدل على حالة الكاتب الشخصية و رغباته المكبوتة، و يرى فرويد أن مرحلة الطفولة تلعب دورا في حياة الأديب، فإن عانى من رغبات مكبوتة فإنها ستظهر بشكل جلي في أدبه.

و وافق يونغ تلميذ فرويد أستاذه في بعض الجوانب لكنه رفض مغالاته في حصره الإبداع الفني تحت إطار العقد النفسية.

أما أدلر فخالف فرويد في أفكاره و قال بأن التعلق بالحركة لإثبات الذات هي الدافع الأساسي و المحرك الرئيسي للإبداع في النفس البشرية.

و في العالم العربي ظهر المنهج النفسي في النقد العربي الحديث في عدد من الدراسات البحثية التطبيقية، فقد كانت نشأته على يد أمين الخولي عام 1945 في بحث منشور له بعنوان علم النفس الأدبي، أتبعه بكتاب البلاغة و علم النفس، تلاه بعد ذلك محمد خلف عام 1947 في كتابه الوجهة النفسية في دراسة الأدب و نقده، و كان من أبرز مظاهر ظهور المنهج النفسي في النقد العربي الحديث، نشأة مدرسة علم نفس الإبداع في منتصف القرن التاسع عشر، على يد مصطفى سويف، و كان لها إنجازات فريدة ضمن المنهج النفسي، و كان كتاب سويف "الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة" نقطة ارتكاز جوهرية للعديد من الدراسات النقدية اللاحقة عن الأجناس الأدبية، فكتبت سامية الملة كتاب الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرح، و كتب شاكر عبد الحميد الأسس النفسية للإبداع الفني في القصة القصيرة.

3- مبادئ المنهج النفسي:

يقوم المنهج النفسي على مجموعة من المبادئ، و هي:

- ثمة علاقة لاشعورية وثيقة بين النص الأدبي و الأديب، فالنص الأدبي مرتبط بلاشعور صاحبه.
- وجود بنية نفسية متجذرة في لاوعي المبدع تتجلى بشكل رمزي على سطح النص، و أثناء التحليل لابد من استحضار هذه البنية.
- اعتبار الشخصيات الموجودة في العمل الأدبي شخصيات حقيقية بحتة؛ لأنها تعبر عن رغبات و وقائع حقيقية مكبوتة في لاشعور المبدع.
- الأديب شخص عصابي يحاول أن يعرض رغباته المكبوتة في شكل رمزي مقبول اجتماعيا.

4- عيوب المنهج النفسي:

رغم أنّ المنهج النفسي حاول كثيرا الكشف عن البنيات الشعورية لدى الأديب من خلال الحفر في البنيات اللغوية، إلا أنه وقع في مزالق كثيرة نتجت عن محاولة استنتاج النصوص الأدبية استنتاجا تعسفيا، وهذه المزالق هي:

- اهتّم المنهج النفسي بالأديب و تجاهل النص الأدبي، فمن خلال المنهج النفسي يظهر الأدب و كأنه تعبير عن الحالات الشاذة و الرغبات المكبوتة و هذا الأمر غير صحيح.

- أخضع المنهج النفسي النص الأدبي للتحليل الإكلينيكي، مما جعل هذا التحليل أقرب إلى التشخيص السريري منه إلى التحليل الأدبي، فهذا المنهج يعتمد على الفرضيات و الكشوفات التي يقوم باكتشافها علم النفس، دون الأخذ بعين الاعتبار أن هذه النظريات قد تكون خاطئة أو لا يمكن تطبيقها على الأديب.

- أغفل المنهج النفسي الشعور عند المبدع إغفالا تاما، عندما أرجع إبداع الأديب إلى لا وعيه الناتج عن الكبت المرضي، و نزوات الماضي، و عقده النفسية.

- جعل النص الأدبي دائما تعبيراً عن الذات، من خلال ليّ عنق النص، و إخضاعه لهذه الفكرة، مما جعله غير قادر على تحديد العلاقة بين الأديب و العمل الأدبي، و المساواة بين العمل الأدبي الجيد و العمل الأدبي الرديء؛ كون النص الأدبي وثيقة نفسية على صاحبه لا غير، و لا مجال فيه للكشف عن جوانب الإبداع المتفردة لدى الأديب.

المراجع:

- يوسف و غليسي: مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر و التوزيع، الجزائر، ط1، 2007
- وليد قصاب: مناهج النقد الأدبي، دار الفكر، دمشق، ط1، 2007
- محمد صايل حميدان: قضايا النقد الأدبي الحديث، دار الأمل للنشر و التوزيع ، الأردن،

ط1، 1991

الأستاذة: كعبش ريمة

مقياس: مقاربات نقدية معاصرة

السنة: الثانية ليسانس تخصص دراسات نقدية

المحاضرة رقم 4: البنيوية التكوينية

تمهيد:

تعد البنيوية التكوينية أو التوليدية، فرعاً من فروع البنيوية، نشأ استجابة لسعي بعض المفكرين و النقاد و الماركسيين، للتوفيق بين أطروحات البنيوية في صيغتها الشكلانية و أسس الفكر الماركسي أو الجدلي في تركيزه على التفسير المادي و الواقعي للفكر والثقافة عموماً.

1- مفهوم البنيوية التكوينية:

إن كلمة البنيوية التي تشتق منها البنائية هي نزعة مشتركة بين عدة علوم كعلم النفس، و علم السلالات لتحديد واقعة بشرية بالنسبة إلى مجموع منظم، فهي نظرية قائمة على تحديد وظائف العناصر الداخلية في تركيب اللغة، ومبينة أن هذه الوظائف المحددة لمجموعة من الموازنات و المقابلات هي مندرجة في منظومات واضحة، و ليس للأعضاء وجود مستقل إلا من خلال تحديد وظائفها العامة. و يتضح أن مفهوم البنية (Structure) ، و مفهوم التكوين (Genese) هما الأساس الذي تقوم عليه البنيوية التكوينية.

التكوين أو التوليد لا يتضمن أي بعد زمني يعيد الشيء المدروس إلى تاريخ ولادته و نشأته. فالبعد الزمني في هذا الشأن ثانوي جداً، و لا يخفي غولدمان عدم ارتياحه لكلمة بنية لخشيته من الثبات و السكون اللذين يمكن إضافتهما عليها، فيقول في هذا الشأن " تحمل كلمة بنية، للأسف، انطباعاً بالسكون. و لهذا فهي غير صحيحة تماماً. و يجب ألا نتكلم عن البنى؛ لأنها لا توجد في الحياة الاجتماعية الواقعية إلا نادراً و لفترة و جيزة، و إنما نتكلم عن عمليات تشكل البنى."

ومن هذا المنظور فإن البنية التي يأخذ بها غولدمان ترتبط بالأعمال و التصرفات الإنسانية، إذ يكون فهمها محاولة لإعطاء جواب بليغ على وضع إنساني معين؛ لأنها تقيم توازناً بين الفاعل و فعله أو بين الأشخاص و الأشياء. فصفة التكوين أو التوليدية هنا تعني الدلالية، دون الرجوع إلى النشأة بالضرورة.

و قد أشار عبد السلام المسدي في كتابه قضية البنيوية بهدف هذا المصطلح من منظور غولدمان

إلى إقامة توازن بين العالم الخارجي (الذي يحيط بالإنسان و يرسل إليه الحروب و الفتوحات و النزوحات والاختلال مثلاً)، و العالم الداخلي (الذي ينبعث من الإنسان و المجموعة البشرية بغية التفاعل أو الرفض)، و يرى غولدمان أن هذا التوازن يتبدل من مجتمع إلى آخر و من حقبة زمنية إلى أخرى.

2- مقولات البنيوية التكوينية:

- البنية الدلالية:

يفترض مفهوم البنية الدلالية، الذي أدخله غولدمان، لا فقط وحدة الأجزاء ضمن كلية و العلاقة الداخلية بين العناصر، بل يفترض في نفس الوقت الانتقال من رؤية سكونية إلى رؤية دينامية، أي وحدة النشأة مع الوظيفة بحيث نكون أمام عملية تشكل للبنيات متكاملة مع عملية تفككها.

إن مفهوم البنية الدلالية يشكل الأداة الرئيسية للبحث في أغلب الوقائع الماضية و الحاضرة، مع ذلك فهناك عدد من قطاعات الواقع التي يبدو أنها تقتصر على مفهوم البنية، من حيث أننا لا نستطيع فصل الجوهر عن العرضي و لا دمجها في بنيات أوسع، فيما يتعلق بمقولة البنية يشير غولدمان إلى أنها، مع الأسف، ذات رنين سكوني، مما يجعلها غير دقيقة دقة صارمة، لذلك لأننا نصادف في الحياة الاجتماعية الواقعية بنيات قليلة بل بالأحرى نصادف عمليات لتشكيل البنيات، عمليات يمكن وضعها في علاقة مع البنيات الذهنية الخاصة لا بأفراد بل بالمجموعات وبالطبقات. إن اتجاه تشكل البنية نحو بنية جديدة، الخاص بالمؤلفات الفلسفية الكبرى، و بالمؤلفات الأدبية و الفنية، يعبر عن نظام و عن انسجام الموقف العام للإنسان تجاه المشاكل الرئيسية التي تطرحها العلاقات القائمة بين الناس و العلاقات القائمة بين الناس و الطبيعة، في حين أن تفكك البنيات يعبر عن المسافة التي تفصلها عن البنيات القديمة و عن المواقف التي كانت المجموعة الاجتماعية تسعى نحوها في الماضي.

و يؤكد غولدمان أن البنيات الذهنية و الوجدانية و البنيات السلوكية هي دوما بنيات تاريخية، يؤثر بعضها على بعض تأثيراً متبادلاً، و تندمج ضمن بنيات تحتويها و تشملها. و النتيجة أنه لا يوجد أي سبب يدفع إلى التوقف في التحليل عند كتابة ما أو عند نتاج أو عند فردية المؤلف أو حتى عند الوعي الجماعي.

و يوصي غولدمان النقد الأدبي، بتبني منظور واسع، لا يغفل التحليل الداخلي للنتاج، و اندراجه ضمن البنيات التاريخية و الاجتماعية و لا يغفل كذلك دراسة السيرة الذاتية و نفسية الفنان، كأدوات مساعدة. كما يدعو إلى إدخال النتاج في علاقة مع البنيات الأساسية للواقع التاريخي و الاجتماعي.

لا يأخذ غولدمان مقولة رؤية العالم في معناها التقليدي الذي يشبهها بتصور واع للعالم، تصور إرادي مقصود، بل هي عنده الكيفية التي يحس فيها وينظر فيها إلى واقع معين، أو النسق الفكري الذي يسبق عملية تحقق النتائج: إن ما هو حاسم، ليس هو نوايا المؤلف بل الدلالة الموضوعية التي يكتسبها النتائج، بمعزل عن رغبة مبدعة وأحياناً ضد رغبته، و يرى غولدمان، في منظور مادي جدلي أن الأدب و الفلسفة من حيث أنهما تعبيران عن رؤية للعالم- في مستويين مختلفين- فإن هذه الرؤية ليست واقعة فردية بل واقعة اجتماعية تنتمي إلى مجموعة أو إلى طبقة. و تبعا لبرهنته، فإن أي رؤية للعالم هي من وجهة نظر متناسقة و وحدوية حول مجموع واقع و فكر الأفراد الذي يندر أن يكون متناسقا و وحدويا باستثناء بعض الحالات. لا يتعلق الأمر هنا بوحدة ميتافيزيقية و مجردة، بدون جسم و لا شكل، بل يتعلق الأمر بنسق فكري يفرض نفسه، في بعض الشروط على مجموعة من الناس توجد في شروط مشابهة، أي على بعض الطبقات الاجتماعية.

- القيمة:

إن إحدى المعايير الأساسية لقيمة النتائج- حسب غولدمان- هي مقدار تمثيلها لرؤية متناسقة للعالم على مستوى المفهوم و على مستوى الصورة اللفظية أو الصورة الحسية. إن التفسير العلمي لنتائج ما لا ينفصل عن إبراز قيمته الفلسفية أو الجمالية، مما يفترض استخراج الرؤية المعبر عنها و التأويل الموضوعي لها. نحن نعرف مع ذلك أن الرؤية المتناسقة ليست هي المعيار الصالح الوحيد. و في العلوم تتدخل الحقيقة، أما في الفن فإن المعايير تناسب الواقعية. و تضيف البنيوية الفرنسية بأنه يمكن القول أن نظرية علمية ما تأخذ قيمتها حين يعترف بها كنظرية خاطئة، في حين أن عملاً فنياً ما لا يمكن أن يكون غريباً كل الغربة عن كل واقعية- كما يحدث في العلم المعاصر- دون أن يفقد بذلك قيمته الجمالية. و إذا كان الفرق بين العلم والفن أمراً بديهياً، فإننا نعرف بأننا لا ننجح في فصل المعنى الأكسيولوجي المضيفي على الواقعية.

يعلن غولدمان أنه يناصر الفكرة التي تبلورت في علم الجمال التقليدي، و التي تعرف القيمة كـ (توتر متجاوز ومتغلب عليه) بين الثراء الحسي و الوحدة التي تنظم هذا التعدد في مجموع متناسق. و يبدو هذا المنظور صادقا بقدر ما يكون التوتر هو في نفس الوقت توتراً أكبر و متغلباً عليه بصورة أكثر، أي بقدر ما يكون الثراء و التعدد الحسي للنتائج كبيرين، و بقدر ما يكون عالم النتائج عالماً منظماً صارماً و يشكل وحدة بنيوية. فإن التناسق الذي يعتبر هو أيضاً رغم عدم كفايته كمعيار أساسي بجانب رؤية العالم و بجانب السمة التوتيرية للنتائج.

إن القيم الحقيقية في مفهوم غولدمان، ليست هي القيم التي يعتبرها الناقد أو القارئ كذلك، بل هي

القيم التي تنظم ضمناً مجموع عالم النتاج. و من البديهي في هذا المنظور أن لكل نتاج في حد ذاته قيمة الخاصة. حين يتعلق الأمر بالفن، فإن وجود القيم ليس وجوداً مفهوماً و مجرداً، وجوداً يأخذ في وعي المبدع صورة أخلاقية، و التي عبر عنها لوكاش قائلاً بأن (أخلاقية الروائي تصبح مشكلة جمالية للنتاج). أي أن الأمر لا يتعلق هنا بقيمة النتاج بل بالقيم التي يستدمجها، لذلك من غير الكافي أن تكون القيم الأخلاقية المعنية قيماً أساسية حتى يكون العمل الفني ناجحاً من وجهة نظر علم الجمال.

إن القيم الفكرية الحقيقية لا تنفصل عن الواقع الاقتصادي و الاجتماعي بل بالعكس تتكئ عليه، و هي تدقيقات في غاية الأهمية، رغم أن إطار حل المشكلة يمر عبرها بصعوبة. و بالفعل فإن الميكانيزم الملموس لتقييم النتاج مفقود فيها. إن فكرة أهمية المضمون (المأخوذة من لوكاش)، و الواقع أننا أمام كائنات ملموسة و واقعية أنه يتعين علينا في تقديراتنا أن نأخذ ثراء و وحدة العالم المبدع بعين الاعتبار، و لكنها تبقىنا في نفس المنظور العام. و إن التحليلات الملموسة التي يقوم بها المؤلف تتطلق في معظمها من الأعمال الفنية و من مؤلفين معروفين، و مع أننا نتفق مع المواقف المبدئية لغولدمان - إلا أننا نأسف لواقعة أعماله تشعر المرء بضرب من (المضمونية) و أن المشاكل (اللغة) لا تعالج إلا في مدى ضعيف.

- النتاج:

النتاج حالة خاصة و متميزة للسلوك الإنساني في المعنى الذي يتعين فيه على السلوك الإنساني أن يعبر عن بنية دالة تنتمي لا إلى الفرد بل إلى المجموعة أو إلى الطبقة التي يمثلها هذا السلوك. إن التفاعل المتبادل بين الذات و الموضوع مصوغة بصورة في منتهى الدقة، مبرهنة على أنهما بعيدان عن أن يكونا متموضعين في قطبين متعارضين تعارضا كلياً أو أنهما لا يتداخلان فيما بينهما. إن الموضوع العالم الطبيعي و الاجتماعي هو جزء كبير منه منتج للأنشطة الإنسانية أي للذات إذن، في حين أن البنيات التي تحكم نشاط الذات وفي المقام الأول المقولات الفكرية و القيم - هي منتج التطور التاريخي للعالم الطبيعي والاجتماعي.

- الفن:

إن تصورات غولدمان المتعلقة بطبيعة الفن ليست تحليلات داخلية للفن (باستثناء بعض الحالات) بقدر ماهي مقدمات لإنشاء منهجية ضرورية للبحث، و ليس من الصحيح أن الفن يقوم في شكل مستقل عن المضمون أو يمكن أن يأخذ صفاءه بواسطة اقتراب أكبر من الحياة الواقعية و من الصراعات الطباقية، لذلك لا يمكن تقدير قيمة نتاج ما من خلال مضمونه، باسم بعض المذاهب أو بعض المعايير. فالفنان لا ينسخ الواقع، بل يبدع كائنات و أشياء تشكل عالماً موسعاً وموحداً إلى هذا القدر أو ذاك، عالماً ذا تناسق و منطق داخلي منظوراً إليه من زاوية معينة. و عليه يقول غولدمان أنه:

- 1- لا يتعين علينا، في فهم النتاج، إيلاء اهتمام خاص للنوايا الشعورية لمؤلفه.
- 2- لا يتعين تقدير أهمية الفرد تقديرا زائدا، خلال التفسير؛ لأن التفسير هو قبل كل شيء، البحث عن ذات فردية أو جماعية بحيث يكون للبنية الذهنية التي تسود النتاج الفني دور وظيفي و دلالي بالنسبة لهذه الذات.
- 3- ليس لـ (التأثيرات) أية قيمة تفسيرية بل أنها هي ذاتها تشكل عناصر يلزم تفسيرها.
- 4- إن قيمة طريقة التفسير ليست واحدة في منظور علم الاجتماع البنيوي و في منظور التحليل النفسي، ولكنها ليست مع ذلك متعارضة بل هي بالأولى متكاملة.
- 5- إن نظام القواعد الخاصة بالنتاج ليست أبدا محايثة و لا موجودة قبل البنية الاجتماعية، بل العكس إن هذا النظام هو نتيجة عمليات تحويل اجتماعية شمولية.

3- خطوات المنهج البنيوي التكويني في النقد الأدبي:

الخطوة الأولى: البدء بقراءة ألسنية للنص، و ذلك عن طريق تفكيك بنياته إلى وحداتها الصغرى الدالة، و ذلك باكتشاف (البنية السطحية) للنص، و بيان بنيات الزمان و المكان فيه. ثم تركيب هذه الاجزاء للخروج منها بتصور (البنية العميقة) للنص، أو رؤية العالم كما تجسدت في الممارسة الألسنية للنص.

الخطوة الثانية: إدماج هذه البنيات الجزئية للوحدات الدالة في بنية أكثر اتساعا. وتفكيك هذه البنية الأشمل، أيضا، للعثور على دلالتها الشاملة. و بهذا ننتقل من (النص المائل) إلى (النص الغائب)، و ذلك أن النص المائل ليس ذرة مغلقة على نفسها، بل هو نتاج اجتماعي تاريخي، يعبر عن طموحات فئة اجتماعية أو طبقة اجتماعية. و بذلك تصبح قراءة النص الأدبي كشفا لبنياته المتعددة، ثم إدماجها في البنية الاجتماعية لبيئة المبدع وعصره.

و هكذا تبحث البنيوية التكوينية في أربع بنيات للنص هي:

- 1- البنية الداخلية للنص.
- 2- البنية الثقافية أو الايدولوجية
- 3- البنية الاجتماعية.
- 4- البنية التاريخية. و هذه البنيات متكاملة و متفاعلة فيما بينها. فإذا كانت القراءة الداخلية للنص تقدم لنا خطوة نحو فهم القوانين المتحكمة في البنية الداخلية، فإن هذا الفهم بحاجة إلى تفسير. و هذا ما

ينبغي التماسه في البنية الثقافية. غير أن هذا التفسير يظل مجرداً، إذا لم يتحول إلى فهم، فيصبح بدوره بحاجة إلى تفسير، مما يستدعي مقارنة البنية الثالثة (الاجتماعية).

المراجع:

- ينظر: سليم ساعد السلمي، البنيوية التكوينية (مقال إلكتروني)
- ينظر: غولدمان، لوسيان و آخرون، البنيوية التكوينية و النقد 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 ومصطلحاً نقدياً معاصراً- المركز الثقافي العربي، ط2، 2000م
- بنيس، محمد، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنيوية تكوينية، دار التنوير للنشر، ط2، 1985م.

الأستاذة: كعبش ريمة

مقياس: مقاربات نقدية معاصرة

السنة: الثانية ليسانس تخصص دراسات نقدية

المحاضرة رقم:5 سوسولوجيا النص

تمهيد

ظلت إشكالية العلاقة بين الأدب و المجتمع محور جدال و اختلاف، باختلاف آراء المفكرين و الباحثين و النقاد منذ عصر أفلاطون، و قبل ظهور مصطلح علم الاجتماع بزمن طويل، و استمرت هذه الإشكالية عبر العصور إلى عصرنا هذا و منذ إنشاء الجامعات الحديثة في أوروبا و ظهور علم الاجتماع، تم فتح فروع جديدة في علم الاجتماع و منها فرع خاص بالأدب و النقد، هو علم اجتماع الأدب(أو سوسولوجيا النص) الذي أصبح اسمه مألوفا لدى قراء كثيرين.

و إذا كان علم الاجتماع من العلوم الحديثة، و علم اجتماع الأدب علما جديدا في ميدان علم الاجتماع ما زال في طور النشأة و التكوين، فإن علم اجتماع النص لم يكتمل بعد و هو في تطور مستمر، و قد حاول الفرنسي بيير زيم (Pierre Zima) منذ السبعينيات إلى الآن تحديد مفاهيمه النظرية و أدواته المنهجية الجديدة و تطبيقها على نصوص أدبية، كما يحلم علم اجتماع النص بحسب زيم إلى تطبيق مفاهيمه و أدواته المنهجية على نصوص فلسفية و دينية و...

ظل علم الاجتماع و الأدب بعيدين عن بعضهما البعض إلى وقت قريب نسبيا، و من هذا التباعد التعارض بين المدخل الفردي الخاص بعلم النفس و التحليل النفسي من جانب، و المدخل الجماعي لعلم الاجتماع من جانب آخر، و هذه الإشكالية ما زالت بارزة في النقد الحديث إلى الآن، يحاول علم اجتماع النص تجاوزها من خلال الجمع بين المدخل الاجتماعي و مدخل التحليل النفسي يتجه بهما إلى الوضع الاجتماعي اللغوي، اللهجة الجماعية و البنى الدلالية و السردية للنص التخيلي.

و بعد إزالة الحواجز بين العلوم الاجتماعية عبر الدارسون الجدد فيما بين التاريخ و الأنثروبولوجيا و الفن و السياسية و الأدب و الاقتصاد و تمت الإطاحة بقاعدة التخصص التي كانت تحرم على العلوم الإنسانية التعامل مع أسئلة السياسة و السلطة مما هو في صلب حياة الناس مما أغضب حراس المؤسسة و أثار موجة من التصدي للتاريخانية الجديدة ومصادر التأثير فيها.

و مع الإقدام على إزالة الحواجز التقليدية بين علم الاجتماع و الأدب، جاءت الدعوة إلى تخصص جديد يحمل اسم علم اجتماع الأدب كميدان جديد من ميادين علم الاجتماع يعد أحد الملامح المميزة للاهتمام بهذا العلم من خلال تزايد اهتمام الباحثين في علم الاجتماع منذ عقد الستينيات.

و قد كانت هناك محاولات كثيرة لتحليل الأشكال الأدبية في إطار سياق اجتماعي، و لكن أغلبها كانت تنطلق من معطيات الفلسفات الوضعية و المادية التي ترى في الأدب تصويرا للواقع أو انعكاسا له، إلا أن علم اجتماع النص بحسب زيمبا يرى أنه لا يمكن وصف علاقة النص بالمجتمع، بالاعتماد على هذه الأفكار الناجمة عن المطابقة أو التشابه غير المقنع الذي يختزل النصوص بأفكار مفهومية لا يمكن التحقق منها. إن علم اجتماع النص يركز على مسألة ما إذا كان من الممكن وصف العلاقة بين النص الأدبي و سياقه الاجتماعي على المستوى الإمبريقي. و لا يتحقق وصف كهذا إلا إذا ظهر الأدب و المجتمع في منظور لغوي.

1- مفهوم سوسولوجيا النص:

بناء على طرح زيمبا في ربطه للنص بالواقع الاجتماعي و مراعاة هذا الأمر خلال الدراسة و التحليل يتضح أن سوسولوجيا النص منهج يهتم بعلاقة الأدب بالمجتمع من منظور اجتماعي لغوي مطور عما كان من ذي قبل، لكنه يتجاوز في أطروحاته النظرية و المنهجية مفاهيم و مناهج علم اجتماع الأدب و بخاصة الدراسات التقليدية التي تتجه نحو المطابقة المباشرة (الانعكاس و التشابه) بين مضامين النص الأدبي و الوقائع الاجتماعية من خلال التركيز على المعطيات الخارجية، المرجعية و التوثيقية، و إهمال البنى النصية: الدلالية و السردية التي أعطاهها علم اجتماع النص أهميتها في تحليل النصوص.

كما يتحدد مفهوم سوسولوجيا النص أو علم اجتماع النص لدى النقاد الاجتماعيين المحدثين - و بخاصة بيير زيمبا - بأنه العلم الذي يهتم بمسألة معرفة كيف تتجسد القضايا الاجتماعية في المستويات الدلالية و السردية للنص، و ليس النص الأدبي فحسب بل يتجاوز الاهتمام إلى البنى اللغوية (الخطابية) للنصوص النظرية و الأيديولوجية و غيرها، فعلم اجتماع النص بوصفه علم اجتماع نقدي يسعى إلى تحديد علاقة الخطاب بين النظرية و الأيديولوجية، و بين النظرية و التخيل، و هو في الوقت نفسه نقد للخطاب الذي تتعدى اهتماماته و مشاغله المجال الأدبي، كما أنه يتجاوز كونه مجرد منهجية في تحليل النصوص أو تقنية ذات مردود فكري إلى كونه نقدا للمجتمع.

2- نشأة سوسولوجيا النص:

تمتد جذور الاهتمام بالعلاقة بين الأدب و المجتمع إلى فترة تسبق نشأة علم الاجتماع، بل قبل وضع أوجست كنت لمفهوم علم الاجتماع و تحديده، أي منذ افلاطون.

فعلم الاجتماع و الأدب نسقان من أنساق المعرفة، و إن اختلف كل منهما عن الآخر، و لكن ثمة عامل مشترك يجمع بينهما، فالاهتمام بعلاقة الأدب بالمجتمع يعني إقامة الجسور بينهما و الاعتراف بالتداخل و العلاقة المتبادلة بين الأدب و المجتمع. و تتبع العلاقة بين الأدب و المجتمع أمرا يطول الحديث عنه و يحتاج إلى مؤلفات و حسبنا هنا عرض بعض الأفكار التي ساهمت في ظهور علم اجتماع النص.

يرى بيير زيمبا أن علم الاجتماع قد سعى - منذ نشأة الماركسية و علم اجتماع المعرفة الذي أسس له كارل مانهايم (Karl Mannheim) فيما بين الحربين العالميتين - إلى تفسير النصوص السياسية و الفلسفية و الأدبية بالنظر إلى سياقاتها الاجتماعية، و لعل كثيرا من الآراء مهد الطريق لعلم اجتماع النص، على سبيل المثال النقد الذي وجهه ماركس للفلسفة الهيجلية، و التصور المحافظ الذي أورده كارل مانهايم الذي ينطوي على ما دعاه ((إعادة بناء النظرة إلى العالم من الوجهة الاجتماعية. و كان جورج لوكاش قد طرح بدوره المسألة عينها و لا سيما الصلة بين الأفكار السياسية و الفلسفية أو الجمالية و بين المجتمع الذي أوجدها.

أما لوسيان جولدمان فخلص إلى افتراض تناظرات بنيوية ما بين الأعمال الفلسفية أو الأدبية و بين بعض من ((رؤى العالم)) مثل ((الجنسانية المأساوية)) التي أقام بينها و بين أفكار الفيلسوف الفرنسي باسكال، و مسرحيات راسين التراجيدية رابط انتماء إذ عدها تعبيرات متسقة تماما مع هذه الرؤية للعالم، و دالة عليها. و يرى جمال شحيد أن جولدمان يميز وجود ثلاث حلقات متكاملة، هي الطبقة الاجتماعية و رؤية العالم، و الأعمال الأدبية.

و تبدو رؤية العالم حلقة وسيطة بين الطبقة الاجتماعية و الأعمال الأدبية. فالطبقة تعبر من خلال رؤيتها للعالم، و هذه الرؤية تعبر عن نفسها عبر العمل الأدبي. و يستنتج جولدمان أن مسرح راسين كان تعبيرا أدبيا للأيدولوجيا الجانسينية.

و بحسب زيمبا فإن علم اجتماع ((المضامين)) الأدبية أغفل الإشارة إلى دور الكلام، و الكلمة في الصنيع الأدبي، تمثلا بعلم الاجتماع الماركسي ذي الأصول الهيجلية الذي أصر على اختزال النصوص إلى مجرد مفاهيم، و على استكشاف روابط متواطئة ما بين هذه المفاهيم و بين مراجعها الاجتماعية.

و كان الشاعر الفرنسي مالا رمية (Mallarme) قد أشار إلى دور الكلمات في نظم الشعر قبل ظهور علم اجتماع الأدب من خلال رده على صديقه الفنان ديجا، الذي جهد في نظم السونيتات، و الذي شكاه له شح الأفكار في ذهنه، قائلا ((... ليس بالأفكار تنظم الأبيات، ديجا (Degas) و إنما النظم يكون بالكلمات)).

و بيير زيمبا يعتمد وجهة النظر المالمارية مع قلب المنظور من خلال التساؤل عن الطابع الألسني للأيديولوجيات و الفلسفات و النظريات الاجتماعية، أو ليست هذه جميعا مصنوعة من كلمات شأن الأبيات الشعرية التي أحال إليها مالا رمية؟ ثم أن هذه الكلمات أليست بدورها مرتبطة ببنيات دلالية، تصير لها الأرجحية في صياغة المساقات الدلالية و السردية التي يتألف منها خطاب معين؟ و يشير زيمبا إلى أهمية هذه الاسئلة بالنسبة لعلم اجتماع النص.

3- رواد سوسولوجيا النص:

يؤكد زيمبا أن الفضل في إقامة رابط ألسني بين الأدبي و الاجتماعي يعود إلى الشكلايين الروس، و لاسيما تينيانوف (Tynianov) و زملاءه الذين بذلوا جهودا جبارة لإيضاح الصلات بين الأدب و المجتمع، و المثال على ذلك ما أورده تينيانوف ((أن الحياة الاجتماعية تقيم علاقة ترابط مع الأدب من خلال المظهر اللغوي.)) (وبناء عليه شرع زيمبا منذ أوائل السبعينيات في إعداد علم اجتماع النص تحقيقا لهذا المشروع القديم الذي لا تأخذه الغالبية العظمى من علماء اجتماع الأدب باعتبارها أو هي لا ترغب في إحداثه.

و الواقع أن هذه العلاقة المتبادلة بين الأدب و المجتمع بحسب زيمبا إنما تقوم من خلال النشاط اللساني، وأن ((للأدب وظيفة كلامية فيما يخص الحياة الاجتماعية،)) (ويأخذ زيمبا على الشكلايين الروس أنهم لم ينظروا إلى المجتمع أبدا على أنه مجموعة من اللغات الاجتماعية المتعددة الصوت و المتداخلة فيما بينها، أو المتناسقة تناسقا شديدا يؤدي بها إلى التناحر و التصارع، و ذلك رغم إنجازهم الكثير من الدراسات و لا سيما في الأدب الروسي، و لم يخطر في بالهم على الإطلاق أن للأيديولوجيا و النظريات طابعا ألسنيا يقربها من النص الأدبي، فالأدب، إذ يستوعب الأيديولوجيات و النظريات، و يحاكيها طورا و يحرفها تارة، فهو يعمد إلى ذلك بوصفها لغات، كما فعل جون بول سارتر مع الأيديولوجيات الإنسانية التي راح يعارضها مستهزئا بها في كتاب الغثيان .

كما يعود الفضل في احداث علم اجتماع النص إلى ميخائيل باختين (Bakhtin) من خلال فكرته القائلة: ((بأن غالبية ملفوظات الخطاب لا يمكن أن تدرك إلا في سياق حوارى)). لقد استطاع باختين أن يقدم فهما مختلفا للنص الروائي ينطلق من النظر إليه بوصفه شكلا متميزا عن غيره من الأشكال الأدبية،

من حيث الطبيعة الحوارية و التعددية الصوتية التي تجسد الصراع الاجتماعي: صراع المصالح الجماعية للجماعات المختلفة، و صراع الإيديولوجيات.

غير أن هذا الفهم الباختيني للنص الروائي المبني على نظرة ثابتة لعلاقة الأدب بالمجتمع عبر نافذة اللغة، ظل مجهولا لمدة طويلة من الزمن، و لم يجد من يتلقفه و يبني عليه تصورا نظريا و نقديا لعلاقة الأدب بالمجتمع، من خلال مظهرها اللغوي إلى أن جاء الباحث المفكر الفرنسي بيير زيمبا الذي استفاد من مفاهيم و أطروحات باختين، و أعاد صياغتها بمفاهيم و أطروحات نظرية و منهجية جديدة تخدم مشروعه في إحداث علم اجتماع النص.

و بعد زمن طويل استعادت سيميائية جريماس (Greimas) و برييتو (Prieto) و هاليداي (Halliday) و آخرين، الأطروحة الشكلانية السابقة، و أضافت إليها بعدها النظري. و عليه يرى زيمبا أنه بات ينظر إلى الفلسفات، و الأيديولوجيات السياسية و النظريات العلمية على أنها لغات، شأن النصوص الأدبية.

و قد أتاحت لهم وجهة النظر ((النصية)) هذه أن يتبصروا في المجتمع على ضوء مظهره الكلامي، و من دون أن يختزلوه في نصوص بذاتها. و على هذا الأساس فإن مصالح المجموعة أو الطبقة لم تعد مستبعدة و إنما صارت الآن محددة على المستوى اللساني و الخطابى.

و بالعودة إلى نظرية جريماس فيما يخص مصطلح العوامل في الخطاب: العامل الذات، العامل المعاكس للذات، العامل الموضوع، العامل المرسل، العامل المعاكس المرسل، العامل المساعد، العامل المعارض. فإنها تمثل أدوارا اجتماعية يعكس توزعها ترتيبات اجتماعية بينة.

إن ما يستحق الاهتمام من وجهة نظر علم اجتماع النص بحسب زيمبا، هو الفكرة التي طرحها جريماس و وافقه عليها برييتو، ومفادها أن البنى الدلالية الكامنة خلف الخطب هي التي تتطوي على المصالح الجماعية، و في الوقت نفسه تحدد الاتجاه العام لمسار النص السردى.

و كان هاليداي قد لخص مشروعه لقيام علم اجتماع النص بوصفه سيميائية اجتماعية، إذ نوه إلى نظير جريماس بأولية المخطط الدلالي و التنظيم الاستبدالي للمباشرة بأي تحليل اجتماعى.

و كان جريماس قد استخدم مفهوم اللهجة الجماعية و عدها لغات مختصة وربطها بمجموعات سيميائية، و لكن زيمبا يرى أن اللهجة الجماعية تتعدى كونها لغات مختصة على غرار اللغة التقنية أو العلمية، و اللهجة الجماعية بحسب زيمبا تشكل ذخرا على الصعيد المعجمي و الدلالي، و السردى تتيح لفريق اجتماعى أو لفرق عدة مقاربات النسب أن تطرح مصالحها و تجسدها من خلال الخطاب.

و قد استفاد الباحث الفرنسي بيير زيمّا من مفاهيم مناهج لسانية و نقدية مختلفة من خلال إدماجه بعضاً من عناصر اتجاهين نقديين هما السيميائية، و علم الاجتماع أفضى به إلى علم اجتماع النص الذي عمل فيه منذ السبعينيات و لا يزال يعمل على بلورة مفاهيم و أدوات منهجية جديدة قادرة على وصف العلاقة بين الأدب و المجتمع دون التضحية بأحدهما لصالح الآخر.

ومن أجل استكمال الوصف الاجتماعي للآليات النصية (الدلالية و السردية) يرى زيمّا ضرورة تصوير العالم الاجتماعي بمجموعة من اللغات الجماعية. ثم الانطلاق من الفرضية الأساسية لعلم اجتماع النص القائلة بأن اللغات الجماعية تستوعبها و تحولها النصوص الأدبية التي تؤدي فيها هذه اللغات دوراً هاماً.

وفي هذه الحالة يجب التركيز على مسألة ما إذا كان من الممكن وصف العلاقة بين النص الأدبي و سياقه الاجتماعي على المستوى الأمبريقي. و لا يتحقق وصف كهذا بحسب زيمّا إلا إذا ظهر الأدب و المجتمع في منظور لغوي.

4- إجراءات سوسولوجيا النص:

يرى عبد المغني دهوان أن ما يميز عمل بيير زيمّا عن أعمال سابقة هو حرصه على التعامل مع اللغة وحدها بوصفها المعطى المادي الوحيد (القابل للدراسة) الذي يربط النص الأدبي بواقعه الاجتماعي. إذ مكنه ذلك من تجنب إقحام تصورات و مفاهيم نظرية - خارج نصية - غالباً ما تكون وليدة تصورات و أفكار الناقد، و لا علاقة لها ببنية النص الأدبي، و هذا ما كان يحدث عادة في الدراسات السابقة. و ليس المقصود بالاعتماد على اللغة - في منهج زيمّا - وصف بنيتها الساكنة كما يتم في الدرس الألسني و الأسلوبي، و إنما النظر في طبيعتها المتغيرة في الواقع الاجتماعي و التاريخي، و كيفية تمثيلها لمصالح جماعات متصارعة عبر لهجات جماعية مختلفة تخص تلك الجماعات، ثم النظر في كيفية استيعاب النص الأدبي لتلك اللهجات و طريقة ظهورها في البنيات النصية المختلفة، و يتم ذلك بتوظيف مفاهيم سيميوطيقية ذات أبعاد اجتماعية، ضمن حركة جدلية.

المراجع:

- ينظر: صالح أحمد: علم اجتماع النص الأدبي: مفاهيم نظرية وأدوات منهجية(مقال إلكتروني)
- ينظر: الحسين قصي: سوسولوجيا الأدب، دار و مكتبة الهلال للتوزيع و النشر، بيروت، لبنان. 2009
- ينظر: باختين ميخائيل: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات و النشر و التوزيع، القاهرة، مصر، 1987.

- ينظر: بون أرون فيالا: سوسيولوجيا الأدب، ترجمة محمد علي مقلد، دار الكتاب الجديد. بيروت، لبنان. 2013

- ينظر: بيير زيما: النقد الاجتماعي، ترجمة عائدة لطفي، دار الفكر للدراسات و النشر المعاصرة، 1990

الأستاذة: كعبش ريمة

مقياس: مقاربات نقدية معاصرة

السنة: الثانية ليسانس تخصص دراسات نقدية

المحاضرة رقم 6: علم السرد

1- مفهوم السرد و السردية(علم السرد):

للسرد، في معناه البسيط، كما جاء في لسان العرب، مفاهيم مختلفة، تنطلق من أصله اللغوي، الذي يعني التتابع في الحديث، يقال سرد الحديث و نحوه، يسرده سردا، إذا تابعه، و فلان يسرد الحديث سردا، إذا كان جيد السماع له. و يقابل السرد، في المنجز النقدي الغربي، كلمة *narratology* التي جذرها *narrate* بمعنى سرد، و قصّ، و روى.

لكن مصطلح *narrative* و هو صفة، يُترجم إلى المروي، أو المحكي، و عندما نطلب من الجدة، أن تسرد لنا حكاية، فإنها تستخدم مهاراتها في القص، و بناء على ذلك، تسرد لنا الحكاية، من مبدئها إلى منتهاها، تُشوقنا تارة، و تخبرنا بحوار الشخصيات تارة أخرى، و عن المكان الذي توجد به هذه الشخصيات، و ما إلى ذلك... كل ذلك تسرده الجدة، و بالتالي يختلف السرد، من جدة إلى أخرى.

إلا أن مصطلح السرد الحديث، نحا مناحي كونية شاملة، فالأمر تعلق بمفهوم مغاير تماما للمفهوم السردى القديم المتواضع، فالسرد، كمصطلح نقدي حديث، هو كما يقول د . عز الدين إسماعيل، في كتابه الأدب و فنونه، إنه نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورتها اللغوية .

و يعدّ مصطلح السردية (*Narratology*) مصطلحا حديثا نسبيا، دخل دائرة الاستخدام في فرنسا تحت تأثير البنيوية، حيث يُشير إلى الدراسة النظرية و تحليل السرد.

إن تزفيتان تودوروف هو من ابتكر هذا المصطلح عام 1959 بعد أن شكله من كلمة (*narrative logy*) أي سرد و علم ليحصل على مصطلح علم السرد أو السردية، على أنه العلم الذي يُعنى بمظاهر الخطاب السردى أسلوبيا و بناء و دلالة، و يُحيل السرد بوصفه المادة الأولية لهذا العلم على أنه: نظام لغوي يحمل حادثة أو سلسلة من الحوادث على سبيل التخيل، و هو فن تنظيم هذه

المحمولات بوصفها شكلا فنيا منتظما بعلاقات و قواعد و أبنية داخلية تنظم عمل السرد، و ذلك انطلاقا من جذره العربي الذي يعني التنظيم وصولا إلى المفاهيم الحديثة.

و تُعنى السردية باستنباط القواعد الداخلية للأجناس الأدبية، و استخراج النظم التي تحكمها وتوجّه أبنيتها، و تحدد خصائصها وسماتها، و وُصِفَتْ بأنها نظام نظري، غُدِّي، و خصَّب، بالبحث التجريبي.

2- مباحث علم السرد (السردية):

تبحث السردية في مكونات البنية السردية للخطاب من راوٍ ومروي و مروي له، و لما كانت بنية الخطاب السردى نسيجا قوامه تفاعل تلك المكونات، أمكن التأكيد أن السردية، هي: المبحث النقدي الذي يُعنى بمظاهر الخطاب السردى، أسلوبا و بناء و دلالة . و العناية الكلية بأوجه الخطاب السردى، أفضت إلى بروز تيارين رئيسيين في السردية، أولهما: السردية الدلالية التي تعنى بمضمون الأفعال السردية، دونما اهتمام بالسرد الذي يكوّنها، إنما بالمنطق الذي يحكم تعاقب تلك الأفعال، و يمثل هذا التيار: بروب، و بريمون، و غريماس . و ثانيهما: السردية اللسانية التي تعنى بالمظاهر اللغوية للخطاب، و ما ينطوي عليه من رواة، و أساليب سرد، و رؤى، و علاقات تربط الراوي بالمروي . و يمثل هذا التيار، عدد من الباحثين، من بينهم: بارت، و تودوروف، و جنيت.

شهد تاريخ السردية محاولة للتوفيق بين منطلقات هذين التيارين، إذ سعى غاتمان و برنس إلى الإفادة من معطيات السردية في تيارها: الدلالي و اللساني، و العمل على دراسة الخطاب السردى بصورته الكلية، في ما اتجه اهتمام برنس إلى مفهوم التلقّي الداخلى في البنية السردية من خلال عنايته بمكون المروري له، اتجه اهتمام غاتمان إلى البنية السردية عامة، فدرس السرد بوصفه وسيلة لإنتاج الأفعال السردية، و بحث في تلك الأفعال بوصفها مكونات متداخلة من الحوادث و الوقائع و الشخصيات التي تنطوي على معنى . وعدّ السرد نوعا من وسائل التعبير، في حين عدّ المروري محتوى ذلك التعبير، و درسهما بوصفهما مظهرين متلازمين من المظاهر التي لا يتكوّن أي خطاب سردي من دونهما.

و يتشكل السرد، تبعا لمهارة الكاتب، و أسلوبه المتميز، و طريقة معالجته للقضية التي يطرحها، و يمتد ويُمط، لكي يتحوّل في يد المؤلف الفنان، كما لو كان كتلة من طين، لأي شكل من شأنه أن يخدم العمل ككل، و يرتقي به نحو النموذج و الشكل الصحيح الملائم.

ونحن لو نظرنا، إلى عمل قصصي لا بأس به، و بسطناه أمامنا، ثم التقطنا، بملقط جيد، بعضا من مكوناته، كالشخصيات مثلا، و الفكرة أو القضية المطروحة، و الزمان و المكان بعينهما، و التقطنا أيضا بعض الحشو، الذي لا يخلو منه الأمر، ثم خلطنا ما تبقى و نظرنا إليه بعيننا المجردة، لوجدنا أن

ما لدينا هو كتلة جميلة و أنيقة من السرد، و لو تمحصنا هذه الكتلة، و ما بها من أشياء، لوجدنا ما يلي، جُملا قصصية محكمة، مبنية بالأساس أيضا من كلمات منتقاة، من ثم فقرات قصصية جيدة، و لوجدنا الحكمة أيضا، التي هي عبارة عن غرز مصنوعة من تلك الجمل القصصية المحكمة، خيبت بأسلوب مميز لصانع هذا السرد، مطعمة بالحوارات بأنواعها، و لوجدنا بعضا من التشويق، ضمنا داخل الحكمة، التي هي في خيال المؤلف، و جودتها، من خصوبة هذا الخيال و دهشته، و لوجدنا دراما و صراع فرح أو حزن، أشياء كثيرة و رائعة، تُكوّن هذه الكتلة من السرد.

3- مكونات السرد و مباحث علم السرد:

إن الراوي، المروي أو الرواية، المروي له، هي مكونات السرد الأساسية، و يقول د . حميد الحمداني، في كتابه بنية النص السردى، إن السرد هو الكيفية أو الطريقة، التي تروى بها الرواية، عن طريق هذه المكونات، و ذلك وفق النحو الآتي:

الراوي: هو المرسل، يقوم بنقل الرواية إلى المرسل إليه أو المتلقي، و هذا الراوي ما هو إلا شخصية من ورق على حد تعبير بارت. و هو يختلف تماما، عن الروائي الكاتب، الذي هو شخصية من لحم و دم، و خالق ذلك العالم التخيلي، الذي تتكوّن منه روايته، و الروائي، بطبيعة الحال، لا يتوجب أن يظهر ظهورا مباشرا في بنية الرواية، و إنما يستتر خلف قناع الراوي.

المروي: أي الرواية نفسها التي تحتاج إلى راو و مروي له، أو إلى مرسل ومرسل إليه، وأن السرد والحكاية اللذين هما طرفا ثنائية لدى السردانيين اللسانيين، هما وجهها المروي المتلازمان اللذان لا يمكن القول بوجود أحدهما دون الآخر.

المروي له: قد يكون المروي له، كما يقول د . عبدالله إبراهيم، في كتابه السردية، اسما معينا ضمن البنية السردية، و قد يكون، كذلك الأمر، شخصية من ورق، كالراوي، و قد يكون كائناً مجهولاً أو متخيلاً.

و لما كانت مكونات الرواية، هي الراوي و المروي و المروي له، أمكن القول إن البنية السردية هي: رسالة لغوية تحمل عالما متخيلا من الحوادث التي تشكّل مبنى روائيا يتجاذبه طرفا الإرسالية اللغوية أي الراوي و المروي له، لتتنظم بمنظومة متكاملة من العلاقات و الوشائج الداخلية التي تنظم آلية اشتغال المكونات الروائية الثلاثة مع بعضها ابتداء من الرواة و أساليب روايتهم و إجابتهم عن سؤال المروي له: ماذا حدث؟ كيف حدث؟ مرورا بمفاصل المروي أي الحدث و كيفية بنائه و الشخصية و علاقاتها الروائية و الزمان و تقنياته و المكان وأنواعه، و انتهاء بتعالقات الراوي و المروي له . نستطيع أن نقول، في ظل الإشارات السابقة، إن السرد، ليس شيئا محددًا، لذلك، فإننا، كما هو معلوم، نستطيع أن نرى و نُدرج، كم

لدينا من شكل و اتجاه لهذا السرد، من دون أن نُغلق الجدول، لأن الحبل متروك على الغارب، و لكل مؤلف بصمته الخاصة من الخيال، و رواية الحكايات، و تحويلها إلى الواقع اللغوي.

4-أنماط السرد:

يوجد نمطان رئيسان للسرد: موضوعي و ذاتي، ففي السرد الموضوعي، يكون الكاتب مطلعاً على كل شيء، حتى الأفكار السردية للأبطال، أما في السرد الذاتي، فإننا نتتبع الحكي من خلال عيني الراوي، و عن هذين الأسلوبين السرديين، تنشأ جملة من التقنيات المختلفة، كتقنية الراوي بضمير الأنا، أو الهو، أو الأنت.

4- أنواع الرؤية السردية:

للرؤية السردية، نواح متعددة، لدى النقاد الروائيين، و ذلك بحسب العلاقة بين الراوي و الشخصيات الروائية، و هي كالتالي:

-الرؤية من الخلف، حيث تكون معرفة الراوي أكثر من معرفة الشخصيات الروائية.

-الرؤية المتلازمة، و هي الرؤية التي تتصاحب فيها معرفة الراوي بمعرفة الشخصيات الروائية.

-الرؤية من الخارج، و هي الرؤية التي تكون فيها، معرفة الراوي أقل من معرفة الشخصيات الروائية.

المراجع:

- ينظر: سعد العتابي: البنية السردية آفاق و رؤى (مقال إلكتروني)
- ينظر: عثمان مشاورة: في مفهوم السردية و مكوناتها (مقال إلكتروني)
- ينظر: كتاب حميد لحميداني: بنية النص السردية
- ينظر: كتاب: عبد الله إبراهيم: السردية العربية

الأستاذة: كعبش ريمة

مقياس: مقاربات نقدية معاصرة

السنة: الثانية ليسانس تخصص دراسات نقدية

المحاضرة رقم: 7 الأسلوبية

مدخل إلى الأسلوبية:

1- تعريف الأسلوب اصطلاحاً:

الأسلوب هو الطريقة التي يستعملها الكاتب في التعبير عن موقفه، و الإبانة عن شخصيته الأدبية المتميزة عن سواها، إذ يختار المفردات و يصوغ العبارات، و يأتي بالمجاز و الإيقاع اللذين يناسبان نصه، حتى قيل الأسلوب هو الرجل.

2- نشأة الأسلوبية:

ترجع بؤادر الأسلوبية إلى العالم اللغوي السويسري فرديناند دي سوسير (1857-1913م)، واضع علم اللسانيات، و الذي استطاع التفريق بدقة بين اللغة و الكلام بمعادلته الشهيرة: "اللسان في نظرنا هو اللغة ناقص الكلام"، و أوضح أن اللسان هو: "نتاج اجتماعي لملكة اللغة، فهو مجموعة من الأعراف الضرورية التي يستخدمها المجتمع لمزاولة هذه الملكة عند الأفراد"، و أنه نتيجة لعلميات متواصلة للكلام عبر الزمن، أما الكلام فهو تطبيق صوتي، و تركيب و معجمي، و اللسان هو الذي ينتجه.

ثم أتى تلميذه الباحث اللساني شارل بالي (1865-1947م)، ليشرح مفاهيم دي سوسير في اللسانيات، ليعكف بعدها على دراسة الأسلوب، فكان هو أول من أرسى قواعد الأسلوبية المعاصرة منذ سنة 1902م.

و وصف جوليان غريماس، و جوزيف كورتيس الأسلوبية بأنها: "مجال بحثي يندرج ضمن التقليد البلاغي، لم تفلح في تنظيم نفسها في علم مستقل"، بينما وسم كل من تزفيتان تودوروف، و أوسوالد دوكرو الأسلوبية أنها: "الوريث المباشر جداً للبلاغة".

لكننا في المقابل نجد مجموعة من الذين اختاروا السير قدماً في درب الأسلوبية قد تهجموا على البلاغة و وصفوها بالعجوز، و منهم ميكائيل ريفاتير حيث اعتبر البلاغة المعيارية من عراقيل الأسلوبية.

و الأسلوبية بوصفها منهاجاً نقدياً يصنفها جون دوبوا على أنها: "فرع من فروع علم اللسان"، و هذا ما يؤكد ميشال أريفي بقوله: "الأسلوبية وصف للنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات"، و هو إثبات لدور اللسانيات في بلورة مفهوم الأسلوبية، و قد نادى رومان ياكبسون (1896-1982) في إحدى محاضراته الشهيرة إلى توثيق العلاقة بين اللسانيات و الأدب عموماً.

ثم نادى عبد السلام المسدي بمد الجسور بين النقد و علم اللسان عن طريق علم الأسلوب، مؤكداً أن المعرفة الإنسانية هي مدينة للسانيات بفضل كثير، سواء في مناهج بحثها أو في تقدير حصيلتها العلمية، و كذلك جون لويس كابانيس الذي دافع عن قوة العلاقة بين علم اللسان و النقد الأدبي، من خلال بيان مظاهر التأثير اللساني في النقد (دروس سوسير، مبادئ الشكلانيين الروس،...)

3- علاقة الأسلوبية بالشعرية و مجالات بحثها و اشتغالها:

ترتبط الأسلوبية مع المدارس النقدية الأخرى و منها الشعرية (أو ما يصطلح عليها بالإنشائية)، هذه الأخيرة التي يصنفها جون دوبوا أيضاً على أنها: "جزء لا يتجزأ من اللسانيات، و هي العلم الشامل الذي يبحث في البنيات اللسانية"، أما جون كوهين فيقول: "دل مصطلح الشعر على كل موضوع خارج عن الأدب، أي كل ما من شأنه إثارة الإحساس، فاستخدمت في الفنون الأخرى: الموسيقى، الشعر، الرسم، و الأشياء الموجودة في الطبيعة".

فالشعرية هي ذلك الأثر الذي يلي إنتاج العمل الأدبي و تبقى بصماته باقية بعد ذلك، و هذا ما يقره تودوروف بقوله: "ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، إذ ما تستتطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي".

و يعود فضل كبير إلى جاكبسون في الاهتمام بالشعرية، و نظريته اللسانية التواصلية التي اهتدى فيها إلى مفهوم الرسالة، و ما يمكن أن تولده من دلالات كالوظيفة الشعرية التي تكون فيها الرسالة غاية في ذاتها، لأنها العمل الفني المعني بالدراسة، "و الشعرية: هي بخلاف تأويل الأعمال النوعية لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل علم، و لكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس، و علم الاجتماع تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته، فالشعرية إذن مقاربة للأعمال مجردة و باطنية في الآن نفسه"، و هي: "الكليات النظرية عن الأدب نابعة من الأدب نفسه إلى تأسيس مساره، فهي تناول تجريدي للأدب مثلما هي تحليل داخل له".

و تبرز مسألة التداخل بين الأسلوبية و الشعرية، إذ إن للأسلوبية علاقة بالشعرية، بحيث تشمل هذه الشعرية الأسلوبية بوصفها مجالاً من مجالاتها البارزة، لكن جون لويس كابانيس يبين ذلك بطريقته الخاصة، حيث يؤكد أن التداخل بين الشعرية و الأسلوبية راجع إلى اهتمامها - في الفترات الأخيرة - بالأسلوب، و مفهوم الانحراف، فهو على الرغم من أنه حاول أن يفرق بين أسلوبيات شارل بالي التي كانت تهتم بالتعبير عن العواطف في اللسان دون الاعتناء بالآثار الأدبية، و أسلوبيات ليو سبيترز (1887-1960) التي عمدت إلى دراسة أسلوب الكاتب، و نظرت إلى الأسلوب على أنه انحراف نسبة

القاعدة التي يكونها اللسان المعاصر، فتطورت الأسلوبيات حتى وجدت نفسها معنية بالأسلوب، و مفهوم الانحراف، و الجنس الأدبي، و الخطاب، فتقاطعت مع الشعريات التي كانت تقوم على دراسة هذه الموضوعات خصوصا ذلك المسمى بالأسلوب الشعري الرمزي، و الأسلوب النثري، كما فعله جون كوهين.

لكنه يعود و يحاول وضع الفرق بينهما في قوله: "الدرس اللساني يفرق بين الشعريات و الأسلوبيات من حيث حدودهما العلمية و طبيعتهما، ذلك أن الاتجاه الشعري يظل مسوسا بمنظار منهجي لا يبحث عن الصفة المميزة للأسلوب، و لا يدرس الخصائص المميزة للعلامات إلا داخل منظومة الأثر، لأن الأعمال من مشمولات الأسلوبيات، وذلك هو الفرق بينهما".

و تقر الأسلوبية بدور القارئ أو المتلقي، حيث يرى ميكائيل ريفاتير أن: "كل بنية نصية تنير رد فعل لدى القارئ تشكل موضوعا للأسلوب"، كما اقترح فرانسوا راسيني نظرية للقراءة عمدتها القارئ"، و ذلك إقرار بأهمية القارئ حين تلقيه للعمل الأدبي و دعوة صريحة لإشراكه في شرح و تفسير النص الأدبي، و هنا تبرز مسألة التأثير و تأثر الأعمال الأدبية بالنظرية التواصلية التي طرحها رمان سلدان الذي: "أبرز دور الرسالة، و دور القارئ الذي يفكك شفرة الرسالة في بناء الفعل التواصلية و إدراك الدلالات المختلفة.

و أسهم نؤام تشومسكي (ولد 1928) (من خلال نظريته التحويلية التي تُقَدِّم: "أداة للتحليل الأسلوبي يفسر العلاقة بين الإبداع عند الأديب و الإبداع الذهني عند المتلقي"، و الحديث عن الإبداع عند المتلقي الذي يتواصل بالإبداع عند الأديب يطرح أهمية تزود المتلقي بالثقافة المطلوبة و إحاطته بالمجال الذي هو بصدد قراءته، كما يرى مصطفى ناصف أن: "النص الأدبي الرفيع لا يمكن أن يفتح أمامنا دون ثقافة واسعة في المجال العقلي و الروحي الذي ينتمي إليه هذا النص" بمعنى أن هناك: "ظواهر أساسية في تركيب اللغة أو المعنى تحتاج إلى تنوير من خلال الربط بين الشعر و اللغة و الفلسفة و الدين"، و هنا يتأكد دور القراءة الواعية في تشكيل رؤية جديدة تتكشف لدى القارئ مع كل نص يقرأه، و مع تعدد القراءات يكتسب القارئ مجموعة من الطاقات التحليلية التي كانت غائبة عنه قبل ذلك في شتى مجالات إبداع الفكر البشري، مثلما يقول ليونارد بلومفيلد (1887-1949) لكي يتسنى لنا تحديد دلالة صيغة لغوية معينة تحديدا علميا دقيقا، لا بد لنا من معرفة علمية حقيقية بكل ما يشكل عالم المتكلم".

و إذا كان هذا منطبقا على شتى أنواع الأدب، فإن الضرورة تقتضي ذلك خاصة في الشعر الذي يحفل بكثير من الإنزياحات و يطلق العنان للخيال و الرمز، مما يحتمُّ على القارئ الإبحار مع الشاعر و الإمساك بالدلالة و إن تعددت أوجه التناص، و لعل هذا ما دفع هنري بير إلى أن يقول: "الحقيقة أظهرت لهاوي الشعر ولذي يقرأه لنفسه و ينعم به دون الغوص فيه على تلميح مخفي أو رسالة فلسفية، أن الشعر الجيد للقارئ الجيد" أو كما قال ملارميه في مقابلة أجراها معه جول هوريه عام: "1891 على الشعر دائما أن يحمل لغزا، وهو هذا هدف الأدب. أعتقد أن الشعر موجود للنخبة، في مجتمع يعرف ما

الأبهة" ، هذه النخبة لا بد أن تكون المتلقي المتمكن و الحصيف الذي يستطيع فك الألغاز و بالتالي الإحاطة بالدلالة.

يقول شكري عزيز الماضي:"يرى البنيويون بأن القارئ ليس ذاتا، إنه مجموعة من المواصفات التي تشكلت من خلال قراءته السابقة، و بالتالي فإن قراءته للنص و ردّ فعله إزاءه تتحدد بتلك القراءات، و بما أن هناك قراء عديدين فإن هناك قراءات متعددة للنص الواحد" ، وهذا يعني أن قراءة جديدة تفيدنا بجانب من جوانب النص النابضة بالحياة، و التعدد في القراءة بقدر ما يستجلي إضاءات مختلفة حول النص، فهو يثري النص و قارئه معا، و كثرة القراءات بقدر ما تبيّن لنا أهمية النص المقروء، فهي تطلعنا على الزوايا الممكنة و المحتملة التي يمكن النظر من خلالها إلى هذا النص، و بالتالي إمكانية القراءة و التأويل الذي يفرضه الانزياح في بنية النص الأدبي، و تحاول الأسلوبية الإمساك به.

و الأسلوبية تهتم بالسياق للإحاطة بالدلالة، فالسياق وحده: "هو الذي يوضح لنا ما إذا كانت الكلمة ينبغي أن تؤخذ على أنها تعبير موضوعي صرف، أو أنها قصد بها أساسا التعبير عن العواطف، و الانفعالات و إلى إثارة هذه العواطف و الانفعالات، و يتضح هذا بخاصة في مجموعة معينة من الكلمات نحو: حرية، عدل، التي قد تشحن في كثير من الأحيان بمضامين عاطفية" ، أو كما يقول بلومفيلد:"إن دلالة صيغة لغوية ما إنما هي المقام الذي يفصح فيه المتكلم عن هذه الدلالة و الرد اللغوي أو السلوكي الذي يصدر عن المخاطب" ، و هذا ما يوضحه أكثر أندري مارتيني (1908-1999) بقوله:"خارج السياق لا تتوفر الكلمة على معنى"، و أعطى بول جون أنطوان ميبى (1866-1936) وجها إحصائيا للسياق حينما أكد أنه:"لا يتحدد معنى الكلمة إلا من خلال معدل استخداماتها" ، لهذا كان أشهر شعار لدى لودفيغ فيتغنشتاين (1889-1951) ("المعنى هو الاستعمال"، و هو الشعار الذي تلقّاه عبد السلام المسدي حينما وسم الأسلوب بالعبارة التالية: "الأسلوب هو الاستعمال ذاته، فكأن اللغة مجموعة شحنات معزولة. فالأسلوب هو إدخال بعضها في تفاعل مع البعض الآخر كما لو كان ذلك في مخبر كيماوي" ، فالكلمة لوحدها معزولة لا نستطيع الجزم بمدلولها، و تبقى الدلالة المعجمية لها مفتوحة على كل التأويلات، أما حين استخدامها في الجملة و النص فيمكن استبعاد بعض الدلالات و الاقتراب من دلالات ممكنة أخرى، أو حصرها في دلالة واحدة لا غير.

4- مقولات الأسلوبية:

تتحدد مقولات الأسلوبية في ثلاثة عناصر أساسية هي: الاختيار - التركيب - الانزياح.

أ- الاختيار:

إن لغة النص الأدبي هي لغة مميزة، و هذا التميز يبين لنا أن الكاتب أو الشاعر قد اختار من المعجم اللغوي الضخم مجموعة من الكلمات حتى يستطيع تكوين رسالته و إحداث الأثر المرجو منها و بالتالي التواصل مع المتلقي، فلغة النص الإبداعي الأدبي هي لغة مختارة بعناية و دقة، و لهذا أجمع الباحثون على أن الكتابة أو النظم قوامها اختيار المعجم الخاص لإحداث الأثر الفني، و من ذلك ما قاله

جوزيف شريم: "إن الكتابة إجمالاً والكتابة الشعرية خاصة هي نوع من الاختيار، يقوم به الشاعر على مستوى كل بيت من أبيات قصيدته"، و أثبت تشومسكي ذلك بقوله: "الجمل تولد عن طريق سلسلة من الاختيارات للكلمات داخل الجملة"، و هو صاحب النحو التوليدي (أو التحويلي)، و الذي يسمح بتوليد جملة من البدائل الأسلوبية و الكلمات حتى تمكن الكاتب أو الشاعر من فرصة إيجاد خيارات واسعة في استعمال اللغة، و هذا أيضا ما كرره رجاء عيد بقوله: "كانت قناعة البنيويين أن المتكلم ينتقي خطابه على حسب اختياره من تلك الطاقة المخترنة في الذاكرة: اللغة، و فيها يكون انتقاؤه لما يناسبه، و عليه فالأسلوب هو دراسة تلك الاختلافات، وتحليل أنماط التباينات".

ب- التركيب:

إن تركيب النص الإبداعي خاصة حين ثورته على النمط النحوي المعتاد الذي يحترم قانون النحو، و تكوينه لتركيب جديد غير مألوف لدى المتلقي هو الذي يبعث الدهشة و التوتر، و من هنا كانت الأسلوبية منتبحة له محاولة طرح السؤال "لماذا؟"، و الإجابة عن هذا السؤال و التوصل إلى فهم التركيب الطارئ لهو بحق السبيل إلى فهم العمل الأدبي و الوقوف على فنيته و إبداعيته، ف:جون كوهين يرى بأنه: "لا يتحقق الشعر إلا بقدر تأمل اللغة و إعادة خلقها مع كل خطوة".

و هذا يفترض تكسير الهياكل الثابتة للغة و قواعد النحو، "لأن: لكل أديب طريقة خاصة في استخدام الكلمة و تركيب الجملة من حيث النحو البلاغي... يجب أن ندرك أن التركيب التشكيل اللغوي هو المادة الحقيقية المشكلة لفن الأدب، لهذا ينبغي بذل جهد كبير في التعرف على كيفية استخدام الأديب للغة"، خاصة إذا علمنا أن واحدا من الشعراء الكبار و هو ملارمي: "عرّف نفسه بالعبارة العجيبة أنا مركّب". و قد اعتنى قدماء علماء العرب بفكرة أهمية التركيب فهذا عبد القاهر الجرجاني يقول: "الكلام لا يستقيم و لا تحصل منافعه التي هي الدلالات على المقاصد إلا بمراعاة أحكام النحو في الإعراب و الترتيب الخاص"، الأمر الذي دفع ب: مصطفى ناصف إلى التصريح بأنه (عبد القاهر): "حرّض الباحثين على أن يعيدوا قراءة الشعر العربي في ضوء فكرة تنظيم الكلمات"، و لا سبيل إذن من أجل الوقوف على أدبية الأدب إلا النظر في كيفية تشكيله و هندسته.

ج- الإنزياح:

يشرح لنا "انكفست" الإنزياح (أو الانحراف) بقوله: "سنستعمل مصطلح انحراف لنقصد به الخلف بين النص و المعيار النحوي العام للغة، و لهذا فالانحراف يعني عدم النحوية و عدم القبول"، ويحدد "بول فاليري" الأسلوب بأنه انحراف عن قاعدة أو معيار ما، أي انحراف عن قانون النحو، و بيّن مصطفى ناصف أن: "الاستعارة انحراف عن الأسلوب الواضح الدقيق".

فالانحراف إذن هو الخروج عن المألوف المعتاد في الكلام العادي بين الأفراد في المجتمع، و الاتجاه نحو صيغة كلامية تبعث الإيحاء و تحث على التأويل، وبالتالي خلق التوتر و الاستغراق في حالة التأثر و محاولة الشرح، أو كما يسميه بعض الباحثين ب: "مواطن الخروج على المستوى العام الذي

عليه الاستعمال العادي للغة.

و لإضاءة مفهومه للانحراف عن السياق يورد ريفاتير مصطلحين هامين و هما :الارتداد و التناص، و يعني بالأول تلك الوقائع الأسلوبية التي سبق للقارئ اكتشاف قيمها ثم لا تلبث أن تعدل معانيها بأخرى بناء على ما يكتشفه القارئ و هو ماض في قراءته، كما يعني بالتناص ذلك الأثر الذي ينشأ عن تراكم عدد من المسالك الأسلوبية لتحديث قوة تعبيرية لافتة، و التي يعدها مثالا للوعي البالغ باستعمال اللغة.

و هنا يطرح برنرد شيلنرن بعض الأسئلة الوجيهة مثل: على أي مستوى لغوي ينبغي أن تكون الانحرافات ممكنة؟ كيف يتحدد مستوى المعيار الذي ينحرف عنه النص؟ أي: عن أي شيء بدقة ينحرف النص؟

لا بد أنها أسئلة مهمة خاصة إذا أدرجنا الفعل التواصل بين الأديب و المتلقي، فالأديب يهدف من رسالته إلى ملاقة القارئ و إشراكه معه في الشرح و التحليل، فماذا يحدث إذا تعمق الانزياح كثيرا و أدى إلى غموض الرسالة؟، وهذا ممكن لأن القارئ قد لا يكون قادرا على فك الشفرة و الإمساك بالدلالة، و هذا الإشكال يطرحه أحد الباحثين بقوله أن:"الانزياح يؤدي إلى غموض الرسالة، و إضعاف بنيتها، و هذا يعني أنه كلما عمد الشاعر إلى تعميق الانزياح ازداد انفصاله عن الجمهور"، و قد حدث مثل هذا من قبل ف: "الشاعر الانجليزي كيتس يوم كتب إلى أخيه رسالة في 18 شباط 1819، لام السذج الذين يأخذون الكلمة بمعناها الحرفي دون بعد في خلفياتها"، و لعل هذا ما يسميه أتباع فينغنشتاين:"التشنجات العقلية التي تنشأ عن المتاهات التي تخلفها اللغة"، فالإنزياحات العميقة تخلق متاهات للعقل، و تجعله يسير في دوامة حلزونية لا متناهية تعيق فهمه للنص الأدبي.

إن:"الانزياح هو وسيلة الشاعر إلى خلق لغة شعرية داخل لغة النثر، و وظيفة خلق الإيحاء"، لكن يبقى السؤال جوهريا: إلى أي حد يمكن أن يستمر الانزياح؟، وهل وظيفة خلق الإيحاء مبرر كاف لمراوغة القارئ و الابتعاد عن شريحة كبيرة من القراء، ما دام أن هدف الأدب حسب البعض هو تبليغ الرسالة و بناء فعل التواصل؟ إنه سؤال نضعه هنا على أمل الإجابة عليه في المستقبل.

خاتمة:

تتخذ الأسلوبية من الخطاب الأدبي عامة مادة و غاية لها. يقول الباحث اللبناني بسام بركة:
"إن الأسلوبية تحليل لخطاب من نوع خاص، فهي و إن كانت تعتمد على قاعدة نظرية (لسانية أو سيميائية أو براغماتية)، فإنها أولا و أخيرا تطبيق يمارس على مادة هي الخطاب الأدبي، و هي لا تقف عند حدود سطح النسيج الأدبي، بل إنها" لا تلبث بعد ذلك أن تختلط بالنص ذاته عبر عمليات التفسير و شرح الوظيفة الجمالية للأسلوب لتجاوز السطح اللغوي، و محاولة تعمق دينامية الكتابة الإبداعية في تولدها من جانب و قيامها بوظائفها الجمالية من جانب آخر."

المراجع:

- ينظر: سليم مزهود: مدخل إلى الأسلوبية (مقال إلكتروني)
ينظر للاستزادة أكثر:
- 1- الأسلوبية والأسلوب، د. عبد السلام المسدي/ دار سعاد الصباح - الكويت الطبعة الرابعة 1993م
 - 2- الأسلوبية والبيان العربي، د. محمد عبد المنعم خفاجي، د. محمد فرهود، د. عبد العزيز شرف/ الدار المصرية اللبنانية الطبعة الأولى 1412هـ
 - 3- علم الأسلوب_مفاهيم وتطبيقات، د. محمد الكواز/ من منشورات جامعة السابع من أبريل - ليبيا الطبعة الأولى 1426هـ.
 - 4- الأسلوب بين عبدالقاهر و جون كيري -دراسة مقارنة- ، د. شوقي الزهرة/ مكتبة الآداب.
 - 5- الأسلوبية في النقد العربي الحديث-دراسة في تحليل الخطاب، د. فرحان الحربي/ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع الطبعة الأولى 1424هـ.

الأستاذة: كعبش ريمة

مقياس: مقاربات نقدية معاصرة (محاضرة)

السنة: الثانية ليسانس تخصص دراسات نقدية

المحاضرة رقم 8: المنهج الموضوعاتي

1- مفهوم الموضوع و النقد الموضوعاتي:

سُمِّي هذا المنهج موضوعاتياً نسبةً إلى موضوع / تيمة (Thème) و الموضوع في لسان العرب اسم مفعول: ما أُضْمِرَ و لم يُتَكَلَّم به، و في معجم المحيط هو «الشيء الذي عُيِّن للدلالة على المعنى، و الشيء المشار إليه إشارة حسية»، و في المعجم الوسيط «المادة التي يبني عليها المتكلم أو الكاتب كلامه». أما في النقد الأدبي فالموضوع (أو الموضوعاتية La Thématique) خيار وجودي متشعب الأشكال متعدّد التعابير كثير التنويعات و التحوّلات، أي إنّه مجموع الوجوه البلاغية و الصور البيانية و المشاهد الوصفية و المواقف السيكلوجية و الأشياء التي يستعملها الكاتب لبناء عالمه الداخلي، و تشكيل أناه الخالقة (المبدعة)، و هو يتحدّد وفق تكراره و ثباته عبر متغيرات النص. و في تعريف آخر: الموضوع هو الأثر الذي تخلفه إحدى ذكريات الطفولة في ذاكرة الكاتب أو الفنّان و تلتقي فيه كلّ آفاق العمل الأدبيّ أو الفنيّ؛ «ليست الطفولة خزّان الماء الذي يروي حقول الراشد حيث تتضح سعادتنا فحسب، و لكنّها قد تكون بدورها عملاً فنياً، ينبغي علينا الكشف عن مخطّطه و مآربه و مؤلّفه» .

و في تعريف ثالث: هو وحدة من وحدات المعنى، وحدة حسية علائقية مشهود لها بخصوصيتها عند كاتب ما، تنمو نموّاً شبكياً إشعاعياً أو خطوطياً أو جدلياً أو منطقيّاً، بأسطة العالم الخاص بالكاتب. و في تعريف رابع: «هو التردّد المستمرّ لفكرة ما، أو صورة ما، فيما يشبه لازمة أساسية و جوهرية، تتخذ شكل مبدأ تنظيمي و محسوس أو ديناميكية داخلية، أو شيء ثابت، يسمح للعالم المصغّر بالتشكل و الامتداد» . و يعترف جان بيار ريشار بأنه «لا شيء أكثر ضبابية و هروبية من الموضوع». كثيراً ما يحيا الموضوع في جميع أعمال الكاتب الواحد، و يتكرر ببنى فنية متنوعة و مواضيع مختلفة، و يتخذ دور الخلية أو النواة التي تنقسم على ذاتها صانعة أقساماً جديدة و تفاصيل ترتبط في ما بينها بعلاقات قوية و عميقة كأنها رباط الدم بين الأشقاء، و كالأصدقاء أو الدوائر التي تتداح من المصدر الأول، و«كالتجويق الموسيقي الأوركسترالي حيث الميلوديا الرئيسية هي حصيلة فقرات منفردة و متعدّدة، تتألف و تتواكب لتعطي إيقاعاً أوركستراليا واحداً».

هذه القربى لا تبدو على سطح العمل، بل تعمل في أعماق النص/ النصوص. و كأنما الأدباء لا يكتبون في نهاية المطاف سوى عمل أدبي واحد، و لا يحدوهم إلا وسواس أو هاجس واحد. إن «المبدع مهما تناثر من نايه من ألحان، فإن هذه الألحان تخرج من فوهة واحدة».

إنّ النقد أو التحليل الموضوعاتي هو المسار (أو القراءة) الذي يأخذه البحث لاكتشاف الموضوعاتية (أو الموضوع الأصلي)، و كذلك الكشف عن التجليات التي تتخذها هذه الموضوعاتية في جميع تفرعاتها في العمل الأدبي. و قد وصل النقد الموضوعاتي إلى أوجّه في ستينيات القرن العشرين، في مرحلة كانت تسيطر فيها مجموعة من المناهج النقدية كالنقد السيكلوجي مع شارل مورون، و النقد السوسولوجي مع لوسيان غولدمان.

2- روافد الموضوعاتية وروادها:

الموضوعاتية مدينة لروافد كثيرة، لعل أهمّها: الرومنسية، و الظاهرانية، و الوجودية، و النفسية، و الأسلوبية.

رأى الرومنسيون في العمل الشعري تعبيراً عن أنا الشاعر، و في الخيال عصب الكيان الشعري، و عنهم أخذ الموضوعاتيون. و أخذوا عن هوسرل أن الوعي إنّما هو وعي الذات بموضوعها لا وعي الذات بذاتها (كما كان يقول كلّ من سقراط و ديكارت)، أي إنّ وعي الإنسان بنفسه يمرّ أولاً من خلال وعيه بالعالم مع التخلص من الأحكام السابقة.

و بالتالي، فإنّ مهمّة النقد الموضوعاتي تتمثّل في القيام بتحليل النصّ الأدبيّ باعتباره وعياً فنياً يمثّل وعي المبدع. و أخذوا عن الوجودية (سارتر) الخيار الأصليّ الذي اصطنعه الكاتب لنفسه، و لحياته، وللوجود؛ فإذا كان الوعي يحدّد الحرية، فإنّ الحرية تحدّد المسؤولية، و يحدّد سارتر مهمّة الناقد في قراءة العمل الإبداعيّ بأنّها محاولة جلاء المغامرة الخاصة بالإنسان الذي دفعه قلقه إلى أن يكون كاتباً. نفسياً، يدفع الفنّ بالرغبة المكبوتة، من طريق الإيهام، إلى التعبير عن ذاتها بالصور.

و في حين يجهد التحليل النفسيّ للكشف عن اللاوعي والصراعات والعقد، يسعى الموضوعاتيون الأدبيون إلى الكشف عن التوازن الذي تتحلّ فيه المتناقضات كلّها. والموضوعاتيون، كالوجوديين، يرفضون مقولة اللاوعي. أمّا الأسلوبية فقد دفعت النقد الموضوعاتيّ إلى معالجة لغوية جمالية متعدّدة، لأنّ أطياف الشعور أو اللاشعور تتبلور لغوياً بواسطة تراكيب وتعبير وتقنيات معينة، فيغدو النسيج الجماليّ مفتاح النسيج الفكريّ الموغل في الباطنية أو المتناثر رموزاً على سطح الكتابة.

ويعدّ مارسيل بروست مؤسس الموضوعاتية؛ ففي كتابه بحثاً عن الزمن الضائع (السجينة)، يشرح كيف أنّ كبار الأدباء والفنانين (دوستوفسكي، فيرمير، رامبرانت) لم يصنعوا سوى عملٍ واحد، وعكسوا عبر أوساط مختلفة جمالاً واحداً حملوه للعالم.

أما أبرز نقّادها فرنسيّون أو كتبوا بالفرنسيّة: غاستون باشلار (1884-1962)، جورج بوله (1902-1991)، جان روسّه (1910-2002)، جان ستاروبنسكي (1920)، جان بيار ريشار (1922)، جان بول فيبير.

3- الأسس الفلسفيّة والنقد الموضوعاتيّ:

الوعي النقديّ الموضوعاتيّ وعيّ بالذات (سارتر) ووعيّ بالعالم (هوسرل)، ووعيّ بالعلاقة بين الذات والعالم (باشلار). ومثلث الوعي هذا هو الذي يجعل الوعي النقديّ الموضوعاتيّ وعياً وثيق الصلة بالوعي الفلسفيّ.

إنّ موضوع الموضوعاتيّة الأدبيّة هو الأنا المبدعة (الحالمة والواعية ذاتها) وليس أنا الكاتب. ولذلك، يجتنب الموضوعاتيّون الأدبيّون استخدام اسم المؤلّف، أو الأنا التاريخيّ، عند كشفهم عن تشكّل الأنا الإبداعيّة، ويستخدمون كلماتٍ مثل: أنا، ذات، كائن؛ لكونهم يتناولون أنا المؤلّف في متغيّراتها، خصوصاً في الحركة الجوهرية التي يتحقّق فيها التحام الأنا بالعمل الأدبيّ؛ فالكاتب لا يقول ذاته فحسب، بل هو يبتدعها باستخدام الكلمات. وقد نصّح بروسث بإقصاء السيرة الذاتية التي كان يرى فيها سانت بوف أصل العمل الأدبيّ؛ فالسيرة الذاتية التي يعتبرها سانت بوف هي الأصل، يقابلها عند بروسث رسم حياة عالم الأديب، أي كتابة حياته الروحيّة. إنّ السّمات الثلاث: عالم المؤلّف الخياليّ، والبحث عن الأصل أو نقطة انطلاق العمل الأدبيّ، والتطابق الحميميّ التي قال بها بروسث، قد تبنّاها الموضوعاتيّون الأدبيّون كلّهم. وهكذا، ركّز غاستون باشلار على الصورة الفنيّة، مقياس الخيال الأدبيّ، وجان بيار ريشار على العالم الخياليّ عند المؤلّف وكأته عين الحقيقة والواقع، فيما كان تركيز جان روسّه على كون ذهنيّ. والبحث عن أصل العمل الأدبيّ، وتالياً عن نقطة انطلاقه، كان هوساً لازم جورج بوله، يعدله الاهتمام نفسه عند ستاروبنسكي الذي مال إلى البحث عن الأصل في السيرة، وربط مصير الأديب إنساناً بإبداعه الأدبيّ، فتشابك عنده الوجود والفكر والنشاط الأدبيّ. أمّا رغبة التطابق الحميميّ بين الوعيّين: وعي المؤلّف ووعي القارئ فهي متكافئة، ومدار اهتمام الجميع.

الأنا المبدعة والعلاقة مع العالم: يرفض النقد الموضوعاتيّ مبدأ أن يكون الكاتب سيّد عمله، كما يرفض أن يكون الأثر الأدبيّ تعبيراً لاوعياً عن صاحبه، منطلقاً من الأنا الخالقة متحوّلة ومتشكّلة بالنصّ وفيه، فيهتمّ بعلاقات هذه الأنا النصيّة وما يحيط بها من ظواهر المكان والزمان ومُدركات الحواسّ، محاولاً الكشف عن فُرى سرّية بين عناصر تبدو متباعدة ومتناثرة في نتاج الأديب كلّ، مبيّناً كيف يخلق العمل الأدبيّ سعادةً وتوازناً نفسياً عند صاحبه وحلاً لمشكلاته ومتناقضاته. يقول جان ستاروبنسكي: «الفنّ محاولةٌ لإصلاح علاقةٍ تاعسة بالأشياء والأشخاص، وثأرٌ مُرجأ». ويقول جان بيار ريشار: «الكتابة نشاطٌ فعّالٌ وخلاقٌ يسمح لبعض الأديباء بالعثور على ذواتهم. وإنّ العمل الأدبيّ العظيم ليس إلاّ اكتشافاً لأفقٍ حقيقيّ يُطلّ على الذات والحياة والناس». وهذا يعني أنّ النقد الموضوعاتيّ يقول بأنّ الأدب مغامرة أو تجربة روحيّة، ولا يقبل أن يكون النصّ الأدبيّ موضوعاً خاضعاً لدراسةٍ علميّةٍ صارمةٍ تغربل

الآثار الأدبية وفق تصنيفات جاهزة، بدل أن تسلط الضوء على خصوصية كل أثر وديناميته / حركيته الداخلية.

العمل الأدبي وحدة كلية: ليست مهمة الناقد الموضوعاتي إطلاقاً أحكام أو التتقيب في ظلمات اللاوعي بقدر ما هي البحث في مجموع أعمال المؤلف عن عناصر النظام الفكري والشعوري والخيالي الذي يدور في فلكه، ولذلك تمتاز طريقة هذا المنهج بأنها تبرأ من تهمة «أن معظم النقاد يُعوزهم الاطلاع الشامل والدقيق على كل نتاج المؤلف»، وأنها تعرض وتوضح أكثر مما تفسر وتحكم، فيتقدم الوصف فيها التحليل، متأثرةً بفلسفة الفيلسوف الألماني إدموند هوسرل (1859-1938) «الظواهرية» *Phénoménologie La* التي تعتمد على مراقبة الظواهر ووصفها كما هي عليه في الزمان والمكان (الزمان)، وصولاً إلى الجوهر. بيد أن الناقد الموضوعاتي لا ينفى المستجدات الطارئة في حياة الكاتب ولا يهتمشها، وإنما يستعين بها لكي يتلمس طريقه إلى عالم الكاتب، مثلما استعان الناقد الموضوعاتي جان بيار ريشار بالتحليل النفسي ليبين أن الموضوع نوع من أحلام اليقظة الدالة على رغبة غير واعية مكبوتة ضاربة في عهود الطفولة الأولى، مقتفياً أثر باشلار الذي يشبه الحلم بنجمة، قرصها ذكرى قديمة أثيرة وأشعتها اتجاهات نفسية عنيفة. ويُشبههما في ذلك فيبير الباحث عن ذكرى / حدث في عالم الطفولة. بيد أن الحدث الطفولي أو الذكرى ليست عقدة ولا ينبغي تصنيفها في زمرة العقد التي يتحدث عنها التحليل النفسي الفرويدي. والكاتب ليس مريضاً تجسد أعماله عقده النفسية. والقراءة الموضوعاتية، على عكس القراءة التفكيكية، تبحث عن التجانس والتوافق والتشاكل، وترفض القول بالفجوات والتباينات والمآزق المنطقية التي تعمل التفكيكية على الكشف عنها في المنتج الأدبي. ولذلك تسعى الموضوعاتية إلى الكشف عن تماسك الأعمال الأدبية وإظهار الصلات السرية بين عناصرها المبعثرة. قال جان بيار ريشار: «أين يوجد الكاتب حقاً، وفي أوفر حقيقته، إذا لم يوجد في مجموع كتبه». وجهة نظر القارئ: ثمة مشاركة روحية في العمل الفني ومغامرة تخص القارئ كما الكاتب؛ الكاتب يكتب ليكون، ليشكل نفسه، ليغير حياته، ليبيّن عالماً يكون عالمه الحقيقي. يقول باشلار: «غالباً ما يجد الخيال في إثر السعادة، يبتكر حياة جديدة، و يفتح الأعين على أنماط مستحدثة للرؤية». ويقول ستاروبنسكي في المعنى عينه: «ينفي الكاتب ذاته في عمله، يتجاوزها، يتحوّل». أما الناقد فقارئ يقظ، يُعيد اكتشاف تجربة الكاتب، يتمثلها، يحلم الحلم نفسه، ويعيد بناء أو تأسيس عالم الفنان/ الإنسان. إنه يسائل النص بوصفه شكلاً من أشكال حضور الآخر، وكأن دراسة النص ضرب من المحاكاة أو الترجمة أو الحلولية. وفي هذا المجال، يقول رولان بارت (1915-1980)، وهو مثال الأديب المبدع الآتي من عالم النقد والنقاد: «ينبغي أن نقرأ كما نكتب... فإن نُجيد القراءة، يعني، بالقوة، أن نُجيد الكتابة». ويقول فيلسوف الصورة الأدبية والعناصر الأربعة باشلار: «حين نقرأ الشعر، نحيا من جديد إغراء أن نكون شعراء. كل قارئ شغوف بالقراءة، يغذي رغبة أن يكون كاتباً ويخفيها... يبدو أن متعة القراءة انعكاساً لمتعة الكتابة، كما لو أن القارئ هو شبح الكاتب». هذه القراءة النقدية المتعاطفة تجعل

النقد الموضوعاتي تجوالاً في نصوص الكاتب، وتسمح بمقارنات ومقاربات بينها وبين نصوص أخرى لأدباء آخرين، فإذا النص وسيلة لكتابة نص جديد، وإذا القارئ / الناقد منتج النص لا مستهلك إياه فحسب، حتى ليمتزج صوت الكاتب وصوت الشارح (القارئ) ويغدوان توأمين .

4- إجراءات المقاربة الموضوعاتية:

تتألف المقاربة الموضوعاتية من ثلاث مراحل:

1. الإحصاء (تعيين الموضوع من خلال التواتر وانتشار الحقل المعجمي، بدل الحدس وحرية المدخل كما لدى ريشار، والبحث عن ذكرى في عالم الطفولة كما لدى فيبير).
2. التحليل (فرز وتصنيف ووصف، أي البحث عن إلهامات لسانية وأسلوبية ورمزية، والكشف عن علاقاتها السرية ومحاولة ردها إلى مركز واحد هو الموضوع أو الذكرى الحدث).
3. البناء (بناء عالم المبدع الخاص وكونه الخيالي والحسي بما توافر للناقد من مواد). و في ما يلي تفصيل ما أجمل:

تبتدئ القراءة الموضوعاتية بعمل إحصائي، يليه إجراء تحليلي، ينتهي ببناء تركيبتي؛ إن خير ما يُصح به في القراءة الموضوعاتية هو الاستهلال بالإحصاء والجدولة، فالفرز والتصنيف، فالوصف، على أن يلاحق القارئ امتدادات الموضوع وتحولاته . يُعَيَّن الموضوع بالكلمة الأساسية التي دلّ عليها التواتر، وانتشر لها حقل معجمي واسع. ويمكن أن تكون العائلة اللغوية هي حدّ الموضوع. والتواتر أو التكرار دليل هوس. ولكن من التكرار ما قد يكون بلا قيمة. كذلك العناية بدراسة العنوان، رأس النص ونوائه وثرياه، والوسيط بين النص والقارئ، والتساؤل الذي يجيب عنه النص. بعد ذلك، لا بدّ من كشف العلاقات بين الكلمات الأساسية وشبكات المعجمية، أي كشف علاقات الموضوعات بعضها ببعض، ورباطها السرية، أو تولدها، وإمكان ردها جميعاً إلى مركز واحد، وكأنما النقد الموضوعاتي يتّجه عفويّاً إلى أن يكون نقداً بنيويّاً. من هنا، يمكن أن تُعدّ البنيوية ملاذاً بقي خطر التفنّت (والتقلّت) الذي يهدّد النقد الموضوعاتي. ولما كانت سمة الموضوع الأهمّ، في الموضوعاتية الأدبية، تتمثّل بتوسّعه الشبكي لبسط عالم الكاتب الخاص، أو كونه الخيالي والحسي، فإنّ دور الناقد ههنا أن يعيد بناء هذا العالم بالمواد التي تقدّمها له النصوص. وتفصيل المنهج الموضوعاتي في خطوات أو مراحل لا يعني فصلها بعضها عن بعض بل هي متماسكة.

5- مآخذ النقد الموضوعاتي:

النقد الموضوعاتي نقدٌ نفسيّ فرديّ؛ يخصّص جهوده للبحث عن ذات المبدع، فيستلهم التحليل النفسي؛ ولكنه يقصّر في تحليل نفسيّة المتلقّي والبيئة والعصر. أين تكمن الخصوصية في دراسة موضوعات شاعرٍ ما إذا لم توضع ضمن خريطة الموضوعات في الأدب الذي تنتمي إليه والعصر الذي يحتويها.

وهو منهجٌ فرديٌّ غير أكاديميٍّ ولكنهٌ حدسيٌّ، أي إنّه يحاول العثور على المهيج أو النزوة الإبداعية (L'impulsion créatrice)، فيعيّن نقطة الانطلاق أي الحدس الأولي الذي يشعّ العمل الأدبي منه أو يتولّد، وكلّ ناقد يوجّه قراءته وفّق حدسه الخاصّ إلى اختيار الموضوعات المفضّلة التي يلاحقها. وهذا يعني أنّ للانطباع الشخصي (الانطباعية أو التأثرية) دوراً في الموضوعاتية، وبالتالي فقدان الضوابط والنتية في التأويل.

وهو منهجٌ زبقيٌّ يرفض الالتزام بمنهج أكاديميٍّ محدّد لأنّه يعدّ العمل الأدبيّ مغامرةً روحيةً وتجربةً إنسانيةً لا يمكن أيّ معرفة استنفاد معانيها، فيبتعد من معظم توجّهات النقد الحديث التي تتنادي بالعلمية والموضوعية. ولذلك لم تتحوّل المقاربة الموضوعاتية مدرسةً نقديةً، ولم يترك أفاذاها وراءهم خلفاً يكون سليل باشلار أو ستاروبنسكي أو ريشار . ويُخيّل إلينا أنّ الموضوعاتية أعادت الاعتبار للتأثرية، ولكنها حاولت تقنينها لأنها تتطلّب العفوية (أو الانطباعية) والمقدرة على التأمل والتحليل في آن. قال جان بيار ريشار موقناً بجزئية المنهج الموضوعاتي ونسبيته: «النقد لا مهمّة له غير نسج لوحة لا منتهية، فهو يشبه بينلوب التي ليست في حاجة إلى الاستيقاظ ليلاً لفكّ نسيج يومها، مادام النقد في القراءة (النقدية) يوماً بعد يوم هو ما يكشف ويضع الاكتشافات موضع تساؤل».

خاتمة:

يمنح النقد الموضوعاتي الباحث:

- حرّية اختيار الموضوعات التي تثيره (حرّية المدخل).
 - حرّية مقارنة النصوص بعضها ببعض واستنطاقها (القرى السرية).
 - حرّية الإفادة من سائر المناهج الأدبية، وانفتاحه على علم النفس والفلسفة (إقراره بجزئيته).
- إنّ النقد الموضوعاتي نقدٌ فريد، يصبو إلى أن يكون دراسةً مرنةً شاملةً وجامعةً إن بأهدافها أو وسائلها؛ فالكلام، في عمقه وثرائه، يرادف الوجود الإنساني الكامل. ومن هنا لصوق النقد الموضوعاتي بذات صاحبه (بدءاً بالذاتية في اختيار الموضوعات) وانفتاحه على العلوم الإنسانية ولا سيّما التحليل النفسي، واستعانتة بمختلف المناهج النقدية في سبيل التقاط نبض الخطاب الأدبي وإيقاعه الرئيس. والنقد الموضوعاتي لا ينفى الظروف الاجتماعية والتاريخية والاقتصادية، ولكنه يضعها بين قوسين. يقول ريشار في هذا الصدد: «النقد أولاً وأخيراً ممارسة انطباعية في ضوء منهج خاصّ يعتمد الناقد وسيلةً لإلقاء مزيد من الضوء على العملية الأدبية... الإحساس فرس رهان النقد... بداية الطريق النقدية انقياداً للمناهج الصارمة، أمّا نهاية الطريق فعودة إلى الذاتية وممارسة انطباعية حرّة». إنّ النقد الموضوعاتي هو، في نهاية المطاف، مغامرة وجودية شخصية مهما بلغت أدواتها النقدية من دقّة.

المراجع:

-ينظر: جوزف لبس: المنهج الموضوعاتي(في البحث عن النغم التائه)، مقال إلكتروني

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

-ينظر: سعيد يقطين: القراءة والتجربة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1985م؛

- ينظر: سامي سويدان: أبحاث النص الروائي العربي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ط1986، 1م؛

- ينظر: الشكلاونيون الروس: نظرية المنهج الشكلي، ترجمة إبراهيم الخطيب ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1982، 1م؛

-ينظر: فؤاد أبو منصور: النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوريا، دار الجيل، بيروت ، لبنان، ط1، 1985م؛

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

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

-ينظر: علي شلق: القبلة في الشعر العربي القديم والحديث، دار الآفاق، بيروت، لبنان، طبعة 1982م؛

-ينظر علي شلق: المتنبي شاعر ألفاظه تتوهج فرسانا تأسر الزمان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 1، 1982م؛

-ينظر: علي شلق: ابن الرومي في الصورة والوجود، الطبعة الأولى سنة 1982م، بدون تحديد لمكان النشر؛

-ينظر: علي شلق: أبو العلاء المعري والضبابية المشرقة، الطبعة الأولى سنة 1981م بدون تحديد لمكان النشر.

الأستاذة: كعبش ريمة

مقياس: مقاربات نقدية معاصرة (محاضرة)

السنة: الثانية ليسانس تخصص دراسات نقدية

المحاضرة رقم 9: التأويلية

تمهيد

إن الذي يميز النقد التأويلي هو تركيزه على أنظمة الخطاب، وأنظمة الإفصاح في النصوص. فالتأويل كمنهج معرفي يعمل على إعادة الخطاب إلى مستوى الوضوح والتبيين، والبحث عن الترميزات العميقة لدلالاته وإشاراتِهِ وإن كان البعض يعتبر بأن الهرمينوطيقا ليست منهجا للحصول على الحقيقة، لكنها مع ذلك هي محاولة من أجل فهم ما، ففهم العالم وتأويله من خلال اللغة التي تحمله يستند إلى ذات واعية، وعليه يمكن طرح السؤال التالي: هل تتضمن كل محاولته للحصول على الحقيقة وفهم تمظهراتها في الحياة المكتوبة على منهجية ما ؟

1- الهرمينوطيقا ومسألة المنهج:

إن التأويل لا يمكن أن يفهم إلا ضمن منهج أركيولوجي " فالتأويل كمنهج لا يحمل فلسفة أو إيديولوجيا معينة بل إنه يعتمد على المعاودة/ والمراجعة/ و التقويض، وهو بذلك يعتمد على كم معرفي هائل. "

فالمنهج التأويلي يبحث دائما عن الفضاءات المفتوحة التي تبحث في النصوص باعتبارها تحمل حياة متجددة هي في حاجة دائما إلى بحث و"إعادة تأويل على مستوى الممارسة التأويلية كفاعلية نقدية لا تقف عند حد أو تدعي الوصول".

فالهرمينوطيقا كمصطلح ومنهج أصبح مستعملا في مجالات مختلفة من حقول المعرفة، مثل دراسة النص الديني والنص الأدبي والفنون الجميلة، ولم يتوقف عند استخدامه كإجراء في البحث بل أصبح " يدل في عصرنا الحديث على منهج بعينه شائع، ولكنه غير واضح تماما".

صحيح بأن المنهج هو الذي يقودنا إلى مسار معين يفضي إلى نتائج معينة، وبالتالي نرى

بأن المنهج هو الذي يسيطر على النص في حين أن التأويلية تخلق في النص فضاء مفتوحا.

لا يعني هذا فتح باب " فوضى المناهج" ولكنها دعوة إلى تسخير المعرفة والنقد باعتبارهما

من الوسائل التي يمكن أن نعبر بهما إلى النصوص وبالتالي فإن الهرمينوطيقا كمنهج لا ترى مانعا من

أن تُعرضَ نصوصها على نظريات وأراء مختلفة، وعلى هذا الأساس اعتبر " التأويل هو أصل المناهج كلها".

2- الهرمونيوطيقا وإشكالية المصطلح:

يصعب وضع الهرمونيوطيقا كمصطلح ينتمي إلى مجال العلم الثابت والمنضبط على اعتبار أن كلمة مصطلح تدل على مفردة دقيقة في المعنى وتستعمل في حقل معرفي معين. فالهرمونيوطيقا كمصطلح مرّ بمراحل تاريخية عديدة لم ينفصل فيها عن مفهومه الأول الذي وضع له، وإنما حدث فيه اتساع في المفهوم حيناً واختزال حيناً آخر وهذا الأمر الذي زاده تعقيدا أحيانا أخرى.

" فالهرمونيوطيق في أصلها اللاتيني Herméneutiké أي فن التأويل، وفي اشتقاقاتها الأصلية جاءت من لفظ Herménia من هرمس Hermés الإله الوسيط بين الآلهة والناس".

إذا كانت وضع مصطلح الهرمونيوطيقا في تربتها الثقافية من الصعوبة بمكان فإن نقلها إلى الثقافة العربية يصبح أصعب. لأن المصطلحات تخضع إلى المحيط الذي انبثقت عنه " فأى مصطلح ينتمى - دون ريب- إلى المنظومة الفكرية والفلسفية للمحيط الذي يولد فيه، ويكتسب مناعة وخصوصية من طبيعة اللون الذي يقتضيه ويلتزمه".

وإذا رجعنا إلى المصطلح العربي "التأويل" فإننا لا نجد اختلافا ذا شأن بين دلالاتي الكلمة من الناحيتين المعجمية والاصطلاحية، بل يمكن الذهاب إلى وجود قدر من التطابق بين الدلالتين، ففي لسان العرب: (أول الكلام وتأوله، دبره، وقدره، وأوله وتأوله، فسرّه، والمراد بالتأويل نقل ظاهرة اللفظ عن وضعه الأصلي إلى ما يحتاج إلى دليل لولاه ما ترك ظاهرة اللفظ. وجاء في لسان العرب أن التأويل والمعنى والتفسير واحد، و: " التأول والتأويل تفسير الكلام الذي تختلف معانيه ولا يصح إلا ببيان غير لفظه".

ونجد في معجم مصطلحات الأدب لمجدي وهبه أن التأويل interprétation هو تفسير ما في نص من غموض بحيث يبدو واضحا جليا ذا دلالة يدركها الناس، ويعني أيضا في المعجم ذاته إعطاء معنى أو دلالة لحدث أو قول لا تبدو فيه هذه الدلالة لأول وهلة. وجاء في مادة "التأويل الجديد"، أنه إعادة النظر في نص ما وتفسيره تفسيراً مختلفاً عما سبقه من التفسيرات.

وجاء في معجم الأنتولوجيا والأنتروبولوجيا على سبيل المثال أنّ (التأويلية) في الأنتروبولوجيا يرجع استعمالها إلى ماكس وبيبر الذي شكل أعماله المصدر الفكري لعلم الاجتماع التأويلي من المستحسن- وفق المعجم- تسمية بـ "التفهمي"، وانطلقت هذه الأفكار متأثرة بتفسير "ديلثي للنصوص القديمة، من التمييز بين (التعليل) الذي هو سائد في العلوم الطبيعية والذي يعمل على تحديد الظروف الموضوعية لظاهرة ما عبر التفكير والاستقراء، وبين (الفهم) الذي هو الأداة الأولى للبحث في العلوم الإنسانية التي ينجح من خلالها الفكر العارف في التماهي مع الدلالات القصدية التي هي جوهرية في النشاط التاريخي والمادي لموضوع اجتماعي.

أمّا إذا رجعنا إلى مجال استعمال هذا المصطلح في الحقول المعرفية خاصة في مجال النقد نرى تباينا كبيرا وعدم اتفاق على تحديد مصطلح محدد. فقد أحصى صاحب كتاب الهيرمينوطيقا والفلسفة ما يقارب 12 مصطلحا هي:

" التأويل، فن التأويل، نظرية التأويل، علم التأويل، علم الفهم والتفسير، علم التفسير، التفسيرية، نظرية التفسير، التأويلية، التأويليات، الهرمونتيك، الهرمينوسيا".

اعتبر الكاتب أن هذا التعدد يعد كظاهرة صحيحة للثراء الثقافي والمعرفي، وهو يتناسب مع ما تقدمه اتجاهات الهيرمينوطيقا المختلفة والتي يذهب بها كل واحد إلى مصطلح من هذه المصطلحات المذكورة.

لكن هناك من يرى عكس ذلك فيما أن هذا المصطلح هو جديد على الثقافة العربية فكان من الأولى الحفاظ عليه كمصطلح دخيل، حتى يستطيع التشكل بنفسه في تربته الثقافية الجديدة، لأن صوغ المصطلح التألفي حسب عبد السلام المسدي في كتابه المصطلح النقدي يجب أن يمر بثلاثة مراحل هي: " التقبل ثم التفكيك ثم التجريد".

وكيفما كانت التسميات فإنه لا يمكن أن نعرف الهيرمونوطيقا كمصطلح أو كمنهج إلا إذا عرّجنا على الأصول والمرجعيات التي نبت فيها منذ بدايته إلى وقتنا الحالي.

3- أصول و مرجعيات الهيرمينوطيقا:

1- في العصر اليوناني: الهيرمونيطيقا في الفلسفة الغربية لها جذور ضاربة في عمق التاريخ فهي تعود في أصلها إلى إله اليونان Hermes "إله الكلمة الفصيحة والبيان، كان هرمس ذكيا ومحتالا فصار إله الكلمة بكل معانيها الحادة والمرحة، الحقيقة والكذب، الحكمة والعلم، النظام والفوضى، الشك واليقين".

هذا الاعتقاد يجعلنا نفسر ذلك الشكل المتماهي للهيرمينوطيقا والذي تمتلك من خلاله الكلمات جميع الدلالات الممكنة قد تصل إلى حد التناقض.

2- في العصر الوسيط: انتقلت الهيرمينوطيقا في هذا العصر من تفسير النص الهوميري إلى مجال تفسير الكتاب المقدس، إذ يمثل هذا العصر البداية الأولى لتشكل الهيرمينوطيقا على ضوء المأزق الذي وصل إليه العقل الغربي فيما يخص الميتافيزيقا حيث أرخت إلى بداية جديدة من التفكير الممنهج بعد " سكون الميتافيزيقا" يمثل هذا الاتجاه الفيلسوف الألماني شلايرماخر. فالهيرمينوطيقا عنده هي " فن الفهم أي إدراك المعنى المتوارى في ثنايا الخطاب"، وأهم ما شغل فكر شلايرماخر هو الثغرات التي قد تصيب هذا التصور الذي قد يؤدي إلى عدم الفهم "فعندما ندعي أننا فهمنا نصا أو فكرة فهل الفهم في هذه الحالة كامل؟ أليس هناك بقايا عدم الفهم".

يعرض شلايرماخر مشكلتين من التأويل يسمى الأول: التأويل التقني أو الذاتي والثاني: يسميه التأويل الموضوعي أو التأويل النحوي لكنه يقر في نهاية المطاف بأن "الهم التأويلي يتلخص عنده في مسألة

الحوار أو جدلية السؤال بين المؤل والنص" فخطاب التأويل هو خطاب مساءلة، مساءلة النص وتساؤل حول ما يمكن أن يمنحه النص للقارئ رغم المسافة الزمنية (عصور متباعدة) والثقافة (الأنا / الآخر). لقد وسع شلايرماخر مجال فهم النص الأدبي إلى الدرس الفيلولوجي والدرس النفسي والتاريخي وأخيرا بالفهم الهيرمينوطيقي. فقد اعتمد على سياقين من التفسير الأول: حدسي تركيبى يقف عند المعنى الكلي للنص والثاني نحوي تاريخي تحليلي ينقضى مكونات النص يقيم بينهما علاقة جدلية.

أما ديلتاي: Dilthey فقد قدم الفروق بين علوم الطبيعة والعلوم الإنسانية من حيث الموضوع والغاية (طبيعة/ إنسان والسيطرة / الفهم) يرى دالتى بأن البنية وحدها لا تستطيع أن تقدم لنا فهما واضحا للحقيقة من دون البحث عن الأسباب الأخرى فهو يقول " ليس في الكائن العضوي الحي عضو يشغل الموقع الأول ويضطلع بالوظيفة الرئيسية دون سائر الأعضاء".

في العصر الحديث: هانس غيورغ غادامير 1900-2002

لقد عمق المنهج الهيرمينوطيقي خاصة في كتابه "الحقيقة والمنهج" الذي نشره سنة 1960 حاول فيه تطبيق الهيرمينوطيقا على الفنون الجميلة وهو يدعونا إلى الأخذ بخيار نهائي ما بين الأخذ بالحقيقة وبين هيمنة المنهج في البحث عنها.

ففي مجال العلوم الإنسانية إن الحقيقة نسبية تتوقف على طبيعة المنهج الذي يوصلنا إليها وبالتالي فهو يظل قاصرا فما من منهج تام وكامل " إن مستويات الحوار-حتى لا نقول الصراع- بين الحقيقة والمنهج عند غادامير تتم في مجالات ثلاث: المجال الجمالي: ويتعلق بالأعمال الفنية، المجال التاريخي ويتعلق بالموروث الماضي، والمجال اللغوي ويتعلق بالعلاقات والمعاني والدلالات".

طرح غادامير المنهج الهيرمينوطيقي كبديل لحل أزمة الوعي الجمالي المغترب وذلك من خلال وضعه لمصطلح "اللاتمايز الجمالي" والذي يعني كيفية الوصول إلى فهم فن الماضي بوصفه منتما إلى تاريخها، وهذا اللاتمايز يقوم على أساس الخبرة الهيرمينوطيقية التي تقوم على ثلاثة عناصر هي الفهم، التفسير، والحوار.

بول ريكور: لقد سلك ريكور طريق الجمع بين المنهج الهيرمينوطيقي الفلسفي والدراسات النقدية الأدبية وهو بذلك قد فتح الهيرمونوطيقا على جميع المذاهب الفلسفية والنفسية والاجتماعية والتي حاول صهرها في الدراسات الأدبية، من خلال وقوفه على البعد الوجودي للشكل الأدبي، فهو بذلك حاول أن يستثمر " المناهج السابقة عليه والمعاصرة له مثل المنهج النفسي والبنائي والسميوطيقي بل اعتبرها مناهج ممهدة للتفسير الهيرمينوطيقي". فالهيرمينوطيقا عنده ترى بأن الوعي دائما زائف في البداية، ولا بد من التفكير في الرمز.

وهو يعارض في طرحه هذا المنهج الظواهراتي عند هورسل والمنهج القطعي عند ديكرت ويعبارة أخرى فإنه يرى بأن " الذات لا تدرك ذاتها من خلال العقلانية المحضة ولا الذاتية المباشرة، وإنما تدرك ذاتها، عبر العلامات المودعة في الذاكرة والخيال وعبر جهد الفهم الهيرمينوطيقي لحل شفرة هذه الرموز".

فالبنية عند ديكور ليست غاية في ذاتها وإنما هي وسيلة نعبر من خلالها إلى أنوار النص، إذ لا يمكن أن نعزل النص عن الحياة والوجود. ومن التطبيقات التي حاول ريكور الوصول إليها في مجال النصوص الأدبية الاستعارة والسرد. فالاستعارة هي شكل من أشكال وعينا الميتافيزيقي والسرد هو شكل لوعينا بالزمن.

4- خصائص المنهج الهيرمينوطيقي:

نستطيع على ضوء ما عرض من آراء تناولها أهم الفلاسفة الذي أرسوا قواعد هذا المنهج أن نخلص إلى جملة من الخصائص التي تقوم عليها التأويلية وهي:

1- المنهج الهيرمينوطيقي يقوم على أساس التزاوج بين الفلسفة والنقد أنهما يشتركان في غاية واحدة هي الأصول إلى (فهم تجربة الوجود التي تفصح عن نفسها من خلال اللغة) أو خلال الشكل الجمالي، فالبحث الهيرمينوطيقي يقوم على أساسين:

الأول: هو التأمل الفلسفي في أسس وشروط بنية الفهم

الثاني: هو فهم النصوص ذاتها وتفسيرها عبر وسيطها اللغوي.

2- المنهج الهيرمينوطيقي هو منهج غائي خلافاً لمناهج النقد الأدبي الأخرى التي هي إما معيارية أو وصفية. فهو يبحث عن معنى القيمة (الحقيقة) وليس المعنى الذي يختفي وراء اللغة، لذلك فإن المعنى الذي يبحث عنه هذا المنهج يوجد أمام النص وليس وراءه.

3- المنهج الهيرمينوطيقي يتعامل مع الموضوعية على أساس النسبية لأنه ينفي الثبات الموضوعي، فهذا المنهج لا يفصل الذات عن موضوعها بل يجعلها شيئاً واحداً متكاملًا.

4- الغائية الهيرمينوطيكية تبحث عن كل ما هو جوهري في الإنسان فهي تبحث عن الجانب القيمي في النص وليس عن الجانب السلطوي. والقيمة هنا ليست مطلقة ولكنها قيمة البحث المضني والشاق الذي يسير عليه الناقد الهيرمينوطيقي.

5- الهيرمينوطيكا تحتاج إلى الارتقاء إلى مستوى الفهم الذي لا تحده ضوابط إلا ضابط العقل الذي يبقى مفتوحاً على الحقيقة أو ما سماها هيدجر (بالكينونة).

6- حسب المنهج الهيرمينوطيقي تتحول المناهج الأخرى إلى إجراءات وليست مناهج قائمة بذاتها تستعمل كوسيلة لفهم الأشياء وتحليلها.

خاتمة:

وفي الأخير نقول إن تجربة النقد التأويلي كمنهج جديد يقتضي الانفتاح عليه أكثر للتعرف على أسسه وخصائصه قصد الارتقاء إلى نقد أدبي عربي جريء يأخذ ويعطي يتصالح ولا يتصادم يبني ولا يهدم.

المراجع:

1. بن معمر بوخضرة: التأويلية و النص الأدبي (إشكالية المنهج)، مقال في مجلة الأثر

بجامعة ورقلة(متاح على النت)

2. عبد الغي بارة- الهيرمينوطيقا والفلسفة (نحو مشروع عقلي تأويلي) منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون. ط1 2008 ص 12.
3. د. منى طلبة- الهيرمينوطيقا المصطلح والمفهوم، أوراق فلسفية العدد 10، 2004 ص 124.
4. بومدين بوزيد، الفهم والنص ،دراسة في المنهج التأويلي عند شلاير ماخر وديلتى- الدار العربية للعلوم ناشرون- منشورات الاختلاف، ط1، 2008، ص13.
5. ابن منظور- لسان العرب، مادة (أول)
6. وهبة مجدي، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، ط1، 1974، ص 101
7. بيار بونت- مشال أيزار- معجم الأنثروبولوجيا والاثنولوجيا ترجمة د. مصباح الصمد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر بيروت، ط1، 2006، ص 342-343
8. عبد السلام المسدي،المصطلح النقدي- مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر تونس، ط1 1994، ص 50
9. محمد شوقي الزين، الإزاحة والاحتمال (صفائح نقدية في الفلسفة الغربية)، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1 2008، ص 53.
10. عمر مهيبل، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 113/112، سنة 2000/1999، ص40.

الأستاذة: كعبش ريمة

مقياس: مقاربات نقدية معاصرة (محاضرة)

السنة: الثانية ليسانس تخصص دراسات نقدية

المحاضرة رقم: 10 التلقي

تمهيد:

عرف النقد الأدبي في مسيرته ظهور مناهج نقدية جديدة، اختلفت اتجاهاتها من حيث التركيز على أحد أقطاب العمل الأدبي (المؤلف ، النص ، المتلقي) دون القطبين الآخرين؛ فكان الاهتمام بالمؤلف في ظل المناهج السياقية، التي اهتمت بالعوامل الخارجية وجعلتها المرجع والمقصد في العمل الأدبي، و جاءت المناهج النسقية واهتمت بالنص في حد ذاته ، وجعلته محور العملية الإبداعية، هذان الاتجاهان أهملتا القطب الثالث من العملية الإبداعية، ألا وهو متلقي العمل الأدبي، إلى أن جاءت نظريات اهتمت به (المتلقي) محاولة إبراز الدور الأساس الذي يؤديه في عملية بناء المعنى، ولعل أبرز هذه النظريات في الساحة النقدية المعاصرة هي "نظرية التلقي" في طبعها الألمانية تحديداً، التي كسرت حاجز الصمت المطبق حيال التهميش الذي يعانيه المتلقي.

من المعروف أن الإشكالية الأساسية التي تطرحها نظرية التلقي هي العلاقة بين النص والمتلقي،

فما شكل تلك العلاقة ؟

1- نشأة نظرية التلقي:

نشأت نظرية التلقي مع نهاية الستينيات من القرن العشرين بألمانيا، على يد كل من الأستاذين "هانز روبرت يابوس*" (Hans Robert Jauss) و"ولفغانغ ايزر (Wolf gang Izer) من جامعة كونستانس (constance) التي ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بنظرية التلقي حتى أصبح ذكر إحداهما يستلزم الأخرى، بما قدمته من طروحات جديدة ومفاهيم نظرية، حولت مجرى الدراسات الأدبية والنقدية؛ وذلك أنها أعادت بناء تصور جديد لمفهوم العملية الإبداعية من حيث تكوينها عبر التاريخ، وطرق فعالية القراءة ودور المتلقي في إنتاج هذه العملية.

ونظرية التلقي تتميز عن غيرها - من المناهج السياقية والتصانية التي تناوبت السلطة في الساحة النقدية ردحاً طويلاً من الزمن - بإعطاء السلطة للمتلقي بدون أدنى مناوئ، وبؤاثة المكانة اللائقة على عرش الاهتمام - الذي تناوبه المؤلف والنص من قبل - وما يحدثه هذا الاهتمام من إنشاء فرص أكثر بين النص ومتلقيه» حيث اتخذ الاهتمام بدور القارئ في دراسة النص الأدبي حيزاً كبيراً ومهما في الدراسات

النقدية الحديثة [...] فقد تم تجاوز النظرة السائدة التي كانت تنظر في العلاقة القائمة بين المبدع والقارئ على أنها علاقة منتج ومستهلك.»

بمعنى هذا أنها تركز على المتلقي وعلاقته بالنص الأدبي، والكشف عن جمالياته، وكيفية تلقيه. استطاع المتلقي أن يأخذ مكانة في الدراسات النقدية الحديثة، بعد أن كان عنصراً مهماً بين عناصر العملية الإبداعية، فالمتلقي من هذا المنطلق يسهم في إبداع العمل الأدبي، بحيث يضيف خبراته وثقافته على هذا النص، وما النص إلا نتاج يرتبط مصيره التأويلي بألية تكوينية ارتباطاً لازماً، فتكوين النص يعني تطبيق استراتيجية عليه تتضمن توقعات حركة الآخر، والآخر هو القارئ بطبيعة الحال، حيث يتخطى القارئ حدود البنية اللغوية المغلقة إلى عوالم وفضاءات واسعة في القراءة والتأويل.

3- مفهوم مصطلح التلقي :

يوضح "ياوس" في كتابه معنى المصطلح المشكل لتسميته نظريته الجديدة، ((بأن مفهوم "التلقي" هنا معنى مزدوج يشمل الاستقبال (أو التملك) والتبادل معا)).

اكتسب مصطلح التلقي بعده التداولي في بعض الأنظمة الثقافية، منه من تداوله بمصطلح الاستقبال، نقد استجابة القارئ، و غيرها من المصطلحات، ويعود هذا الإشكال إلى تداول هذا المصطلح من بيئة إلى أخرى، فإذا رجعنا إلى المعاجم الأجنبية الفرنسية والانجليزية نجدها تتفق على أن التلقي هو الاستقبال والترحاب والاحتفال.

يعرف (("أولريش كلاين" (Ulrich Klein) مصطلح "التلقي" في "معجم الأدب" قائلاً: « يفهم من التلقي الأدبي - بمعناه الضيق - الاستقبال (إعادة إنتاج ، التكييف والاستيعاب ، التقييم النقدي) لمنتج أدبي، أو لعناصره بإدماجه في علاقات أوسع » فالتلقي نزوع إدراكي ينتهي لاستقبال الموضوع الجمالي، أما المدرسة الأميركية تطلق على التلقي مصطلح الاستجابة، و منه فإن ((الاستقبال والاستجابة مفهومان لصيقان بنظرية التلقي، ومن الصعب فصل أحدهما عن الآخر، وهو إحدى المشكلات التي وقع فيها النقد الجديد المعني بالتلقي والاستجابة)).

ترجمت نظرية التلقي Theory Reception إلى النقد العربي ترجمات عدة؛ منها ترجمة "رعد عبد الجليل جواد" حيث عنون مؤلف "روبرت هولب" Holippe- Ropert بعنوان "نظرية الاستقبال"، بينما ترجم "عز الدين إسماعيل" الكتاب نفسه بمصطلح "نظرية التلقي"، كما اختار "حسين الواد" ترجمتها إلى "جمالية التلقي".

أما "نبيلة إبراهيم" فقامت بتسميتها بـ : "نظرية التأثير والاتصال" كما جاء في مجلة فصول، وبالنسبة "لمحمود عباس عبد الواحد" فعنده "قراءة النص وجماليات التلقي"، ونجد إلى جانب هؤلاء "سامي إسماعيل" الذي بدوره يسميها في كتابه "جماليات التلقي".

هذا يؤكد على صعوبة الفصل بين المصطلحات الدالة على التلقي، الاستقبال، التلقي، التأثير، القراءة، وتكاد تكون تسميات متعددة لاسم واحد ومصطلحات متداخلة تستقي أصولها من مصدر مشترك.

4- المفاهيم الإجرائية لنظرية التلقي: (عند ياوس)

1- أفق التوقع: Horizon d'attente

اقتضت نظرية التلقي دراسة نوعية معينة من القراء، يمتلك كل منهم أفقاً فكرياً و جمالياً، و يحدّد شروط تلقّيه للنصّ الأدبي و تعبئته بالمعنى و تأويل بنيته الشكلية.

يعد أفق التّوقع عند "ياوس" حجر الزّاوية لنظرية التّلقي و يسمى أيضا أفق الانتظار، وهو مفهوم جديد للرؤية التاريخية في تفسير الظاهرة الأدبية و تأويلها، حيث «يعد هذا المفهوم مدار نظرية "ياوس" الجديدة، لأنّه الأداة المنهجية المثلى التي ستمكّن هذه النّظرية من إعطاء رؤيتها الجديدة، القائمة على فهم الظاهرة الأدبية في أبعادها الوظيفية والجمالية والتاريخية من خلال سيرورة تلقّيها المستمرة [...] إذن بفضل أفق الانتظار تتمكّن النّظرية من التّمييز بين تلقّي الأعمال الأدبية في زمن ظهورها وتلقّيها في الزّمن الحاضر مرورا بسلسلة التلقّيات المتتالية».

أي أن أفق التّوقع يساعد كثيرا في فهم رد فعل القراء على الأعمال الأدبية ومن خلاله يتم بناء المعنى و إنتاجه، وتحديد الأهمية التاريخية والجمالية للعمل الأدبي وذلك من خلال استمرارية الحوار بين العمل و الجمهور المتلقّي.

وتنظر "بشرى موسى صالح" إلى الأفق على أنّه «الفضاء الذي تتم من خلاله عملية بناء المعنى ورسم الخطوات المركزية للتّحليل و دور القارئ في إنتاج المعنى عن طريق التّأويل الذي هو محور اللذة»؛ وارتباط إنتاج المعنى بالتأويل لأنّه عالم مفتوح على ثقافة و خبرات القارئ التي يمارس بها التّحليل، فمن تنوع القراء واختلاف خبراتهم وثقافتهم أصبح لكل عمل أدبي عدد لا متناه من التّأويلات.

يشير "ياوس" إلى أنّ مفهومه - أفق التوقع - يتضمن ثلاثة عوامل أساسية:

- 11- النّجربة المسبقة التي اكتسبها الجمهور عن الجنس الذي ينتمي إليه النصّ.
- 12- شكل الأعمال السابقة و موضوعاتها التي يفترض معرفتها.
- 13- التّعارض بين اللغة الشعريّة و اللغة العلمية أي التّعارض بين العالم المتخيّل و الواقع اليومي .

بناء على هذا فإنّ عملية القراءة للظاهرة الأدبية تخضع لمجموعة من المبادئ التي تجعل من العملية قائمة على تصوّر منهجي ناتج عن دراية بهذه المبادئ و القيم الأدبية التي تصنع في إطار الجنس الأدبي الذي يحدد الظاهرة الأدبية وفي حدود المعرفة المتشكّلة عن الأعمال السابقة، و ما يخصّ التّعارض الكامن بين العوامل الخيالية التي تتسجها اللغة الشعريّة و الصّورة الواقعية التي ترسمها اللغة اليومية، حيث تكون هذه عبارة عن معايير كفيلة بالقراءة الصّحيحة.

كل قارئ يقبل على النصّ و له خلفية معرفية تؤدّي إلى تكوين تصوّر مسبق، يجعله يحمل أحكاما يطرق بها باب العمل الأدبي، فيعيش القارئ توقّعا يجعله في حالة انفعال، و غالبا ما يكون الأفق

عرضة للموافقة أو التخييب وفق الاستجابة القرائية للمتلقّي و الأثر الذي يمكن أن يحدثه العمل فيه، و هي حالتان:

الأولى: يكون العمل الأدبي مألوفًا لدى المتلقّي شكلا و مضمونا و يتماشى مع المعطيات التي عهدها في قراءته السّابقة يكون عندها الانطباع فاترا، كقراءة قصيدة مكتوبة بمعايير معهودة، بالتالي هي مألوفة فلا يتشكّل أي انطباع حولها.

الثانية: يكون العمل الأدبي مناقضا و مخالفا لتوقّعات المتلقّي حيث يخيب ظنّه و هذا ما يعرف بـ(خيبة الانتظار) أو (خيبة الأفق).

يمكن تمثيل خيبة الأفق بالمقدّمة الطللية في القصيدة العربية القديمة إذ اعتاد الجمهور (المتلقّي) على نظام خاص في مقدّمة القصيدة كالنبكاء على الطلّ ووصفه وتذكر الحبيبة، فإذا جاء العصر العباسي أصيب هذا الجمهور المتلقّي بالخيبة (خيبة الانتظار)، ذلك أنّ معاييرها في الموضوع قد انتهكت، فلم تعد القصيدة تبدأ بالطلّ ولا بذكر الحبيبة، هنا تبرز قدرة المتلقّي على فهم العمل الأدبي بتطوّراته المختلفة وعلى هذا الأساس فإنّ المتلقّي هو المتحكّم الأوّل بعملية تطوّر هذا العمل وليس المؤلّف كما هو مألوف.

هذا ما يذهب إليه ناظم عودة بقوله: « أنّ الحقيقة الثانية التي نلتمسها من خلال مفهوم أفق الانتظار إنّ مقياس تطوّر النوع إنّما هو المتلقّي، وذلك لأنّ مجموعة المعايير التي يحملها، من خلال تجاربه السّابقة في قراءة الأعمال هي تخص ذلك التّطوّر في اللحظة التي تتعرّض فيها تلك المعايير إلى تجاوزات في الشّكل واللغة، وهذه اللحظة هي لحظة " الخيبة » .

يرى " يابوس " أنّ القيمة الجمالية للأعمال الأدبية تكمن في العلاقة بين أفق التّوقّع والقارئ لأنّ « الأعمال الأدبية الجيدة هي وحدها القادرة على جعل أفق انتظار قرائها يكمن بالخيبة، أمّا الأعمال البسيطة فهي تلك التي ترضي آفاق انتظار جمهورها وإنّ مآلها مثل هذه الأعمال هو الاندثار السّريع»، أي أنّ الأعمال الجيدة هي التي تخيب آفاق القراء، بينما الأعمال التي توافق آفاق انتظارها وتلبي رغبات القراء المعاصرين هي أعمال بسيطة لأنّها نماذج تعودوا عليها، وبمعنى آخر أنّه كلّما انحرف العمل الأدبي عن أفق توقّع القارئ حقق أدبيّته.

2 - المسافة الجمالية: Distance Esthétique

هي مفهوم يتمّ مفهوم الأفق و يعضّده، و هي من أهم المفاهيم الإجرائية المعتمدة في نظرية "يابوس" حيث يعرفها بقوله: «ذلك البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبي نفسه و بين أفق انتظاره، و يمكن الحصول على هذه المسافة من خلال استقراء ردود أفعال القراء على الأثر أي من تلك الأحكام النقدية التي يطلقونها عليه»، وهي المسافة الفاصلة بين أفق الانتظار الموجود سلفا و العمل الأدبي الجديد، و هذا الأفق الذي تتحرّك في ضوئه الانحرافات عمّا هو معهو

تعد المسافة الجمالية في نظر "ياوس" هي المعيار الذي يقاس به جودة العمل الأدبي و قيمته، فكلما اتسعت المسافة بين أفق انتظار العمل الأدبي الجديد و بين الأفق الموجود سلفا ازدادت أهميته (عمل فني رفيع) ولكن عندما تتقلص هذه المسافة يكون العمل الأدبي بسيط و رديء؛ أي أنّ المسافة الجمالية أصبحت مؤشراً على مدى أدبية العمل الأدبي و معيارا هاما بالنسبة للتحليل التاريخي للعملية الإبداعية.

لقد أثار هذا المفهوم إشكالية كبيرة؛ إذ أصبحت جمالية الأعمال الأدبية مرهونة بمدى تخيب أفق توقعات القارئ، فعليه أن يكون العمل الأدبي الجديد محدثاً غريباً على ما هو مألوف، وإلا لا يعتبر عملاً أدبياً فنياً، وهذا ليس بالضرورة، فهناك أعمال لم تكن غريبة على المتلقي ولم تكسر أفقه، وكانت أعمالاً جيّدة. أضف إلى ذلك فليس بالإمكان تحديد تلك المسافة بين العمل الأدبي والأفق بكل دقة وفي كل الأحوال.

كما أن هذا المفهوم يحدد لنا ما يحدثه العمل الأدبي في المتلقي فقط، أما ما يحدثه المتلقي في العمل الأدبي فأمر لا اعتبار له، في حين أن موضوع نظرية التلقي هو التفاعل بين المتلقي والعمل الأدبي.

3 - اندماج الآفاق : Fusion des horizon

يستعمل هذا المفهوم لتفسير ظاهرة التأويلات المختلفة التي يعرفها العمل الأدبي خلال سيرورة تلقّياته المتتالية، «و يعتبر هذا المفهوم من المفاهيم الأساسية التي تبين فقط النقاط بين "ياوس" و المشروع الهيرمينوطيقي لـ"غادامير" الذي أثار هذا المفهوم في كتابه (الحقيقة و المنهج) وسمّاه بمنطق السؤال والجواب الذي يحصل بين النص و قارئه عبر مختلف الأزمان، ويعبر "ياوس" بهذا المفهوم عن العلاقة القائمة بين الانتظارات التاريخية للأعمال الأدبية والانتظارات المعاصرة التي قد يحصل معها نوع من التّجاوب».

وعليه أن يكون القارئ محاوراً جيّداً للنص وفق منطق (السؤال والجواب) إذ ينطلق السؤال من القارئ إلى العمل الأدبي يستنتقه الإجابة، من خلال تلقّياته المتتالية، فيصبح السؤال بهذا الشكل نقطة تجمع بين الأفقين الماضي و الحاضر ومع ذلك فإنّ الدلالات و التأويلات تتجدّد و تتغيّر في ظل هذا الاندماج للآفاق فمثلاً «لو أخذنا تراثنا النقدي العربي كعمل أدبي، محل تلقّ عبر عصور مختلفة و استطلعنا مثلاً قراءة "الجاحظ" و أفق انتظاره ثم قراءة أخرى "لمحمد مندور"، وقراءة ثالثة "لمصطفى ناصف" أو "جابر عصفور" لوجدنا "محمد مندور" قد تلقى التراث العربي وفق أفق توقع يتلاءم و معايير عصره مع الاستعانة بأفق توقع "الجاحظ" بالطّبع، والشئ نفسه يحدث مع "مصطفى ناصف" الذي يقوم بدمج أفق توقعه ذي التوجه الحداثي مع أفقي التوقع السابقين ليصل إلى فهم جديد لهذا التراث».

أي القارئ يلتقي مع العمل الأدبي عبر أسئلته الخاصة مستحضرا في الوقت ذاته الأسئلة التي أقيمت على العمل عبر تاريخ تلقّياته، و بهذا يتحوّل العمل الأدبي من خطاب يحمل معنى واحا إلى فضاء منفتح على تأويلات متتالية ومتعدّدة وأسئلة متجدّدة، وهنا يمكن التّواصل بين الماضي و الحاضر من خلال جعل الأعمال الماضية منفتحة باستمرار على اللّحظة الرّاهنة، هذا ما يفسّر سير خلود الأعمال العظيمة وسير تأثيرها الدائم، حيث تحمل في طيّاتها أجوبة صالحة عن الأسئلة المحيرة التي تشغل بال قرائها المتعاقبين.

يشير "ناظم عودة" إلى «أنّ التّأويل الذي تمارسه جمالية التّلقّي يعني التّعرّف على السّؤال الذي يقمّ النصّ جوابا عنه، و بالتّالي إعادة لبناء أفق الأسئلة و التّوقّعات الذي عاشه العصر الذي فيه العمل الأدبي إلى متلقّيه الأوائل» ، فتشكّل الأفاق واندماجها بمنطق السّؤال والجواب، يجعل هناك حوارا مستمر بين العمل الأدبي وقرائه المتعاقبين عليه، يتم من خلال هذه المفاهيم الإجرائية عملية بناء المعنى عن طريق التّأويل الأدبي الذي هو محور اللّذة.

خاتمة:

قامت نظرية التّلقّي بتمجيد المتلقّي وفتحت له الباب على مصراعيه للتّعامل مع النّصوص الأدبية بشنّى التّأويلات وكافة التّوقّعات التي قد تكون راسخة في ذهنه.

العلاقة التّفاعلية عند "ياوس" تكون من القارئ إلى النّص ؛ لأنّه يأتي يحمل أفق توقّع اكتسبه من قراءات سابقة للجنس الأدبي ليواجه النّص.، أمّا "يزر" فتتطلق العلاقة من النّص الذي يخبئ في ثناياه الكثير من المعاني غير المحددة يأتي القارئ لتحديدها .

تبقى إشكالية نظرية التّلقّي في تجسيد المفاهيم الإجرائية التي أتى بها روادها على مستوى التّطبيق؛ لأنّ نظرية التّلقّي كمثيلاتها من النظريات النّقدية من بنيوية و سيميائية، ظلّت مفاهيمها نظرية أكثر من كونها تطبيقية؛ خاصة وأنّ رواد هذه النّظرية لم يضعوا نموذجا تجسيدا لكل هذه المفاهيم التّنظيرية والتّجريدية في الكثير من الأحيان.

نظرية التّلقّي هي ممارسة فلسفية حول الكيفية التي يتم بها التّلقّي و إنتاج المعنى وفهمه، لهذا تبقى بعض المفاهيم الإجرائية عبارة عن موجودات نظرية تستثمر في النّشاط الذهني والفكري على مستوى المتلقّي كآليات موجّهة لعملية الإدراك والقراءة.

المراجع:

- ينظر: علي حمودين المسعود قاسم: إشكالات نظرية التّلقّي (المصطلح، المفهوم، الإجراء)، مقال منشور في مجلة الأثر، جامعة ورقلة (متاح على النت).

*ياوس (1921، 1997) أستاذ متخصص في الآداب الفرنسية ممثل ما يسمى / جامعة كونستانس التي تدور أعمالها حول مفهوم (تلقي العمل الفني) تأثر بدراسته بأمثال "جورج غادامير" حيث تبوأ

كرس الفلسفة الالمانية، درّس بجامعة كونستانس منذ نشأتها سنة 1966.
ينظر: ar.wikipedia.org

[2] موسى سامح ربابعة: جماليات الاسلوب والتلقي، دراسات تطبيقية، دار جرير للنشر والتوزيع، الاردن، ط1، [دت]، ص99.

[3]ينظر: امبيروتو ايكو، القارئ في الحكاية التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، تر: أنطون أبو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص67.

[4] هانز روبرت ياوس: جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: رشيد نبحدو، مشورات المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2004م، ص101.

[5] ينظر: محمد بوحسن، نظرية التلقي والنقد العربي الحديث، ص15، 14.

[6] حبيب مونسي : فلسفة القراءة و إشكالية المعنى ، دار الغرب للنشر و التوزيع ، وهران ، الجزائر ، [د ط] ، 2000، ص 342.

[7] محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 9009، ص27.

[8] روبرت سي هولب : نظرية الاستقبال،تر: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر و التوزيع، ط1، اللاذقية ، سوريا ، 2004م، ص 107.

** صاغ "ياوس" مصطلح "أفق" من الأفق التاريخي عند "غادامير" و كذلك مفهوم خيبة الانتظار عند "كارل بوبر" ،حيث رأى "ياوس" أن هذين المفهومين قد حققا رغبته في البرهنة على أهمية فعل التلقي ، ينظر : ناظم عودة ، الأصول المعرفية لنظرية التلقي ،ص138.

[9] عبد الكريم شرفي : من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط2007، 1، ص162.

الأستاذة: كعبش ريمة

مقياس: مقاربات نقدية معاصرة (محاضرة)

السنة: الثانية ليسانس تخصص دراسات نقدية

محاضرة رقم: 11 التداولية

تمهيد:

إن التداولية اتجاه من اللسانيات يهتم بدراسة اللغة وهي تعمل؛ بمعنى الاهتمام بالمتكلم وسياقات الاستعمال، هذا، إلى جانب الاهتمام باللغة وما تحمله من أفعال ومقاصد وغايات، والتي يتوخى المتخاطبون تحقيقها انطلاقاً من أقوالهم. ومنه؛ فإن القول فعل، والفعل قول.

إن التداولية تعد حلقة وصل بين علوم عدة، حيث إنه يصعب تقديم تعريف جامع مانع لها، ويعزى ذلك إلى كون التداولية: تجمع بين اللسانيات والمنطق والفلسفة وعلوم إنسانية أخرى (علم الاجتماع، علم النفس المعرفي) من جهة، وتجمع بين دراسة اللغة ومستعملي اللغة من جهة ثانية.

إن تعدد مشارب التداولية ومصادرها، يجعلنا نتساءل عن: مفهوم التداولية؟ وعن بعض المفاهيم الكبرى، التي يقوم عليها الحقل التداولي؟ ثم البحث عن مصدر هذه المفاهيم؟

بهذا، سنحاول الإجابة عن التساؤلات، عن طريق تقديم بعض الآراء المتداولة في هذا السياق.

1- مفهوم اللسانيات التداولية و نشأتها:

-التداولية في الغرب:

لقد تعددت الآراء التي تناولت بالبحث الأسس والجذور التي كانت المرتكزات الأولية للتداولية المعاصرة. فمنهم من يورخ لها منذ القدم؛ إذ كانت تستعمل كلمة pragmaticus اللاتينية، وكلمة pragmatics الإغريقية بمعنى (عملي). ومنهم من يرجع تأسيسها إلى الفلسفة التحليلية للفيلسوف غوثلوب فريجه وفنجشتاين.

إن اللسانيات التداولية اتجاه لساني يعني بدراسة اللغة ومستعمليها، ثم مراعاة مقامات التواصل ووضعية المتخاطبين في سياقات تواصلية معينة؛ فالتداولية تتقاطع مع علوم معرفية مختلفة، ما جعل منها نظريات لم يكتمل بناؤها بعد، كما أن مفاهيمها انبثقت من مصادر مختلفة، ما جعل كل باحث يعرفها انطلاقاً من مجال اشتغاله، ومن الزاوية التي ينظر منها للغة. ما نتج عنه ظهرت تعاريف تتجاذب التداولية، "فقد حددت على أنها: اتجاه في الدراسات اللسانية، يعني بأثر التفاعل التخاطبي في موقف

الخطاب، ويستتبع هذا التفاعل دراسة كل المعطيات اللغوية والخطابية المتعلقة بالتلفظ، ولا سيما المضامين والمدلولات خلال الاستعمال في السياق. وتشمل هذه المعطيات:

- معتقدات المتكلم ومقاصده، وشخصيته وتكوينه الثقافي ومن يشارك في الحدث اللغوي.
- الوقائع الخارجية، ومن بينها الظروف المكانية والزمانية والظواهر الاجتماعية المرتبطة باللغة.
- المعرفة المشتركة بين المتخاطبين، وأثر النص الكلامي فيها.

-التداولية في العالم العربي:

إن المتأمل في مفهوم التداولية في العالم العربي، سيستشف أن المفهوم عرف ترجمات متعددة، إذ يترجم مصطلح Pragmatique بعدة مقابلات في العربية، "فهناك: الذرائعية، والتداولية، والبراغماتية، والوظيفية، والاستعمالية، والتخاطبية، والنفعية، والتبادلية... لكن أفضل مصطلح، في منظورنا، هو التداولية؛ لأنه مصطلح شائع بين الدارسين في ميدان اللغة واللسانيات من جهة؛ ولأنه يحيل على التفاعل والحوار والتخاطب والتواصل والتداول بين الأطراف المتلفظة من جهة أخرى.

وفي المقابل هناك من ترجم pragmatique ب"التداوليات؛ إذ تعود بداية هذا الأخير إلى الباحث المغربي طه عبد الرحمان؛ إذ يقول في هذا الصدد: " وقد وقع اختيارنا منذ 1970 على مصطلح التداوليات مقابلا للمصطلح الغربي (براغماتيقا) لأنه يوفي المطلوب حقه، باعتبار دلالاته على معنيين: الاستعمال والتفاعل معا، ولقي منذ ذلك الحين قبولا من لدن الدارسين الذين أخذوا يدرجونه في أبحاثهم. وتبعاً لذلك، يعد طه عبد الرحمان هو صاحب مصطلح التداوليات منذ 1970، ويمكن تفسير ذلك؛ من خلال دلالة المصطلح على معنيين؛ إذ إنه يعبر عن التواصل بين المتخاطبين والتفاعل فيما بينهم، وهذا ما يرتبط ارتباطاً وثيقاً ومباشراً بالممارسات التراثية، ولا أدل على ذلك من خلال ما نجده في كتب البلاغيين القدامى: كالجاحظ، والجرجاني، والسكاكي... الخ؛ فالجاحظ تحدث عن المتلقي، ثم دعا إلى ضرورة الاهتمام به؛ من خلال النظر إلى ظروفه ووضعيته في المقام التخاطبي.

كما أن مصطلح التداوليات شامل، حيث إن التداولية ترتبط باللسانيات، أما التداوليات؛ فإنها تضم تداوليات متعددة ك: تداولية البلاغيين، وتداولية اللسانيين، وتداولية الفلاسفة والمناطقة... الخ. لقد اختلف الباحثون حول العلاقة بين التداولية واللسانيات، يعزى هذا الاختلاف إلى التداخل بين حقولها من جهة، وحقول معرفية أخرى من جهة ثانية، "ومنه نلاحظ أن مصطلح "التداولية" قد ارتبط باتجاهين مختلفين:

الأول: يهتم بالجانب الاستعمالي للغة في السياقات المختلفة فيحاول تجاوز الطرح المتوارث للبنية اللغوية، من أجل الكشف عن الوظيفة العملية للغة.

الثاني: منطلقه فلسفي، يحاول بحث القضايا المعرفية من خلال آثارها العملية.

تجدر الإشارة إلى أن البحث اللساني عرف تحولات عدة، بداية بدي سوسير إلى شومسكي، لقد اهتم سوسير بدراسة الظاهرة اللغوية، من حيث: الصوت، والصرف، والمعجم... الخ. أما شومسكي فقد درس

الجملة وتراكيبها من منظور لساني جديد، أو في إطار لسانيته التوليدية التحويلية. ثم " انتقل البحث اللساني... إلى دراسة لسانية تركز على التوجه الاتصالي والوظيفي بالبحث في الكلام parole والاستعمال اللغوي؛ فالبحث التداولي يدرس اللغة بالتركيز على مجالات اشتغالها وسياقات استعمالها؛ أي الاهتمام بالمتخاطبين وسياق استعمال اللغة، هذا، إلى جانب اهتمامها بالجوانب الشكلية للأبنية اللسانية والدلالية.

ومنه، فإن التداولية جاءت لحل الإشكالات التي تعرفها لسانية النظام، لأن البنية لم تعد كافية لتفسير وفهم اللغة ومستعملي هذه اللغة، لذلك انكبت التداولية على دراسة استعمال اللغة. فإذا كان التركيب يهتم بالبنى التركيبية والعلاقات بينها، وكان علم الدلالة يعالج علاقة الألفاظ بالواقع أو علاقة الألفاظ بالعالم الخارجي؛ فإن مصطلح التداولية تعددت تعريفاته وإن كانت جميعها تصب في دراسة اللغة في الاستعمال.

خلاصة القول إن التداولية اتجاه لساني يدرس اللغة وهي تعمل؛ إذ إنها تجري بين المتخاطبين في سياقات ومقامات تواصلية مختلفة، "والبحث عن العوامل التي تجعل من " الخطاب " رسالة تواصلية واضحة" و"ناجحة"، والبحث في أسباب الفشل في التواصل باللغات الطبيعية.

2- المفاهيم الكبرى في الدرس التداولي:

كنا قد أشرنا في إطار حديثنا عن مفهوم التداولية أن:

الدرس التداولي المعاصر يستمد معارفه ومفاهيمه من مصادر: لسانية، ومنطقية، وفلسفية... الخ؛ فمن الطبيعي أن تختلف أصول بعض مفاهيمه؛ "إذ لكل مفهوم من مفاهيمه الكبرى حقل معرفي انبثق منه. ف"الأفعال الكلامية" مثلا، مفهوم تداولي منبثق من مناخ فلسفي عام هو "تيار الفلسفة التحليلية" بما احتوته من مناهج وتيارات وقضايا، وكذلك مفهوم "نظرية المحادثة" الذي انبثق من فلسفة بول غرايس، وأما "نظرية الملاءمة" فقد ولدت من رحم علم النفس المعرفي.

2-1- مفهوم الفعل الكلامي:

لقد أخذ جون أستين "الفعل الكلامي" عن الفلسفة التحليلية عموما، وفلسفة فتحنشتاين على

الخصوص. ثم طوره تلميذه ج. سيرل فيما بعد.

"وبالرجوع إلى ما كتبه الفيلسوفان ج. ل. أوستن وتلميذه ج. سيرل حول هذا المفهوم اللساني - التداولي الجديد، فإن الفعل الكلامي" يعني التصرف (أو العمل) الاجتماعي أو المؤسساتي الذي ينجزه الإنسان بالكلام، ومن ثم "الفعل الكلامي يراد به الانجاز الذي يؤديه المتكلم بمجرد تلفظه بملفوظات معينة، ومن أمثلته: الأمر، والنهي، والوعد، والسؤال، والتعيين، والإقالة، والتعزية، والتهنئة... فهذه كلها " أفعال كلامية.

لقد أحدثت الفلسفة التحليلية نقدا للمنطق الفلسفي الكلاسيكي، مقترحة في ذلك نظرة جديدة للقضايا الفلسفية، ثم إحداث تغييرات في المنطق الصوري، فكانت النتيجة أن تم خلق منطق جديد حتى تكون لغته

رياضية ملائمة لفهم وتفسير القضايا الفلسفية. وعموماً؛ فإن الفلسفة التحليلية نشأت كرد فعل على الفلسفة القديمة، ثم رد الاعتبار إلى اللغات الطبيعية بمعزل عن اللغات الصورية الاصطناعية. وتتفرع هذه الفلسفة إلى اتجاهات متعددة، من أبرزها:

أ- **الفلسفة الوضعية المنطقية**: بزعامة رودولف كارناب؛ إذ اهتمت بالجانب المنطقي الصوري للغة؛ أي الاهتمام باللغات الصورية المنطقية الاصطناعية عوض اللغات الطبيعية، ولعل هذا العزوف عن اللغة الطبيعية نجم عنه إبعاد هذا الاتجاه الفلسفي من أن يكون مصدراً للتداولية؛ لأن هذه الأخيرة تدرس اللغات الطبيعية وليس اللغات الصورية.

ب- **الظاهراتية اللغوية**:

إن الظاهرة اللغوية هي اتجاه من اتجاهات الفلسفة التحليلية تزعمه إدموند هوسرل، إلا أنها قد تم إبعادها من التيار التداولي لعدة اعتبارات، بالرغم من أنها مصدر لمبدأ "القصديّة" الذي وظفه أوستين في نظرية الأفعال الكلامية. وبهذا الصدد يقول مسعود صحراوي: "أما الظاهراتية اللغوية *phénoménologie langage* فيؤخذ عليها أنها انغمست في البحث في أطر فكرية أعم من الكينونة اللغوية إذ راحت تتساءل عن قطب "الأساس" وهو بداية الحدث اللساني في أعماق الوجدان، وهو الذي يسميه سوسير "المرحلة السديمة، والتي هي مرحلة ذهنية ما قبل- وجودية، فهي في غاية التجريد، ولا علاقة لها بالاستعمال اللغوي، ولا بظروف استخدام اللغة، ولا بأحوال أطراف الحوار، ولا بملايسات التواصل، ولا بأغراض المتكلمين". كل هذه الأسباب جعلت الظاهراتية اللغوية تعد خارجة عن الإطار التداولي.

ج- **فلسفة اللغة العادية**: يتزعم هذا التيار الفيلسوف فتجنشتاين؛ إذ أن موضوع هذه الفلسفة الأساسي هو اللغة باعتبارها حلاً لجملة المشكلات الفلسفية. يقول مسعود صحراوي: "والمادة الأساسية للفلسفة عند فتجنشتاين هي اللغة، فكان يرى أن جميع مشكلات الفلسفة تحل باللغة، فاللغة هي المفتاح السحري الذي يفتح مغاليق الفلسفة، بل كان يعتقد أن الخلافات والتناقضات المنتشرة بين الفلاسفة سببها الأساسي سوء فهمهم للغة أو إهمالهم لها، وراح يطور فلسفته الجديدة التي توصي بمراعاة الجانب الاستعمالي في اللغة، هو الذي يكسب تعليم اللغة واستخدامها، ثم لقي تراث فتجنشتاين اهتماماً من لدن فلاسفة أوكسفورد، على رأسهم: أوستين وتلميذه سيرل.

لقد نشأت نظرية الأفعال الكلامية مع جون أوستين في مناخ فلسفي فكري؛ حيث إنه قسم الأفعال الكلامية إلى: فعل كلام، وقوة فعل الكلام، ولأزم فعل الكلام.

فالقول لم يعد يقف عند الإخبار ونقل المعلومات، وإنما أضحيّ يقدم أفعالاً ويضم مقاصد، ومن بين الأفعال: النهي، والأمر، والاستفهام... الخ. كما أن أوستين ميز ما بين الأفعال الكلامية الإنشائية والخبرية. إن القول عند أوستين ينطلق من النطق بأصوات وأقوال إلى تحقيق أهداف إنجازية كالأفعال

الذي ذكرناها آنفا. ثم ينتقل إلى إحداث تأثير في نفس المتلقي يتعلق برد فعله، من خلال القبول أو الرفض.

2-2- مفهوم نظرية المحادثة:

" ينطلق بول غرايس من تصور خاص للتواصل الشفهي، حيث يرى أن المتخاطبين يخضعون ويلتزمون، أثناء ممارسة عملية التبادل الكلامي، ببعض المبادئ العامة. ويروم ب. غرايس بافتراض هذه المبادئ أمورا منها:

أ- أن الجمل الخبرية لا تخضع كلها لشروط الصدق والكذب كما ساد الاعتقاد من قبل بعض النظريات.
ب- توضيح كيفية اشتغال آليات التأويل التي تجعل المؤول ينتقل من الشكل اللغوي الحرفي إلى ما تتضمنه الملفوظة من معنى أو معان.

ج- فحص الإطار النفسي - المنطقي الذي يقع فيه التبادل الكلامي.

انطلاقا من هذا النص نستشف أن التواصل الشفهي، لدى بول غرايس يخضع لمجموعة من القواعد العامة يلتزم بها المتخاطبون أثناء ممارسة عملية التبادل الكلامي.

لقد عرفت أعمال بول غرايس تطورا من خلال اقتراحه لمبدأ التعاون الذي يشترك فيه المتخاطبان.

2-3 مفهوم التضامن:

مفهوم التضامن كما حدده غرايس يعني إجراء حساب المفهوم الذي يضعه المخاطب، انطلاقا من تلفظ المتكلم ومن حكم المحادثة التي يراعيها مجموع المتكلمين في إطار ثقافي معين (نحو قاعدة الكمية، أو قاعدة الاستقصاء التي تعني أن نقول كل ما نعرف.

لقد صاغ غرايس مجموعة من القواعد التي تدخل ضمن مبدأ التعاون:

أ- قاعدة الكم: و يرى فيها أن المتخاطبين يخضعون ويلتزمون، أثناء ممارسة عملية التبادل الكلامي، ببعض المبادئ العامة. ويروم ب. غرايس بافتراض هذه المبادئ أمورا منها:

- أن الجمل الخبرية لا تخضع كلها لشروط الصدق والكذب كما ساد الاعتقاد من قبل بعض النظريات.
- توضيح كيفية اشتغال آليات التأويل التي تجعل المؤول ينتقل من الشكل اللغوي الحرفي إلى ما تتضمنه الملفوظة من معنى أو معان.

- فحص الإطار النفسي - المنطقي الذي يقع فيه التبادل الكلامي.

انطلاقا من هذا النص نستشف أن التواصل الشفهي، لدى بول غرايس يخضع لمجموعة من القواعد العامة يلتزم بها المتخاطبون أثناء ممارسة عملية التبادل الكلامي.

لقد عرفت أعمال بول غرايس تطورا من خلال اقتراحه لمبدأ التعاون الذي يشترك فيه المتخاطبان.

ب- قاعدة الكيف: ترتبط بقاعدة الصدق في التخاطب، ثم النزوع إلى قول ما يمكن إثباته، وتجنب ما لا يمكن إثباته.

- ج- قاعدة العلاقة: ومفادها أن تكون مساهمة المتخاطبين في صلب الموضوع؛ أي قول ما هو مطلوب.
- د- قاعدة الصيغة: ترتبط بطريقة القول وتجنب الالتباس والغموض في القول.
- ومنه؛ فإن غرايس ترك المجال مفتوحاً؛ لأنه هناك مجموعة من القواعد الأخرى التي تمكن الاستعانة بها أثناء المعالجة التواصلية، وذلك لكون التخاطب- حسب غرايس- حالات خاصة من حالات استعمال هذه القواعد.

2-4 مفهوم نظرية الملازمة:

يعود أصل هذه النظرية إلى علم النفس المعرفي، ومبدؤها الأساس؛ هو الدعوة إلى ضرورة الأخذ بالاعتبار نفسية المتلقي، وبالتالي؛ فإنها تؤكد على ملازمة المعلومة نفسية المتلقي.

خاتمة:

نستخلص مما سبق أن اللسانيات التداولية تجمع ما بين مهمتين رئيسيتين: الاهتمام بالجانب التركيبي والدلالي للظاهرة اللغوية، ثم قواعد استعمالاتها. وكذا الاهتمام بمستعملي العلامة اللغوية وظروفهم وسياقاتهم؛ بمعنى الاهتمام بالعلامة ومستعملها.

المراجع:

- ينظر: محمد الورداشي: بعض المفاهيم الكبرى في التداولية(مقال إلكتروني)
- ينظر: بشرى البستاني: (2012) التداولية في البحث اللغوي والنقدي، مؤسسة السياب (لندن)، ص 12 وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي الغربي، الدار البيضاء، ط2: 2000، ص: 27
- ينظر: مسعود صحراوي: التداولية عند العلماء العرب، دراسة تداولية لظاهرة"الأفعال الكلامية" في التراث اللساني العربي. ط1: 2005، ص: 5
- ينظر: عبد الرحيم الحلوي: (2016) تداوليات الأفعال الكلامية من العلامة إلى الفعل، منشورات القصبية، ص 135.
- ينظر: صابر الحباشة: (2008) التداولية والحجاج: مداخل ونصوص، ط 1، سوريا-دمشق، ص 17.

الأستاذة: كعبش ريمة

مقياس: مقاربات نقدية معاصرة (محاضرة)

السنة: الثانية ليسانس تخصص دراسات نقدية

المحاضرة رقم: 12 التفكيكية

تمهيد:

ازداد الاهتمام بالفلسفة والعلوم الإنسانية بعد الحرب العالمية الثانية وخاصة في الغرب، إذ بدأت الحركة النقدية تعيد النظر في التراث الفكري والفلسفي الغربي، فظهرت مقاربات عُرفت بـ "ما بعديات"، كأسس نقدية للفكر الثقافي الغربي، ومن إنتاجات تلك الحركة الثقافية والمعرفية التي عرفت باسم "ما بعديات"؛ مفهوم ما بعد الحداثة وهو المفهوم المركزي في النقد الأدبي والفلسفي. ويرتبط هذا المصطلح بمجموعة متنوعة للغاية نادراً ما يرتبط بعضها مع بعض بأمور مشتركة. وتظهر فكرة ما بعد الحداثة في نقد التوجهات الأدبية والفلسفية التي قامت عليها الحداثة، ويرى بعض المنظرين والفلاسفة أن ما بعد الحداثة لها علاقة وطيدة بالتحويلات الاجتماعية والسياسية التي حصلت في المجتمعات الصناعية مثل ما عرف ما بعد الصناعة أو مجتمع المعرفة.

1- مفهوم و نشأة التفكيكية:

يعد التفكيك أهم حركة نقدية فضلاً عن كونها الحركة الأكثر إثارة للجدل أيضاً، وربما لا توجد نظرية في النقد الأدبي أثارت موجات من الإعجاب وخلقت حالة من النفور والامتعاض كذلك، مثلما فعلت التفكيكية في الفكر الأدبي المعاصر.

ظهرت التفكيكية في عام 1960 كرد فعل على البنيوية وهيمنة اللغة وتمركز العقل، وهيمنة اللسانيات على كل حقول المعرفة، وأصبحت التفكيكية ابتداءً من 1970 منهجية نقدية أدبية، وآلية لتقييم البلاغة والتأويل. ويتجه التفكيك بشكل أساسي إلى نقد الطرح البنيوي الذي كان يعمل على كشف البُنيات الأساسية والمسؤولة عن الملامح الأكثر ملاحظة في التفاعل الاجتماعي والثقافي، إذ تنفي التفكيكية بثبات المعنى في منظومة النص، وتقوم بتحليل الهوامش والفجوات والتوقعات والتناقضات والاستطرادات داخل النصوص، بوصفها صياغات تسهم في كشف عن ما ورائيات اللغة والتركييب.

2- رواد التفكيكية:

يُعدّ جاك دريدا رائد التفكيكية ومنظرها الأساسي في القرن العشرين، استعمل دريدا مصطلح التفكيك لأول

مرة في كتابه (علم الكتابة- الغراماتولوجيا)، متأثراً في ذلك بمصطلح التفكيك لدى الفيلسوف الألماني الشهير مارتن هايدجر في كتابه (الكيونة والزمان). وليس التفكيك عند جاك دريدا بالمفهوم السلبي للكلمة، حيث ترد كلمة التفكيك في القواميس بالهدم والتخريب، لكن ترد في كتابات دريدا بالمعنى الإيجابي للكلمة أي التصحيح وإعادة تركيب البناء وتقويض المقولات المركزية، وتعرية الفلسفة الغربية التي مجدت مفاهيم كثيرة مثل العقل، الوعي، البنية، المركز، والنظام، والصوت، والانسجام. في حين أن الواقع قائم على الاختلاف، والتلاشي، والتقويض، والتفكك، وتشعب المعاني، وتعدد المتناقضات، وكثرة الصراعات التراتبية والطبقية. ويعني هذا أن دريدا يعيد النظر في مجموعة من المفاهيم التي قامت عليها الأنطولوجيا (الوجود) والميتافيزيقيا الغربية تثويراً وتقويضاً وتفجيراً.

3- أسس التفكيكية ومرتكزاتها:

يحاول دريدا الوصول الى استقرار تموضع في البنية النصية غير المتجانسة حيث يقدم دريدا أسساً لفكرة التفكيك وهي:

- أ- الاختلاف: ويرى دريدا أن الاختلاف يتطلب وجود تفسيرات متعددة وهي توحى بوجود حقائق متعددة فضلاً عن وجود حقيقة واحدة وتفسير واحد، انطلاقاً من وصف المعنى بالاستفاضة، وعدم الخضوع لحالة مستقرة، ويبين الاختلاف منزلة النصية (Textuality) في إمكانية تزويدها القارئ بسيل من الاحتمالات، وهذا الأمر يدفع القارئ إلى العيش داخل النص.
- ب- عدمية التمرکز: إن تقويض التمرکز عند دريدا يقود إلى تحطيم كل المراكز، وتفكيك أنظمتها بدءاً من مركز كل شيء وهو (الإله) وهو سبب مركزي لكل الأحداث، مروراً بمركز الحقيقة، وانتهاءً بمركز العقلانية، وقصدية دريدا هذه تتجه إلى مبدأ يقتضي عدّ العلامات في حالة حركة مستمرة لانتهائية، ومتحررة عن مراكزها، وهذا يؤدي إلى تفعيل نشاط الأزواج المتغايرة، أو الثنائيات المتناقضة.
- ج- تقويض الميتافيزيقيا: أعلن دريدا نهاية الميتافيزيقيا على غرار مارتن هايدجر، وينتقد دريدا المنطق واللغة والحضور والتمرکز العقلاني الذي يشكل معيار الحقيقة والبداهة واليقين.
- د- نقد الهوية والخصوصية والجذور الأصلية: يرفض دريدا التمرکز العقلي ويمقت كل انطواء للعرق أو الجذور أو التبجح بالخصوصية والمركزية أو الإيمان بهيمنة عنصر على آخر.
- هـ- تفكيك مفهوم التاريخ: يرفض دريدا التاريخ الكلاسيكي القائم على الصوت الواحد المهيمن ويدعو إلى تاريخانية جديدة متعددة الأصوات، تهتم بالشعوب التي تعيش على الهامش.
- و- تفكيك النصوص والخطابات: يعتمد دريدا آلية التفكيك في تقويض النصوص وتشريح الخطابات، سواء كانت أدبية أو فلسفية، وما يهم دريدا في القراءات التي يحاول إقامتها ليس النقد من الخارج وإنما الاستقرار أو التوضع في البنية غير المتجانسة للنص.
- ي- تعدد اللغات والمعاني والنصوص: دريدا يعرف التفكيك بأنه لا يؤمن بلغة واحدة ويؤمن بلغات متعددة عبر آليات الاختلاف والتناقض والحوار.

ن- تفكيك الأفكار وتفكيك التفكير: الأفكار بصورتها الأدبية مرتبطة بالنص اللغوي، واللغة بطبيعتها ليست بريئة بل فيها حمولة من الانحيازات، فكل فكرة تحدها اللغة التي تحاول من خلالها التواصل مع العقول الأخرى، فاللغة ليست وعاء أو أداة للتواصل بحسب اللغويين الكلاسيكيين، بل صارت اللغة أداة فكرية تحدد التفكير والتنشئة العقلية، مما يعني أن الإنسان يفكر حسب لغته. إضافة إلى علاقة الأفكار بالتاريخ (الزمكانية) فكل فكرة تنشأ في زمان محدد وفي مكان معين، وكل زمان هناك مسلمت يقينية ومنطلقات عقلانية سائدة تؤثر في الأفكار والتفكير.

ومن أدوات التفكير فحص الفكرة من حيث التماسك المنطقي والبرهان العلمي، وعدم التناقض أو الصدام مع معلومات أخرى ثابتة، و القصد من كلمة ثابتة بأنه تم إثباتها عن طريق التجربة العلمية وتمتلك أدلة منطقية قوية- مثلا لا يمكن لأحدهم أن يزعم بأن الأرض مسطحة، رغم أن الأدلة العلمية تشير إلى كروية الأرض. وتفكيك الفكرة يعني تشريحها وإعادة تركيبها لتوضيح التناقضات الداخلية الموجودة في الفكرة.

وبالتالي، فإنه ينبغي مراعاة هذه الأبعاد المختلفة عند محاولة تفكيك الأفكار؛ لنأخذ مثلاً: أرسطو كان يعتقد أن أسنان الذكور أكثر عدداً من أسنان الإناث. وإذا حاولنا تفكيك هذه الفكرة نبدأ من تاريخيتها، ونشير إلى أن هذه الحقبة لم يكن التجريب منهجاً علمياً، بل كان التأمل هو المنهج السائد، لذلك فأرسطو لم يكن يعتمد التجريب كمنهج علمي، ولم يكلف نفسه أن ينظر إلى أسنان زوجته، وتشير هذه الملاحظة للتناقض الموجود داخل الفكرة، وأيضاً تشير إلى أن المرأة في هذا العصر اليوناني كانت أقل شأناً من الرجل، ونوضح تهافت هذا التصور لأنه كان أحد المسلمات التي تقوم عليها الفكرة، لأن الفكرة غير قادرة على الخروج من المنهج السائد والمسلمات اليقينية المعروفة في زمانها. لذلك تعتبر هذه الفكرة ليست متماسكة من ناحية الأدلة والبراهين العلمية.

خاتمة:

في الختام، نستعرض أهم الانتقادات، إذ تعرضت التفكيكية بحد ذاتها إلى تفكيك آخر وخاصة من الولايات المتحدة الأمريكية، ولاحظوا أن التفكيكية أولاً: رؤية فلسفية غامضة في طرحها النظري والمنهجي، وأن مقولاتها ومفاهيمها أكثر تعقيداً وصعوبة وإبهاماً. وثانياً: إن التفكيكية باعتبارها إيديولوجية راديكالية متشعبة بأفكار كارل ماركس الثورية، فهي تحسب على سياسة اليسار، وثالثاً: تحاول التفكيكية نزع مركزية العقل باستخدام أسس عقلانية أخرى، ورابعاً: هي فلسفة عدمية فوضوية تحاول هدم الأسس الفكرية التاريخية لكنها غير قادرة على الخروج منها.

المراجع:

- ينظر: عمر علي باشا: التفكيكية: تعريفها، أسسها، وتفكيكها(مقال إلكتروني)

- ينظر: وليد، قصاب: مناهج النقد الأدبي الحديث

- ينظر: إبراهيم محمود، خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار الميسرة، 2003
- ينظر: محمد، شبل، الكومي: تقديم: محمد، عناني: المذاهب النقدية الحديثة مدخل فلسفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2004
- ينظر: ميجان، الرويلي، وسعد، البازغي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط3، 2002،
- ينظر: صلاح، فضل: مناهج النقد المعاصر

الأستاذة: كعبش ريمة

مقياس: مقاربات نقدية معاصرة (محاضرة)

السنة: الثانية ليسانس تخصص دراسات نقدية

المحاضرة رقم: 13 النقد الثقافي

تمهيد:

يعد النقد الثقافي من أهم الظواهر الأدبية التي رافقت مابعد الحداثة في مجال الأدب والنقد، وقد جاء كرد فعل على البنيوية اللسانية، والسميائيات، والنظرية الجمالية (الإستيتيقية)، التي تعنى بالأدب باعتباره ظاهرة لسانية شكلية من جهة، أو ظاهرة فنية وجمالية وبويطيقية (شعرية) من جهة أخرى. ومن ثم، فقد استهدف النقد الثقافي تفويض البلاغة والنقد معا، بغية بناء بديل منهجي جديد يتمثل في المنهج الثقافي الذي يهتم باستكشاف الأنساق الثقافية المضمره، ودراستها في سياقها الثقافي والاجتماعي والسياسي والتاريخي والمؤسساتي فهما وتفسيرا.

1- مفهوم النقد الثقافي:

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

ومن ثم، يمكن الحديث عن نوعين من الدراسات التي تنتمي إلى النقد الحضاري، الدراسات الثقافية التي تهتم بكل ما يتعلق بالنشاط الثقافي الإنساني، وهو الأقدم ظهورا، والنقد الثقافي الذي يحلل النصوص والخطابات الأدبية والفنية والجمالية في ضوء معايير ثقافية وسياسية واجتماعية وأخلاقية، بعيدا عن المعايير الجمالية والفنية والبويطيقية، وهو الأحدث ظهورا بالمقارنة مع النوع الأول. وبالتالي، يعنى النقد الثقافي بالمؤلف، والسياق، والمقصدية، والقارىء، والناقد.

ومن ثم، فالنقد الثقافي نقد إيديولوجي وفكري وعفائدي. وهكذا، فقد رفض المثقفون الأمريكيون القاطنون بمدينة نيويورك منح جائزة بولنجتون في عام 1949 م للشاعر عزرا باوند؛ لأنه كان مؤيدا

لموسوليني وهتلر في الحرب العالمية الثانية. ويعني هذا أن هؤلاء المثقفين كانوا ينطلقون من مسلمات ثقافية وسياسية وأخلاقية، أكثر من انطلاقهم من مرتكز النص أو الخطاب، وذلك باعتباره علامة ثقافية وسياقية، تحمل مقاصد مباشرة وغير مباشرة، قبل أن يكون علامة جمالية أو فنية أو شكلية. ومن ثم، يهدف النقد الثقافي إلى كشف العيوب النسقية التي توجد في الثقافة والسلوك، بعيدا عن الخصائص الجمالية والفنية.

ويعني هذا أن النقد الثقافي هو: " فعل الكشف عن الأنساق، وتعرية الخطابات المؤسساتية، والتعرف على أساليبها في ترسيخ هيمنتها، وفرض شروطها على الذائقة الحضارية للأمة."

و النقد الثقافي هو الذي يدرس الأدب الفني والجمالي باعتباره ظاهرة ثقافية مضمرة. وتعبير آخر، هو ربط الأدب بسياقه الثقافي غير المعلن. ومن ثم، لا يتعامل النقد الثقافي مع النصوص والخطابات الجمالية والفنية على أنها رموز جمالية ومجازات شكلية موحية، بل على أنها أنساق ثقافية مضمرة تعكس مجموعة من السياقات الثقافية التاريخية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية والأخلاقية والقيم الحضارية والإنسانية. ومن هنا، يتعامل النقد الثقافي مع الأدب الجمالي ليس باعتباره نصا، بل بمثابة نسق ثقافي يؤدي وظيفة نسقية ثقافية تضر أكثر مما تعلن.

2- تطور النقد الثقافي:

من المعلوم أن الدراسات الثقافية قد ظهرت منذ القرن التاسع عشر أو ربما قبل هذه الفترة بكثير، في ظل العلوم الإنسانية (علم الاجتماع، والأنثروبولوجيا، والإثنولوجيا، وعلم النفس، وعلم التاريخ، والفلسفة...)، وذلك مع انبثاق الثورة الصناعية. هذا، وقد انتشرت الدراسات الثقافية بشكل متميز في الغرب منذ سنة 1964م، وذلك مع تأسيس مركز بريمنغهام للدراسات الثقافية المعاصرة، وبروز مدرسة فرانكفورت في الأبحاث الثقافية ذات الطابع النقدي والسوسيولوجي، لتنتشر الدراسات الثقافية بشكل موسع في سنوات التسعين في مجالات عدة، بعد أن استفادت من البنيوية وما بعد البنيوية. وتشكلت على هداها نظريات ومذاهب وتيارات ومدارس واتجاهات ومناهج نقدية وأدبية، وظهرت في الغرب مجموعة من الدراسات الثقافية لدى رولان بارت، وميشيل فوكو، وبيير بورديو صاحب المادية الثقافية، وهومي بابا، وجي سي سبيفاك، وجان بودريار، وجان فرانسوا لوتار...

ويعني هذا أن مدرسة بريمنغهام الإنجليزية ومدرسة فرانكفورت الألمانية من المدارس التي ساهمت في إغناء الدراسات الثقافية، فكانت النظرية النقدية تنظر إلى النقد الأدبي على أن من بين وظائفه الرئيسية هي: " التصدي لمختلف الأشكال اللامعقولة التي حاولت المصالح الطبقيّة السائدة أن تلبسها للعقل، وأن تؤسس اليقين بها على اعتبار أنها هي التي تجسد العقل، في حين أن هذه الأشكال من

العقلانية المزيفة ليست سوى أدوات لاستخدام العقل في تدعيم النظم الاجتماعية القائمة، وهو ما دعاه هوركايمر بالعقل الأداة".

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

بيد أن الظهور الفعلي والحقيقي للنقد الثقافي لم يتحقق إلا في سنوات الثمانين من القرن العشرين (1985م)، وذلك في الولايات المتحدة الأمريكية، حيث استفاد هذا النقد من البنيوية اللسانية، والأنثروبولوجيا، والتفكيكية، ونقد ما بعد الحداثة، والحركة النسوية، ونقد الجنوسة، وأطروحات مابعد الاستعمارية... ومن ثم، لم ينطلق النقد الثقافي إلا بظهور مجلة: "النقد الثقافي" التي كانت تصدر في جامعة مينيسوتا في شتى المجالات الثقافية.

وبعد ذلك، أصبح النقد الثقافي يدرس في معظم جامعات الولايات المتحدة الأمريكية التي كانت تعنى أيما عناية بتدريس العلوم الإنسانية.

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

3- رواد النقد الثقافي غربيا وعربيا:

ثمة مجموعة من رواد الدراسات الثقافية بصفة عامة والنقد الثقافي بصفة خاصة، ومن بين رواد الدراسات الثقافية (Cultural studies)، نذكر: ماثيو آرنولد في كتابه: "الثقافة والفوضى" (1869م)،

ومقاله الثقافي الآخر: " مهمة النقد في الوقت الحاضر " (1865م)، وتايلور في كتابه: " الثقافة البدائية" (1871م)، وريموند وليامز في كتابه: " الثقافة والمجتمع: من عام 1780م - 1950م " (1958م)....

ومن جهة أخرى، ثمة مجموعة من رواد النقد الثقافي غربا وشرقا، ومن أهم هؤلاء النقاد الغربيين الذين أثروا النقد الثقافي (Cultural criticism) ، نستحضر الناقد الأمريكي: فانسان ليتش (Leitch.Vincent.B)، الذي اهتم بالنقد الثقافي منذ سنوات الثمانين من القرن العشرين، وخاصة في كتابه: " النقد والطابو: النقد الأدبي والقيم " (1987م)، حيث بلور منهجية جديدة سماها النقد الثقافي، باستيحاء فلسفة مابعد الحداثة، وآراء ما بعد الماركسية.

وقد اشتغل ليتش على تقويم ثلاثة نقاد أمريكيين، وهم الناقد واين بوث (Wayne Booth)صاحب التعددية الليبرالية، وروبرت شولز (Robert Scholes)صاحب البنيوية، وهيليز ميلر (Hillis Miller) ممثل التفكيرية. وقد أصدر ليتش مجموعة من الكتب النقدية، منها: مابعد البنيوية، والنقد الثقافي، والنظرية الأدبية، والنقد الأدبي الأمريكي،...

هذا، وقد كتب ليتش مجموعة من المقالات النقدية في إطار النقد الثقافي للتعريف به نظرية وتطبيقا، وذلك منذ سنة 1987م لتبيان موقفه من ما بعد الحداثة، وموقفه من مدرسة ييل (Yale) التفكيرية.

وقد كتب ليتش سنة 1983م كتابا حول النقد الثقافي، مبينا مرتكزاته النظرية والتطبيقية.

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

ومن أشهر الدارسين العرب الذين اهتموا بالنقد الثقافي، نذكر: عبد الله الغدامي في كتابه: " النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية"، وفي كتابه المشترك مع الدكتور عبد النبي اصطيف: " نقد ثقافي أم نقد أدبي؟"، وسعد البازعي وميجان الرويلي في كتابهما: " دليل الناقد الأدبي"، والباحث الجزائري حفناوي بعلي في كتابه: " مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن"، وصلاح قنصوة في كتابه: " تمارين في النقد الثقافي #"، والدارس العراقي محسن جاسم الموسوي تحت عنوان: " النظرية والنقد الثقافي...".

3- مرتكزات النقد الثقافي:

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

- الوظيفة النسقية: ويرى الغدامي أنه لا بد من ربط النقد الثقافي بالنسقية، فإذا كان رومان جاكسون قد حدد ست وظائف لسنة عناصر، الوظيفة الجمالية للرسالة، والوظيفة الانفعالية للمرسل، والوظيفة التأثيرية للمتلقى، والوظيفة المرجعية للمرجع، والوظيفة الحافظية للقناة، والوظيفة الوصفية للغة. فقد حان الوقت لإضافة الوظيفة النسقية للعنصر النسقي. ويعني هذا أن النقد الثقافي يهتم بالمضمر في النصوص والخطابات، ويستقصي اللاوعي النصي، وينتقل دلاليا من الدلالات الحرفية والتضمينية إلى الدلالات النسقية.

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

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

- الجملة الثقافية: يعتمد النقد الثقافي على التمييز المنهجي بين ثلاث جمل رئيسة، وهي: الجملة النحوية ذات المدلول التداولي، والجملة الأدبية ذات المدلول الضمني والمجازي والإيحائي، والجملة الثقافية التي هي: " حصيلة الناتج الدلالي للمعطى النسقي، وكشفها يأتي عبر العنصر النسقي في الرسالة، ثم عبر تصور مقولة الدلالة النسقية، وهذه الدلالة سوف تتجلى وتتمثل عبر الجملة الثقافية. والجملة الثقافية ليست عددا كليا، إذ قد نجد جملة ثقافية واحدة في مقابل ألف جملة نحوية. أي: إن الجملة الثقافية هي دلالة اكتنازية وتعبير مكثف."

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

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

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

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

- التورية الثقافية: تتكئ التورية الثقافية في النقد الثقافي إلى معنيين : معنى قريبا غير مقصود، ومعنى بعيدا مضمر، وهو المقصود. ويعني هذا أن التورية الثقافية هي كشف للمضمر الثقافي المختبئ وراء السطور. وفي هذا الصدد، يقول الغدامي: "وتبعا لمفهوم المجاز الكلي بوصفه مفهوما مختلفا عن المجاز البلاغي والنقدي، فإن التورية هي مصطلح دقيق ومحكم، وهو في المعهود منه يعني وجود معنيين أحدهما قريب والآخر بعيد، والمقصود هو البعيد، وكشفه هو لعبة بلاغية منضبطة، ونحن هنا نوسع من مجال التورية لا لتكون بهذا المعنى البلاغي المحدد، ولكننا نقول بالتورية الثقافية. أي: إن الخطاب يحمل نسقين، لامعنيين، وأحد هذين النسقين واع والآخر مضمر".

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

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

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

ويعني هذا أن المقاربة الثقافية لايهما في النص تلك الأبنية الجمالية والفنية والمضامين المباشرة، بل ما يعينها هو استكشاف الأنساق الثقافية المضمرّة.

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

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

خاتمة:

خلاصة القول: فعلى الرغم من أهمية المنهج الثقافي في التعامل مع النص أو الخطاب الأدبي انطلاقا من كونه ظاهرة ثقافية، حيث يعتمد هذا النقد إلى مقارنته في ضوء رؤية ثقافية شاملة إن اجتماعيا، وإن

سياسيا، وإن اقتصاديا، وإن تاريخيا، وإن نفسيا، مع التركيز منهجيا على رصد الأنساق الثقافية المضمرة، وموقعها في سياقها المرجعي والثقافي والإيديولوجي والمؤسساتي، إلا أن هذا المنهج يقصي من حسابه الفن والجمال والوظيفة الشعرية. وبالتالي، لايعترف بالبنىات الشعرية واللسانية والسيميائية؛ لأنه يتعامل مع النص أو الخطاب الأدبي والجمالي تعاملًا ثقافيا خارجيا مبتذلا، على أنه نص نسقي لا يزخر إلا بالرسائل الثقافية الإيديولوجية ليس فقط. وبهذا، يتنافى هذا المنهج الثقافي مع خصوصية الأدب وماهيته، ووظيفة النقد الأدبي جملة وتفصيلا. ومن ثم، إذا كان النص الأدبي قائما على علاقة تكامل وترابط عضوي مع المنهج البنيوي اللساني؛ لوجود اللغة باعتبارها قاسما مشتركا بينهما، فإن علاقة الأدب بالنقد الثقافي هي علاقة تنافر واغتراب وتباعد بامتياز.

المراجع:

- ينظر: جميل حمداوي النقد الثقافي بين المطرقة والسندان (مقال إلكتروني)
- ينظر: توم بوتومور: مدرسة فرانكفورت، ترجمة: سعد هجرس، دار أوياء، دار الكتب الوطنية، ليبيا، الطبعة الثانية سنة 2004م.
- ينظر: حفناوي بعلي : مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن،الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2007م.
- ينظر: د.زهور كرام: السرد النسائي العربي، شركة النشر والتوزيع-المدارس- الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2004م.
- ينظر: د.سعد البازعي وميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، سنة 2000م.
- ينظر: صلاح قنصوة: تمارين في النقد الثقافي، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى سنة 2007م.

الأستاذة: كعبش ريمة

مقياس: مقاربات نقدية معاصرة (محاضرة)

السنة: الثانية ليسانس تخصص دراسات نقدية

محاضرة رقم: 14 النقد التكويني

تمهيد:

من المعروف أنّ النقد الأدبي يهتم بدراسة الإبداع أو الأدب بعد أن يكون مطبوعاً ومنشوراً، ومؤزّعاً جماهيرياً، فيُصبح في ملك القارئ أو المُتلقي، إلا أنّ النقد التكويني أو التوليدي، أو الجيني (la critique génétique) هو الذي يدرس النص قبل طبعه ونشره، بمعنى أنّ هذا النقد يرصد مُختلف المراحل الجينيّة التي يتكوّن من خلالها النص، ويتولّد عبرها العمل، قبل أن تُحوّله المطبعة إلى مُنتج فكري وثقافي جماهيري.

1- مفهوم النقد التكويني:

يقصد بالنقد التكويني: ذلك النقد الذي يهتمّ بالمصادر الأولى للعمل، والعناية بمسودات النصّ ومُستنسخاته ومخطوطاته، ومن ثمّ فهو يدرس النص في حالته المخطوطة والمسودة والمُستنسخة، قبل أن يُطبع ويُنشر ويُوزّع، ومن ثمّ يعكس النقد التكويني نيات المؤلف المباشرة وغير المباشرة، ويحدّد لنا رؤيته الحقيقيّة تجاه العالم بصدق، قبل أن يخضع لمقص المراقبة الذاتية والغيريّة، وقبل أن يخضع أيضاً للمراجعة والتنقيح والتصحيح، والحذف والإلغاء، والتخلّص من الشوائب الزائدة، أو كلّ ما يُمكن أن يُسبّب المشاكل للمُبدع واقعياً، بعد مرحلة الطبع والنشر.

كما يُمكن التمييز بين النقد التكويني الذي يهتمّ بنقد المصادر والمسودات والمخطوطات، التي يبنّي عليها العمل قبل أن يُطبع ويُنشر، وبين البنيويّة التكوينيّة التي ظهرت مع لوسيان كولدمان، وتُسعى جاهدةً إلى رَبْط الداخل النصّي بالسياق الخارجي ربطاً غير مباشر، عبر التماثل بين البنى الأدبيّة والجماليّة، والبنى السياسيّة والاجتماعية، والاقتصادية والثقافيّة والتاريخيّة.

يقول دافيد كارتر معرفاً النقد التكويني بأنه: "يسعى إلى أدلّة نصيّة يُمكن إثباتها، تتعلّق بنيات المؤلّف، كما أنّ هذا النقد يُحلّل العوامل التي تُحدّد طبيعة النص النهائي، كلّما تقدّم من شكل مخطوطة نحو شكل كتاب، وكما يدرس النقد الجيني تأثيرات الرقابة والتنقيح، فإنه يُحاول أن يُحدّد بدقة ما يُمكن أن

يُقَال منطقيًا عن النص، ويرتبط الناقد (جان ميشيل راباتيه / Jean-Michel Rabaté) / ارتباطًا وثيقًا بصياغة المبادئ التي تحكم ممارستها".

وعليه، فالنقد التكويني أو التوليدي أو الجيني لا يهتمُّ بالنص المنشور أو المطبوع، بل يُركِّز اهتمامه على الوثائق التي ساهمت في تكوينه وتلوثه على صورة نصٍّ أو خطابٍ أو كتابٍ، بمعنى أنه يهتمُّ بمرحلة الإنتاج الأولى قبل الطبع والنشر، ويبحث في جذور النص، ومصادر تكوُّنه في مرحلتي التسويد والتحرير، وهنا نرى أنَّ النقد الأدبي قد غيَّر وجهته من التركيز على النصِّ إلى التركيز على ما قبل النصِّ، أو قد غيَّر وجهته من النص المطبوع إلى النص المخطوط؛ تحقيقًا، وتوثيقًا، ودراسةً. وباختصار، فإذا كان النقد الأدبي يهتمُّ بالداخل النصي، فإن النقد التكويني يهتمُّ بما قبل النص، حينما يكون في مرحلة المخطوطات أو المسودات.

2- السياق الذي ظهر فيه النقد التكويني:

ظهر مصطلح النقد التكويني أو التوليدي (critique génétique) سنة 1979م، بعد أن طبعت دار فلمازيون بباريس كتابًا تحت عنوان "أبحاث حول النقد التكويني: نص لوي أراغون نموذجًا"، وقد ألحقت بالكتاب دراسة للوي هاي (Louis Hay) عنوانها "النقد التكويني: الأصول والمنظورات"، وفيها يُعرِّف الباحث بالنقد التكويني، ويرصد مراحل هذا النقد، ويُجمل مختلف المنظورات إزاء المخطوط الأدبي، ويعني هذا أنَّ النقد الجيني قد ظهر في مرحلة ما بعد الحداثة، وذلك في سنوات السبعين؛ لتجديد النقد الأدبي وتحديثه، فيكون الهدف منه هو مقارنة النصوص الأدبية في ضوء مخطوطاتها ومصادرها الأولى، ومن ثمَّ انتقل الاهتمام من النص الداخلي إلى ما قبل النص، ومن السارد إلى المؤلف، ومن البنيات إلى المراحل، ومن العمل إلى المصادر، وبهذا يكون الناقد التكويني هو الذي يهتمُّ بمجموعة من المراحل، وهي: الإدراك، والإخبار، والتوثيق، والتحرير، والتنقيح، والتصحيح، والمراجعة.

ويعني هذا أنَّ النص المطبوع عرَّف مجموعة من التحوُّلات على مستوى الكتابة، وله ذاكرة وراثية واعية ولاشعورية عن تكوُّنه وولادته، فلا بدَّ أن يتركَّ النص آثارَ ولادته، ويخلف مؤشِّرات مادية تدلُّ على عملية التكوُّن والولادة، وهذا ما ينبغي للنقد الجيني أن يقوم باستكشافه وفهمه، وتفسيره وتأويله، وذلك بالبحث عن مخطوطات النص ومُسوداته، مع تحديد نوعيَّة المخطوطات، ورصد مؤشِّراتها الكميَّة ضمن عصر معيَّن، وفي علاقة بالكاتب والعمل، كما ينبغي لهذا النقد أن يدرس عمليَّات الطبع والنسخ، وأدوات الكتابة والنزق والقطع، ويدرس مختلف عمليَّات النسخ بشكلٍ تحقيقي: فهمًا، وتفسيرًا.

هذا ولقد اهتمَّ النقد التكويني الفرنسي بالكتابات الصادرة في القرنين التاسع عشر الميلادي والقرن العشرين، ولكن لم يهتمَّ بالكتابات الموجودة في القرون السابقة؛ لعدم وجود مخطوطات للعمل، في حين اهتمَّ النقد التكويني العربي بتحقيق مجموعة من النصوص وأمَّهات المصادر، عن طريق المقابلة بين النسخ، وتتبع عمليَّة الكتابة، ونوع الورق والطباعة، ومن ثمَّ نلاحظ أنَّ العرب قد سبقوا إلى النقد التكويني كما يتجلَّى ذلك واضحًا في التحقيق والتوثيق، وفي هذا السياق يقول الدكتور رمضان عبدالنواب: "يظنُّ

بعض الباحثين المُحدثين من العرب أن فنَّ تحقيق النصوص فنُّ حديث ابتدَّعه المعاصرون من المُحقِّقين العرب، أو استنقوه من المُستشرقين الذين سبَّقونا في العصر الحاضر - بعض الوقت - في تحقيق شيءٍ من ثرائنا، ونشره بين الناس."

ولكنَّ الحقيقة بخلاف ذلك، فقد قام فنُّ تحقيق النصوص عند العرب مع فجر التاريخ الإسلامي، وكان لعلماء الحديث اليد الطويلة في إرساء قواعد هذا الفنِّ في ثرائنا العربي، وتأثَّر بمنهجهم هذا أصحابُ العلوم المختلفة، وإنَّ كثيرًا مما نقوم به اليوم من خُطوات في فنِّ تحقيق النصوص ونشرها؛ بدءًا من جَمع المخطوطات، والمقابلة بينها، ومُروِّرًا بضَبْط عباراتها، وتخريج نصوصها، وانتهاءً بفَهْرسة محتوياتها - لَمِمَّا سَبَقْنَا به أسلافنا العظام من علماء العربية الخالدة".

وقد بادَر المُستشرقون الغربيُّون إلى تحقيق النصوص وتوثيقها وترجمتها، وطبَّعها ونشرها ونقدها، وذلك في ضوء مقاربات ومناهج حديثة ومعاصرة متنوّعة، كما هو حال الاستشراق البريطاني، والهولندي، والألماني، والإسباني، والأمريكي، والفرنسي، والروسي.

لكنَّ النقد التكويني لا يعني تحقيق التراث فقط، بل هو أيضًا يهتمُّ بدراسة المصادر الأولى للعمل؛ من أجل فهم النص الداخلي بشكل جيد؛ لأنَّ هناك ترابطًا بين النص الداخلي والنص المخطوط؛ تفاعلًا، وتعلُّقًا، وتناصًا، ومن هنا يهدف النقد التكويني إلى تتبُّع مراحل الكتابة، قبل أن يصير النص عملاً مطبوعًا، ويستكشف مختلف المصادر التي اعتمد عليها الكاتب في تأليف كتابه؛ مثل: هوامش القراءة، والكراسات، والدفاتر، والتصاميم، والمخططات، والسيناريوهات، والمُدونات، ورؤوس الأقلام، ومسودات التحرير، والمسائل المُصححة... إلخ، وتُشكِّل كلُّ هذه النصوص الأولى آثارَ النص الأدبي، قبل أن يخرج من حالة المخطوط إلى حالة المطبوع، ويُسمى هذا أيضًا بالملف التكويني أو التوليدي الذي يُشخِّص مختلف مراحل ما قبل النص .

3- رُوَاد النقد التكويني:

يُمكن الحديث عن مجموعة من النُقَّاد الذين اهتمُّوا بالنقد الجيني؛ إمَّا قديمًا كجوستاف لانسون، ورودلر، وب. أوديا (Audiat)، وتيبودييه (Albert Thibaudet)، وإمَّا حديثًا كجيرار جنيت (Gerard Genette) الذي انكبَّ على دراسة التعلُّق النصي والعتبات الفوقية التي تُساعدنا على فهم النصِّ وتفسيره، ولوي هاي (Louis Hay) الذي اهتمَّ بأصول النقد التكويني ومنظوراته - تنظيرًا، وتقعيدًا، وتأريخًا - وجان بيلمان نويل (Jean Bellemin-Noël) الذي اهتمَّ بالقراءة النفسية واللاشعور النصي، ودراسة النص في مرحلة ما قبل الطبع، وببير مارك دوبيازي (Pierre-Marc de Biasi) الذي استعرض علمًا جديدًا لتحليل المخطوطات والمسودات، مع التركيز على مكوّنات النقد الجيني، ورايمون دوبراي جنيت (Raymonde Debray Genette) التي درّست مسودات فلوبير ومخطوطاته، وجاك نيف (Jacques Neefs) الذي اهتمَّ بالمسودات والنسخ المتعدّدة لدى شاتوبريان، ومونتاني وستاندال، وهنري مثيران (Henri Mitterand) الذي كان يُعنى بالنقد التكويني في أعمال إميل زولا ورواياته،

ودانييل فيرر، وجان ميشيل راباتي (Daniel Ferrer and Jean-Michel Rabaté) الذين ركّزوا على أعمال جيمس جويس بالدراسة واستكشاف مصادره الأولى، وألموث كريسليون (Almuth Grésillon) التي بحثت في المخطوطات والمسودات في ضوء النقد التكويني، وكاترين فيولي (Catherine Viollet) التي حلّلت بعض أعمال مارسيل بروسست القصصية والروائية، وفيليب لوجون (Philippe Lejeune) الذي درس مجموعة من الأعمال الأوطيبوغرافية (السّير الذاتية) في ضوء النقد التكويني، وجان لوي لوبراف (Jean-Louis Lebrave) الذي درس آثار الكتابة، وترسّبات الذاكرة التناسية، والتعالقات النصية.

4- تفويم المنهج التكويني:

من المعروف أنّ للنقد التكويني نظرية ومنهجًا، وإجابيات مهمة لا يُمكن الغض عن أهميتها، أو الحط من قيمتها، ولا سيّما أنّ هذا النقد يُساعدنا على الإحاطة بالنص بشكلٍ جذري توليدي، وفهم العمل الأدبي بشكلٍ جيّد على مستوى أصوله الأولى كتابةً واستنساخًا؛ حيث نستكشف مصادره الأولى من خلال العودة إلى المُدونات والوثائق، والمسودات والمخطوطات لقراءتها، وتبيّن رؤية الكاتب، ومعرفة مُجمل المراحل التي مرّ منها العمل، حتى وصل إلى مرحلة الطبع والنشر والتوزيع والاستهلاك. إنها قراءة سرّية لصناعة الكتابة، واستكناه أسرارها الواعية وغير الواعية، بيد أنّ هذا النقد غير كافٍ لفهم النصّ وتفسيره من كلّ جوانبه، فهذا النقد يُركّز على مرحلة معيّنة من الأدب، وهي مرحلة ما قبل النص، ويُغفل مرحلة النص، وما بعد النص؛ أي: يهتمّ فقط بمرحلة المخطوط والمسودة، وينسى النص الإبداعي الداخلي الذي يحمل في طياته ثقافة معيّنة، ويتسم بخصائص فنية وجمالية وأسلوبية معيّنة، تحتاج منّا إلى قراءتها ودراستها في ضوء مناهج المحايثة والأسلوب والجمال، كما ينبغي الانتقال طبيعيًا من النص إلى ما بعد النص، وذلك بالاتكاء على السياق السياسي والاجتماعي، والثقافي والنفسي، والتاريخي والاقتصادي .

خاتمة:

وخلاصة القول نستنتج مما سبق ذكره أنّ النقد التكويني يهتمّ بدراسة العمل الأدبي من بداية كونه مخطوطاً إلى أن يصير كتاباً، وبمعنى من المعاني، فإنه يهتمّ بالمراحل التكوينية التي يقطعها الكاتب من مرحلة الفكرة والتسويد، والتصميم والتخطيط، إلى أن يتحوّل إلى مُنتج طباعي جماهيري. وإذا كان النقد الغربي قد تمثّل هذا المنهج التكويني والجيني بشكلٍ لافتٍ للانتباه، فإن النقد العربي المعاصر لم يلتجئ إلى هذه القراءة التكوينية بعدُ بشكلٍ تراكمي مقبول؛ بغية معرفة كيف يتولّد النصوص في أدبنا العربي القديم والحديث والمعاصر، فلا بدّ إذًا من الانفتاح على المناهج النقدية الغربية، وتمثّل نظرياتها الأدبية، واستيعاب مفاهيمها ومصطلحاتها الإجرائية لدراسة النصوص والأعمال الأدبية، وذلك في ضوء مخطوطاتها ومُسوداتها، ومصادرها الأصلية الأولى.

المراجع:

- ينظر: جميل حمداوي: النقد التكويني (مقال إلكتروني)
- ديفيد كارتير؛ النظرية الأدبيّة؛ ترجمة: د. باسل المسالمة، دار التكوين، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى سنة 2010م
- ينظر: مجموعة من الكُتّاب؛ مدخل إلى مناهج النقد الأدبي؛ ترجمة: د. رضوان ظاظا، الناشر: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت، الطبعة: الأولى، ذو الحجة 1417هـ - مايو / أيار 1997م.

