محاضرات
مناهج النقد
المعاصر

السنة الثانية: دراسات أدبية

الأستاذة: كلثـــوم
زنيـــــــنة

مفردات المقياس

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

1-السيميائية

2-البنيوية

3 - الأسلوبية

4 - الموضوعاتية

5- التأويلية

6- التلقي

7- التفكيكية

8- النقد الثقافي

المحاضرة الأولى: السيميائية

أولا: إشكالية المصطلح

ثانيا: السيمياء عند فرديناند دوسوسير

1-العلامة عند سوسير

ثالثا: سيميائية شارل سندرس بيرس

1-العلامة عند بيرس

المحاضرة الأولى: السيميائية

أولا: إشكالية المصطلح

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

تسمى "السيميائية:Sémotique"حينا,و "السيميولوجيا: "Sémiologieحينا آخر,بإسهام أوروبي يمثله فردينان دوسوسيرF.De Saussure (1857-1913)وآخر أمريكي يمثله شارل سندرس بيرسC.S Pierce (1839-1913)".[7]

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

---

[7]يوسف وغليسي,إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد,الدار العربية للعلوم,منشوارت الاختلاف,لبنان, الجازئر,ط, 2008. ,1ص223.

[8]المرجع نفسه,ص,225نقل عن: برنار توسان: ماهي السيميولوجيا,ترجمة محمد نظيف,إفريقيا الشرق,المغرب,ط,2 ,2000ص37.

ثانيا: السيمياء عند فردينان دوسوسير(1857-1913)

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

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

---

[9]محمد فليح جبوري,الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث,منشو ارت ضفاف,دار الأمان,منشو ارت الاختلاف,لبنان, المغرب,الج ازئر,ط, 1,2013ص,53نقلا عن مدخل إلى السيميوطيقا,ص149.

[10]يوسف وغليسي,إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد,ص223.

[11]ينظر عبد الله إب ارهيم و آخرون,معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة),المركز الثقافي العربي,المغرب,ط,2 ,1996ص,74 و ينظر كذلك يوسف وغليسي,إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد,ص223.

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

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

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

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

---

[12]محمد فليح الجبوري,الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث,ص53.

[13]دولو داال,السيميائية أو نظرية العلامات,ترجمة: عبد الرحمن بوعلي,دار الحوار للنشر والتوزيع,سوريا,ط, 1،2004ص 51.

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

1-العلامة عند سوسير:

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

صورة صوتية صورة ذهنية

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

---

[14]يوسف وغليسي،إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد،ص،224نقل عن:

Système de la mode, Editions du seuil, 1967, p 08.:Roland Barthes

[15]عبد الله إبارهيم و آخرون،معرفة الآخر،ص ص74.،75

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

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

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

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

---

[16]ينظر: محمد فليح الجبوري،الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث،ص56.

[17]ينظر رولان بارت،مبادئ في علم الأدلة،تعريب محمد البكري،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،1986،ص160.

[18]عبد الله إبارهيم و آخرون،معرفة الآخر،ص77.

[19]محمد فليح الجبوري،الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث،ص40نقل عن: نظرية العلامات عند جماعة فينيا، ص144.

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

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

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

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

---

[20]عبد اللطيف محفوظ,آليات إنتاج النص الروائي,الدار العربية للعلوم ناشرون,منشو ارت الاختلاف,لبنان,الجزائر,ط1, 2008,ص31.

[21]مبارك حنون,دروس في السيميائيات,دار توبوقال,المغرب,ط, 1,1987ص ص77.,80

[22]محمد فليح جبوري,الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث,ص40.

[23]ينظر محمد عزام,النقد و الدلالة نحو تحليل سيميائي للأدب,منشو ارت و زارة الثقافة,دمشق, 1996,ص10.

1-العلامة عند بيرس:

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

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

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

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

---

[24]محمد فليح الجبوري,الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث,ص46,نقلا عن: تصنيف العلامات,بورس,فريال غرزول,ضمن كتاب مدخل إلى السيميوطيقا,ص138.

[25]محمد فليح الجبوري,الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث,ص47.

[26]المرجع نفسه,ص50.

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

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

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

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

---

[27] المرجع نفسه,ص51.

المحاضرة الثانية: البنيوية

أولا : مفهوم البنية

1-لغة

2-اصطلاحا

ثانيا: البنيوية و منطلقاتها المعرفية

1-الشكلانية الروسية

2-النقد الجديد

3-الد ارسات الألسنية

أ - اللغة و الكلام

ب- نظام العلاقات

ت- التازمن و التعاقب

ث- ثنائية الدال و المدلول

ثالثا: مبادئ البنيوية

المحاضرة الثانية: البنيوية

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

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

أولا : مفهوم البنية:

1-لغة:

ارتبطت البنيويةStructuralismeبمفهوم النسق و كذا البنية حيث إن "كلمتي البنية Structureبالرسم الفرنسي و الإنجليزي الموحد أوStructuraاللاتينية,و البناءConstruction بالرسم الموحد أيضا مع فارق في النطق,أوConstructioاللاتينية,كلتيهما,تمتدان إلى الفعل الفرنسي,Détruireبمعنى الهدم و التقويض والتخريب الذي يمتد تأثيله إلى الفعل اللاتيني Struereبمعنى: تنضيد المواد أو التأسيس والبناء و التشييد.."[29]بمعنى أنها ترتبط بمعنى التشييد والبناء.

2-اصطلاحا:

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

---

[28]يوسف أنور عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث,دار الأمين,مصر,ط, 1994،1ص13.

[29]يوسف وغليسي,إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد,ص120.

إلى هذه الكلمة قائلا: "لقد تم تأكيد مبدأ "البنية" كموضوع للبحث قبل سنة1930على يد مجموعة صغيرة من اللسانيين الذين تطوعوا للوقوف ضد التصور التاريخي الصرف للسان,وضد لسانيات كانت تفك اللسان إلى عناصر معزولة و تنشغل بتتبع التغيارت الطارئة عليه,لقد أطلقنا على سوسير,و بحق ارئد البنيوية المعاصرة,و هو كذلك بالتأكيد إلى حد ما,و يجمل بنا أن نشير إلى أن سوسير لم يستعمل أبدا,و بأي معنى من المعاني كلمة "بنية" إذ المفهوم الجوهري في نظره هو مفهوم "النسق".30

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

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

30إميل بنفنست,البنية في اللسانيات,تعريب مبارك حنون,مجلة د ارسات أدبية و لسانية,المغرب,ط, 1986,2ص131.

31زكريا إبراهيم,مشكلة البنية,مكتبة مصر,الفجالة,القاهرة, 1976,دط,ص42.

32جون بياجيه,البنية,ترجمة عارف سمية و بشير أوبدي,منشو ارت عويدات,بيروت,ط,2دت,ص07.

33بسام قطوس,مدخل إلى مناهج النقد المعاصر,دار الوفاء,مصر,دط, 2016,ص124.

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

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

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

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

---

[34]زكريا إبراهيم،مشكلة البنية،ص29.

[35]بسام قطوس،المدخل إلى مناهج النقد المعاصر،ص125.

[36]يوسف وغليسي،إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد،ص120.

ثانيا: البنيوية و منطلقاتها المعرفية

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

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

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

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

---

[37] بسام قطوس,المدخل إلى مناهج النقد المعاصر,ص126.

1-الشكلانية الروسية*:Formalistes Russes

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

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

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

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

---

*الشكلانيون الروس: لم تكن الشكلانية الروسية تمهيدا لنشأة البنيوية فحسب بل كانت مسقط أرس علوم أخرى,ووثيقة الصلة بالبنيوية و السيميائية كالشعرية و السردية,و تطلق تسميتها على ائتلاف تجمعين علميين روسيين شهيرين هما: حلقة موسكو ,1915-1920و جماعة الأبوياز,Opojaz 1916ينظر يوسف وغليسي,إشكالية المصطلح,ص ص113-114.

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

[39]تزفيتان تودوروف,الشعرية,ترجمة: شكري المبخوت,رجاء بن سلامة,دار توبوقال,المغرب,ط, 1,1987ص ص23.

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

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

2-النقد الجديد:

انطلق النقد الجديد في الولايات المتحدة الأمريكية,ليدل على حركة نقدية ظهرت على يد مجموعة من النقاد "اتخذوا من الجامعات الأمريكية و جامعات الجنوب الأمريكي تحديدا مركزا لها, و كان من أبرز نقادها كلينث بروكس,Brooksروبرت بن وارن,R.Penn warrenو جون كرو ارنسومJ.C Ransomو ميريل مورM.Moreو غيرهم,و تناظر مدرسة التحليل اللفظي في انجلترا التي كان من دعاتها ريتشاردزI.A.Richardsوتلميذه وليام أمبسونW.Empson".[41]ورغم أن النقد الجديد يشير إلى حركة نقدية ظهرت تزامنا مع أفول الشكلية الروسية,إلا أن هذه الحركة تعد امتدادا للفلسفة المثالية عند كانط(1724-1804)و هيغل(1770-1831)من خلال التركيز على المبدأ الجمالي للغة.

ظهر مصطلح النقد الجديد في "الولايات المتحدة الأمريكية و أوروبا بعد الحرب العالمية الأولى,ليناقض المناهج النقدية الكلاسيكية النفسية و الاجتماعية و الجمالية الذوقية,وأصحابه يرون في النقد الكلاسيكي قصورا كونه يتناول قضايا مرضية بعيدة عن العمل الأدبي,أو يعالج قضايا و ظواهر اجتماعية و تاريخية بدل اهتمامه بحقائق وخبايا النص الأدبي"[42]حيث ارتبط ظهور المصطلح لأول مرة "في كتاب الناقد الأمريكي ج أ سينجارن الذي يحمل عنوان "النقد الجديد" سنة1812فكان بذلك صاحب المصطلح ومبتدعه".[43]

---

[40]بسام قطوس,المدخل إلى مناهج النقد المعاصر,ص124.

[41]المرجع نفسه,ص91.

[42]محمد عزام,المنهج الموضوعي,منشورات اتحاد الكتاب العرب,ط,1دمشق, 1999,ص61.

[43]المرجع نفسه,ص63.

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

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

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

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

---

[44]بسام قطوس,المدخل إلى مناهج النقد المعاصر,ص,93نقلا عن: إلرود إبتش و آخرون: نظرية الأدب في القرن العشرين, ترجمة محمد العمري,إفريقيا الشرق,المغرب, , 1996 ,ص ص33-34.

[45]ينظر: رشاد رشدي,النقد و النقد الأدبي,دار العودة,بيروت, 1971,ص86.

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

تميزت,إذن,أفكار بارت من خلال مؤلفه "نقد و حقيقة,Critique et Vérité 1966الذي جاء ردا على كتاب ريمون بيكار "نقد جديد أم جدل جديد" الصادر عام1956ضد كتاب بارت (ارسين),وانطلاقا من هذا حاول بارت في مؤلفه هذا,الحديث عن بدايات النقد الجديد و أهم مبادئه مشيرا إلى امتداد النقد الجديد,و في هذا الصدد يقول: "لم يبدأ ما نسميه النقد الجديد تاريخه اليوم,فمنذ الاستقلال باشر بعض النقاد المحتكين بالفلسفات الجديدة إعادة النظر في أدبنا الكلاسيكي,و هؤلاء النقاد إذ هم يختلفون جدا عن سابقيهم,يستقلون أيضا عن الد ارسات الأحادية و المتنوعة التي غطت مجموع كتابنا من مونتين إلى بروست,و لما صار الحال كذلك,فقد قام قائم على حين غفلة فقذف هذه الحركة بالدجل,و أنشب ضد مؤلفاتها مخالب المنع.."[46]كما أن بارت تميز و تفرد من خلال مؤلفاته عن "الكتابة" و "لذة النص" وتطورت طروحاته المعرفية وتنوعت أبحاثه في السيمياء و البنيوية و التفكيك و غيرها.

3-الد ارسات الألسنية:

موا ازة مع الشعرية الجديدة,بدأت تظهر معالم حداثة نقدية منتصف القرن العشرين بعد ظهور المد البنيوي,و بعدما سطع نجم الد ارسات اللغوية مع فردنان دو سوسيرFerdinand De Saussure (1857-1913)بكتابه: محاضارت في اللسانيات العامةCours de linguistique générale.

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

---

[46]رولان بارت,نقد و حقيقة,ترجمة: منذر عياشي,مركز الإنماء الحضاري,سوريا,ط, 1,1994ص98.

[47]يوسف أنور عوض,نظرية النقد الأدبي الحديث,ص13.

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

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

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

---

[48]عبد الله إبارهيم,معرفة الآخر,ص42.

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

[50]عبد الله إبارهيم,معرفة الآخر,ص43.

[51]المرجع نفسه,ص44.

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

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

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

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

---

[52]بسام قطوس,المدخل إلى مناهج النقد المعاصر,ص,128نقلا عن,جوناثان كيلر: الشعرية البنيوية,ترجمة إمام السيد ,دار شرقيات للنشر والتوزيع,ط, 1،2000ص ص28.،29

[53]المرجع نفسه,ص,128نقلا عن روجي غارودي,البنيوية فلسفة موت الإنسان,ترجمة وتحقيق جورج طرابيشي,دار الطليعة للنشر,بيروت,ط, 1985 ،1ص13.

[54]المرجع نفسه,ص129.

فالأول يتسم بالآنية و الثبات و الوصفية,فيما يتسم الثاني بالتعاقبية و التارتبية و التحول عبر الزمن.

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

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

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

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

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

---

[55]عبد الله إبارهيم,معرفة الآخر,ص45.

[56]المرجع نفسه,ص45نقلا عن: نظرية المنهج الشكلي,نصوص الشكلانيين الروس,ترجمة: بارهيم الخطيب,الشركة المغربية للناشرين المتحدين,و شبكة الأبحاث العربية,بيروت, 1982,ص102.

[57]بسام قطوس,المدخل إلى مناهج النقد المعاصر,ص130.

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

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

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

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

ثالثا: مبادئ البنيوية

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

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

---

[58]عبد الله إبراهيم,معرفة الآخر,ص75.

[59]المرجع نفسه,ص76.

[60]محمد الناصر العجيمي,النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية,كلية الآداب,دار محمد علي,تونس,ط, 1،1998ص 76.

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

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

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

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

---

[61]يوسف أنور عوض,نظرية النقد الأدبي الحديث,ص ص45.,46

[62]ميشال فوكو,الكلمات و الأشياء,ترجمة مطاع صفدي و آخرون,مركز الإنماء القومي,بيروت, 1989,ص181.

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

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

---

[63]رولان بارت,درس في السيميولوجيا,ترجمة عبد السلام بن عبد العالي,دار توبقال,الدار البيضاء,ط, 3،1993ص87.

المحاضرة الثالثة : الأسلوبية

أولا: إشكالية المصطلح

1-مفهوم الأسلوب

لغة و اصطلاحا

ثانيا: مفهوم الأسلوبية

ثالثا: علاقة الأسلوبية بالبلاغة

اربعا :علاقة الأسلوبية بعلم الألسنية

خامسا :اتجاهات الأسلوبية

1-الأسلوبية التعبيرية (الوصفية)

2-الأسلوبية التكوينية

3-الأسلوبية البنيوية

4-الأسلوبية الوظيفية

المحاضرة الثالثة: الأسلوبية

أولا: مفهوم الأسلوب

1.لغة:

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

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

2.اصطلاحا:

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

غير إن مصطلح الأسلوب أخذ مفاهيما متعددة عند النقاد العرب و الغرب على حد سواء, و ذلك لارتباطه بالفكر الإنساني و التطور الاجتماعي و الثقافي على مر العصور,فقد تباينت وتطورت دلالته وتحولت من كونها "دلالة على كيفية التنفيذ في القرن14م,إلى كيفية التعبير في القرن,16لتتحول للدلالة على كيفية معالجة موضوع ما في نطاق الفنون الجميلة خلال القرن ,17و تستقر بعدها لتعبر عن كيفية الكتابة الخاصة بكاتب ما أو جنس ما..."[159]

156جمال الدين ابن منظور الأنصاري,لسان العرب,الجزء,7دار صادر,بيروت,مادة سلب,ص225.

157عبد القاهر الجرجاني,دلائل الإعجاز,مطبعة المدني,القاهرة 1404,ه,ص46.

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

159المرجع نفسه,ص175.

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

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

---

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

[161]عبد السلام المسدي,الأسلوبية و الأسلوب,نحو بديل ألسني في نقد الأدب,الدار العربية للكتاب,تونس,1977,ص67.

[162]برند شبلر,علم اللغة و الدارسات الأدبية,ص ص7-8.

[163]رجاء عيد,البحث الأسلوبي معاصرة و تارث,منشأة المعارف,الاسكندرية,مصر,دط,دت,ص07.

ثانيا: مفهوم الأسلوبية

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

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

---

[164]بشير تاوريريت,محاضارت في مناهج النقد الأدبي المعاصر,ص156.

[165]محمد عازم,الأسلوبية منهجا نقديا,دار الآفاق,بيروت,لبنان,ط, 1989,1ص11.

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

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

ثالثا: علاقة الأسلوبية بالبلاغة

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

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

---

[166]جوزيف ميشال شريم,دليل الدراسات الأدبية,المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع,بيروت,ط, 2,1987ص 38.

[167]ينظر يوسف وغليسي,إشكالية المصطلح,ص181.

[168]المرجع نفسه,الصفحة نفسها.

[169]يوسف وغليسي,إشكالية المصطلح,ص181.

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

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

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

---

[170]جوزيف ميشال شريم,دليل الدارسات الأسلوبية,ص16.

[171]المرجع نفسه,ص37.

[172]المرجع نفسه,الصفحة نفسها.

[173]بيرو جيرو,الأسلوب و الأسلوبية,ترجمة منذر عياشي,مركز الإنماء القومي,بيروت,لبنان,ص88.

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

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

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

اربعا: علاقة الأسلوبية بعلم الألسنية

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

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

---

[174]بسام قطوس,مدخل إلى مناهج النقد الأدبي,ص106.

[175]ينظر شكري عياد,مدخل إلى علم الأسلوب,دار العلوم للطباعة و النشر,السعودية,ط, 1982،1ص44-49.

[176]ينظر عبد السلام المسدي,الأسلوبية و الأسلوب,ص38.

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

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

خامسا :اتجاهات الأسلوبية

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

---

[177]ينظر عبد السلام المسدي,الأسلوبية و الأسلوب,ص37.

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

[179]عبد السلام المسدي,الأسلوبية و الأسلوب,ص48.

[180]المرجع نفسه,صفحة نفسها.

[181]عبد السلام المسدي,الأسلوبية و الأسلوب,ص49.

1.الأسلوبية التعبيرية (الوصفية):

إذا كان فردينان دو سوسير هو صاحب علم الألسنية و مؤسسها الأول فإن تلميذه شارل بالي هو من أصل للأسلوبية,و أرسى قواعدها متأثرا بطروحات أستاذه حول اللغة,و قد كان هذا من خلال كتاب بعنوان: "مبحث في الأسلوبية الفرنسية"Traité de stylistique française سنة1909تحديدا".[182]

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

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

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

---

[182]يوسف وغليسي,إشكالية المصطلح,ص175.

[183]عبد السلام المسدي,الأسلوبية و الأسلوب,ص20.

[184]بسام قطوس,مدخل إلى مناهج النقد المعاصر,ص109.

[185]بيار جيرو,الأسلوب و الأسلوبية,ص35.

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

2.الأسلوبية التكوينية(S. Génétique):

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

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

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

3.الأسلوبية البنيوية:

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

186بشير تاوريريت,محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر,ص ص183.,184

187يوسف وغليسي,إشكالية المصطلح,ص176.

188بشير تاوريريت,محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر,ص180.

189المرجع نفسه,ص ص 184.,183

190يوسف وغليسي,إشكالية المصطلح,ص177.

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

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

4.الأسلوبية الوظيفية:

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

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

191بشير تاوريريت,محاضارت في مناهج النقد الأدبي المعاصر,ص ص185-186.نقل عن رضا النحو: الأسلوب والأسلوبية بين العلمانية و الأدب الملتزم بالإسلام,دار النحوي للنشر و التوزيع,الرياض,ط, 1999،1ص ص165-166.

192بشير تاوريريت,محاضارت في مناهج النقد الأدبي المعاصر,ص187.

193المرجع نفسه,ص189.

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

المحاضرة الرابعة : الموضوعاتية

أولا :إشكالية المصطلح

1-الدلالة اللغوية

ثانيا : نشأة الموضوعاتية

ثالثا : أعلام الموضوعاتية

1-غاستون باشلار

2-جورج بولي

3-جان بيير ريشار

4-جان بول ويبر

المحاضرة الرابعة: الموضوعاتية

نشأت الموضوعاتيةThématiqueكغيرها من الد ارسات والتحولات النقدية في الثقافة الغربية,التي تحاول في كل منعرج لها أن تتخذ طريقا مغاير في د ارسة وتحليل النصوص الأدبية, والموضوعاتية كما هو واضح من اسمها مشتقة من كلمة موضوعThéme.ولهذا سنحاول بداية الانطلاق من تحديد مفهوم "الموضوع,"ثم التطرق لمصطلح الموضوعاتية وأهم أعلامها.

أولا :إشكالية المصطلح

1-الدلالة اللغوية (الموضوع)

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

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

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

موضوع كتاب: Contenu d'un livre

موضوع المناقشة: point de discussion".

[195]

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

---

[194]ابن منظور : لسان العرب,ج,8 مادة وضع,ص401.

[195]جبور عبد النور : معجم عبد النور المفصل,عربي فرنسي,ج,2دار العلم للملايين,بيروت,دط,ص1835.

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

تتعدد معاني كلمة الموضوع بين النقاد والد ارسين,وذلك لارتباطه بعديد التخصصات والد ارسات,حيث "تشير جاكلين بيكوش,في قاموسها التأثيلي,إلى أن الكلمةThémeكانت تعني –في القرن13م-كل ما تعنيه كلمةSujet(مادة أو فكرة أو محتوى أو قضية أو مسألة, في العربي),ثم تطورت –في القرنين17-18–لتدل على: امتحان مدرسيComposition) ,(scolaire وترجمة(Traduction)وبعدها دخلت علم التنجيم منذ القرن17م,ثم علوم الموسيقى واللغة منذ القرن19م حيث ظهرت كلمة الموضوعاتية(Thématique)في القرن ذاته"[197].وقد تعددت معاني كلمة "موضوع" واختلفت منذ قرون,لتدل من منظور دومينيك مانغونو على "البنية الدلالية الكبرى للدلالة على موضوع النص منظو ا إليه من حيث كيانه الكلي"[198]وهو مفهوم مرتبط بالنص,فلكل نص بنية دلالية كبرى تمثل موضوع هذا النص,أما ميشيل كولو فيعرف الموضوع بوصفه "مدلول فردي خفي ومادي,ويعبر عن العلاقة الانفعالية لكائن مع العالم الحساس,يظهر ضمن النصوص من خلال تكا ار متجانس للتبدلات,ويشترك مع موضوعات أخرى من أجل بناء الاقتصاد الدلالي والشكلي لعمل ما"[199]وهو مفهوم عام مرتبط بالتكا ار ومتفاوت حسب طبيعة النصوص,أما جون بول ويبر–J.P. Weber- فيعرف الموضوع بأنه" الأثر الذي تتركه إحدى ذكريات الطفولة في ذاكرة الكاتب "وبهذا فهو يعطيه مفهوما نفسيا ينشأ من خلال الأثر الذي تتركه الذكريات في نفسية الكاتب أو المبدع .وفي مقابل هذا يربط رولان بارت الموضوع بالتكا ار والتواتر فيعرفه بقوله:" الموضوع مكّرر,بمعنى أنه يتكّرر في العمل,ويُعُد هذا التكا ار تعبيرا عن خيار وجودي"[200]

---

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

[198]دومينيك مانغونو :المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب,ترجمة محمد يحياتن,منشو ارت الاختلاف,الدار العربية للعلوم ناشرون,الجزائر,لبنان,ط,1ص131.

[199]ميشيل كولو : النقد الموضوعاتي,ترجمة غسان السيد,مجلة (الآداب الأجنبية),اتحاد الكتاب العرب,دمشق ,السنة,23العدد,93شتاء,1997,ص35.

[200]يوسف وغليسي,إشكالية المصطلح,ص19.

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

ثانيا :نشأة الموضوعاتية

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

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

---

[201]حميد لحميداني : سحر الموضوع,منشورات دارسات سال,المغرب,1990,ص23.

[202]يوسف وغليسي,إشكالية المصطلح,ص152.

[203]ينظر محمد عزام,المنهج الموضوعي في النقد الأدبي,منشورات اتحاد الكتاب,ط,1,1999ص22.

[204]يوسف وغليسي,إشكالية المصطلح,ص153.

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

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

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

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

1-غاستون باشلارGaston Bachelard (1884 -1962)

فيلسوف وابستيمولوجي,وارئد من رواد المنهج الموضوعاتي,اهتم بقصدية الوعي, فالإبداع من منظوره يرتبط بمرجعيات وعي المبدع,ولهذا يستعين بالتحليل النفسي لكنه لا يربطه

---

[205]عبد الكريم حسن : المنهج الموضوعي,نظرية و تطبيق,مؤسسة الجمعية للنشر والتوزيع,ط 1990،1 م ص38.

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

[207]يوسف وغليسي,إشكالية المصطلح,ص153.

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

2-جورج بولي George Poulet

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

---

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

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

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

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

3-جان بيير ريشار:Jean Pierre Richard

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

4-جان بول ويبرJean Paul Weber

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

---

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

[212]ينظر محمد السعيد عبدلي,البنية الموضوعاتية في عوالم نجمة لكاتب ياسين,ص46.

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

[214]المرجع نفسه,ص97.

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

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

المحاضرة الخامسة : التأويلية

أولا : تأويل النصوص المقدسة

ثانيا: التأويلية العامة (شلاير ماخر)

ثالثا: التأويل والنزعة التاريخية(دلتاي)

رابعا: التأويلية الكوكبية(غادامير)

خامسا: التأويل والنزعة الوجودية (هيدغر)

سادسا : تأويلية الرموز(بول ريكور)

المحاضرة الخامسة : التأويلية

أولا : تأويل النصوص المقدسة

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

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

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

□□استعمل أفلاطون مصطلح هرمينياHermeneiaمن خلال ربطها بتأويل الشعراء بوصفهم وسطاء للآلهة,أما مع أرسطو فقد ربطها بالمعنى المنطقي ليدل على التفسير العلمي .للاستازدة ينظر: أميرة حلمي مطر,التأويل وجذوره في الفكر القديم,مجلة الفلسفة والعصر,المجلس الأعلى للثقافة,مصر,ع,10السنة,2004 ص132.

[215]إبارهيم أحمد : سر الترجمة وهاجس التأويل,ضمن كتاب التأويل والترجمة,مقاربات لآليات الفهم والتفسير,تأليف جماعي, إشارف إبارهيم أحمد,الدار العربية للعلوم ناشرون,منشوارت الاختلاف,لبنان,الجازئر,ط 2009.,1ص20.

[216]فتحي المسكيني : الهرمينوطيقا كيف صارت التأويلية فلسفة؟ مدخل إلى مسألة الفهم,ضمن كتاب : فلسفة التأويل المخاض والتأسيس والتحولات,إشارف وتحرير :علي عبود المحمداوي,إسماعيل مهنانة,تأليف مجموعة من الأكاديميين,ابن النديم,دار الروافد الثقافية,الجازئر,لبنان ط,1,2013 ص13.

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

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

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

ثانيا: التأويلية العامة

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

---

[217]محمود خليف خيضر: ماو ارئية التأويل الغربي,الأصول,المناهج,المفاهيم,منشو ارت ضفاف,منشو ارت الاختلاف,دار الأمان,ط, 1,2013ص91.

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

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

[220]المرجع نفسه,ص17.

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

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

---

[221]بول ريكور: من النص إلى الفعل,ترجمة محمد بارادة,حسن بورقية,عين للد ارسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية,مصر, ط, 1،2002ص61.

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

[223]لزهر عقيبي: جدلية الفهم والتفسير في فلسفة بول ريكور,منشو ارت ضفاف,منشو ارت الاختلاف,دار الأمان,لبنان,الجزائر ,المغرب,ط,2012 ،1 ص59.

[224]المرجع نفسه,ص59.

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

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

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

---

[225]عبد الغني بارة: الهرمينوطيقا والفلسفة،والفلسفة نحو مشروع عقل تأويلي،منشورات الاختلاف،الدار العربية للعلوم،لبنان، ط، 1،2008ص178.

[226]بول ريكور: من النص إلى الفعل،ص61.

[227]عبد الغني بارة،الهرمينوطيقا والفلسفة،والفلسفة نحو مشروع عقل تأويلي،ص183.

[228]بول ريكور: نظرية التأويل،الخطاب وفائض المعنى،ترجمة : سعيد الغانمي،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، بيروت،ط، 2،2006 ص123.

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

ثالثا: التأويل والنزعة التاريخية

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

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

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

229بول ريكور: نظرية التأويل,الخطاب وفائض المعنى,مرجع لسابق,ص123.

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

231بول ريكور: من النص إلى الفعل,ص64.

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

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

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

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

اربعا: التأويلية الكوكبية

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

---

[232]لزهر عقيبي,جدلية الفهم والتفسير في فلسفة بول ريكور,ص63.

[233]بول ريكور,من النص إلى الفعل,ص63.

[234]المرجع نفسه,ص67.

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

[236]شهر ازد ارس,الفكر الهرمينوطيقي عند غادامير,ضمن كتاب,فلسفة التأويل: المخاض,والتأسيس والتحولات,ص137.

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

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

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

---

[237]لزهر عقيبي,جدلية الفهم والتفسير في فلسفة بول ريكور,ص66.

[238]عبد الغني بارة,الهرمينوطيقا والفلسفة,والفلسفة نحو مشروع عقل تأويلي,ص258.

[239]جون غراندان: المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا,ترجمة وتقديم عمر مهيبل,الدار العربية للعلوم ناشرون,منشورات الاختلاف,لبنان,الجزائر,ط1,2007. ص146.

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

[241]المرجع نفسه,ص30.

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

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

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

خامسا: التأويلية والنزعة الوجودية

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

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

---

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

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

[244]شهر ازد ارس,الفكر الهرمينوطيقي عند غادامير,ص136.

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

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

245عبد الغني بارة,الهرمينوطيقا والفلسفة,والفلسفة نحو مشروع عقل تأويلي,ص209.

□بمعنى أن هوسرل عرف تحولا كبيرا في مساره الفلسفي,من المسار الأول (الظاهـارتي) إلى المسار الثاني الذي يشتغل فيه على تطعيم الظاهـارتية بالتأويل.

246Paul Ricœur,,1Lintrigue et le récit historique 1:librairie générale temps et récit, tome 3, 1985, 108p ,France 6,rue pierre Sarrazin ,75006 paris.

247جان غـارندان,المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا,ص153.

248بول ريكور,صـارع التأويلات: دـارسات هرمينوطيقية,ترجمة,منذر عياشي,مـارجعة جورج زيناتي,دار الكتاب الجديد المتحدة ,2005,ص36.

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

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

سادسا: تأويلية الذات

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

---

[249]جون غارندن,المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا,ص43.

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

[251]بول ريكور,صارع التأويلات,ص41.

[252]بول ريكور,نظرية التأويل,الخطاب وفائض المعنى,ص120.

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

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

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

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

---

[253]الناصر عمارة,الهرمينوطيقا والحجاج مقاربة لتأويلية بول ريكور,منشورات ضفاف,منشورات الاختلاف,دار الأمان,لبنان ,الجزائر,المغرب,ط, 2014 ,1ص29.نقل عن:

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

[254]الناصر عمارة,الهرمينوطيقا والحجاج,ص17.

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

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

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

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

---

[255]بول ريكور,بعد طول تأمل,السيرة الذاتية,مقدمة الكتاب,فؤاد مليت,مراجعة وتقديم عمر مهيبل,الدار العربية للعلوم ناشرون,منشورات الاختلاف,المركز الثقافي العربي,لبنان,الجزائر,المغرب,ط, 2006،1ص08.

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

[257]بول ريكور,صراع التأويلات,دراسات هرمينوطيقية,ص44.

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

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

---

[258]فتحي المسكيني,الهرمينوطيقا كيف صارت التأويلية فلسفة؟ مدخل إلى مسألة الفهم,ص ص15.،16

المحاضرة السادسة : التلقي ـــــــ

أولا: المرجعيات الفلسفية

1-إدموند هوسرل

2-رومان إنجاردن

3-ه.جورج غادمير

ثانيا: في مفهوم التلقي و نظرية التلقي

ثالثا: في مفهوم القارئ / المتلقي

رابعا: مدرسة كونستانس الألمانية (ياوس + إيزر)

1-نظرية التأثير و الاتصال

2-نظرية التلقي و التقبل

المحاضرة السادسة : التلقي

أولا: المرجعيات الفلسفية

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

1.إدموند هوسرلEdmund Husserl

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

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

---

[259]نادية بونفقة،فلسفة إدموند هوسرل (نظرية الرد الفينومينولوجي)،تقديم عبد الرحمن بوقاف،ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،ط، 1،2005ص35.

[260]عادل مصطفى،فهم الفهم مدخل إلى الهرمينوطيقا،ص141.

و هكذا استطاعت الظاهارتية أن تقدم رؤية جديدة في إدارك ماهية النصوص من خلال مقولتي "قصدية الوعي" و الذات المتعالية,و بهذا اشتقت نظرية التلقي مفهوم "القارئ" من مفهوم الذات بوصفها مصدارً للإدارك.

2.إنجاردن:R. Ingarden

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

3.غادمير:H.G Gadamer

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

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

---

[261]ينظر: بسام قطوس,المدخل إلى المناهج النقد المعاصر,ص63.

[262]عبد الغني بارة,الهرمينوطيقا والفلسفة,ص258.

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

ثانيا: في مفهوم التلقي و نظرية التلقي

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

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

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

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

263بسام قطوس،المدخل إلى مناهج النقد المعاصر،ص163،نقلا عن: فؤاد كامل،الفلسفة الألمانية الحديثة،بغداد،دار الشؤون الثقافية العامة، 1986،ص86.

264روبرت هولب،نظرية التلقي مقدمة نقدية،ترجمة عز الدين اسماعيل المكتبة الأكاديمية،القاهرة،ط، 1،2000ص09.

265بشرى صالح،نظرية التلقي (أصول و تطبيقات)،المغرب،ط، 1،2001ص42.

266بشرى صالح،جمالية التلقي من بنية النص إلى بنية الفهم،الأقلام،العارق،العدد، 1997،(7-8-9)ص26.

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

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

ثالثا: في مفهوم القارئ / المتلقي

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

---

[267]بشرى صالح,نظرية التلقي (أصول و تطبيقات),ص43.

[268]عمر عبد الله العنبر,مناهج النقد الأدبي (التأويل و التلقي و التفكيك),دار الأبرار للنشر والتوزيع,الأردن,ط1, 2014,ص104.

[269]المرجع نفسه,ص104.

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

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

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

اربعا: مدرسة كونستانس الألمانية (ياوس + إيزر)

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

---

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

[271]المرجع نفسه,ص79.

[272]محمد عبد المطلب,البلاغة و الأسلوبية,ص19.

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

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

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

1-نظرية التأثير و الاتصال(إيزرWolfgang Iser)

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

---

[273]بسام قطوس,المدخل إلى مناهج النقد المعاصر,ص165.

[274]بسام قطوس,تمنع النص متعة المتلقي,قارءة ما فوق النص,أزمنة للنشر,الأردن,ط, 1,2000ص09.

[275]المرجع نفسه,ص ص09-10.

[276]أحمد يوسف,القارءة النسقية,سلطة البنية ووهم المحايثة,الجازئر,منشوارت الاختلاف,ج,1ط, 1,2003ص26.

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

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

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

[277]أحمد يوسف,القارءة النسقية,ص59.

[278]حميد لحميداني,الفكر النقدي الأدبي المعاصر,ص169.

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

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

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

2-نظرية التلقي و التقبل (هانس روبرت ياوس)

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

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

[279]ينظر: بسام قطوس,المدخل إلى مناهج النقد المعاصر,ص176.

[280]آرثر أيازبرجر,النقد الثقافي,تمهيد مبدئي للمفاهيم,ص58.

[281]بسام قطوس,المدخل إلى مناهج النقد المعاصر,ص164.

[282]المرجع نفسه,الصفحة نفسها,نقل عن: ناظم خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي,دار عمان,دار الشروق,ط1, 1997,ص140.

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

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

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

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

---

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

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

[284] ينظر: هانس روبرت ياوس,نحو جمالية للتلقي,ص59-64.

[285] عمر عبد الله العنبر,مناهج النقد الأدبي (التأويل و التلقي و التفكيك),ص106.

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

المحاضرة السابعة: التفكيكية

أولا: إشكالية المصطلح

ثانيا: مقولات التفكيك

1-الاختلاف

2-نقد المركزية الغربية

3-علم الكتابة

4-جدل الحضور والغياب

المحاضرة السابعة: التفكيكية

أولا: إشكالية المصطلح

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

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

---

[307]ارمان سلدان,النظرية الأدبية المعاصرة,ترجمة جابر عصفور,دار قباء,القاهرة,د ط, 1998,ص117.

*ولد التفكيك في ندوة نظمتها جامعة هوبكنز (الو,أم) حول موضوع "اللغات النقدية و علوم الإنسان" في أكتوبر عام,1966 و قد اشترك فيها مجموعة من النقاد و الباحثين مثل: رولان بارت,تودوروف,لوسيان غولدمان – ج لاكان- و جاك دريدا الذي شارك بمداخلة أرسى فيها أسس التفكيك,و كان عنوان المداخلة: "البنية و الدليل,و اللعب في خطاب العلوم الإنسانية,"ثم ضمنها بعد ذلك كتابه "الكتابة و الاختلاف" ينظر: بسام قطوس,استارتيجيات القارءة (التأصيل و الإجارء النقدية),دار الكندي,إربد, الأردن,د ط, 1998,ص19.

[308]جاك دريدا: الكتابة و الاختلاف,ترجمة كاظم جهاد,دار توبوقال,الدار البيضاء,د ط, 1998,ص58.

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

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

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

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

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

---

[309]يوسف وغليسي,إشكالية المصطلح,ص344.

[310]المرجع نفسه,ص350.

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

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

ثانيا: مقولات التفكيك

1.الاختلاف:*

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

---

[311]عبد الله إبراهيم,معرفة الآخر,ص114.

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

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

[313]عبد الله إبراهيم,معرفة الآخر,ص140.

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

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

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

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

---

[315]جاك دريدا وبول دي مان,استارتيجيات التفكيك,ترجمة حسام نايل,أزمة للنشر و التوزيع,الأردن,ط, 1,2009ص10.

[316]جون ستروك,البنيوية و ما بعدها من ليفي شتاروس إلى دريدا,ترجمة محمد عصفور,عالم المعرفة,دط,الكويت1996.,

[317]للاستازة أكثر ينظر,جاك دريدا و بول دي مان,استارتيجيات التفكيك,ص11.

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

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

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

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

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

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

---

[318]عبد العزيز حمودة,المرايا المحدبة,ص377.

[319]جاك دريدا و بول دي مان,استراتيجيات التفكيك,ص11.

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

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

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

كما أن هذه المركزية كرست حضو ر ميتافيزيقا "للغة" "أي أن نطق اللغة أصبح محددا بحضور المرء "الحقيقي أو المفترض" الذي ينطق,و هكذا نفترض تلقائيا حين نقـر نصا من أي

320جاك دريدا: الكتابة و الاختلاف,ص111-112.

321عبد الله إبـارهيم,معرفة الآخر,ص123.

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

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

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

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

---

[322]ديفيد بشبند,نظرية الأدب المعاصر و قارءة الشعر,ترجمة عبد الكريم المقصود,الهيئة المصرية العامة,القاهرة, 1996, ص79.

[323]عبد الله إبارهيم,المركزية الغربية,إشكالية التكون و التمركز حول الذات,المركز الثقافي العربي,بيروت,ط, 1,2005ص 324.

[324]ميجان الرويلي,سعد البازغي,دليل الناقد الأدبي,ص133.

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

3-علم الكتابة (نقد التمركز الصوتي)

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

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

"إن هذا المصطلح "grammatologie" مصدر بالكلمة الإغريقية،grammaويدل في الأصل على "الحرف"،lettreتناقلتها اللغة اللاتينية و منها الفرنسية التي دخلتها في نهايات القرن18 ميلادي بالشكل(gramme)و صارت من لواحق كثير من كلماتها (برقية،télégramme)(كتابة

---

[325]جاك دريدا وبول ديمان،استارتيجيات التفكيك،ص100.

[326]جون ستروك،البنيوية ومابعدها،ص222.

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

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

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

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

3.جدل الحضور و الغياب

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

---

[327]يوسف وغليسي,إشكالية المصطلح,ص370.

[328]عبد الله إبراهيم,معرفة الآخر,ص126.

[329]المرجع نفسه,ص116.

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

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

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

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

---

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

[331]جاك دريدا,علم الكتابة,ترجمة أنور مغيثو منى طلبة,المركز القومي للترجمة,القاهرة,ط, 2008,2ص213.

[332]عبد العزيز حمودة,المرايا المقعرة,نحو نظرية نقدية عربية,ص129.

[333]المرجع نفسه,ص128.

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

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

المحاضرة الثامنة: النقد الثقافي

أولا : إشكالية المصطلح

1-الثقافة لغة

2-الثقافة اصطلاحا

ثانيا: مفهوم النقد الثقافي

ثالثا: بدايات النقد الثقافي

1-مدرسة فارنكفورت الألمانية

2-مدرسة النقد الجديد

3-مركز برمنغهام

رابعا: وظيفة النقد الثقافي

المحاضرة الثامنة : النقد الثقافي

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

أولا : إشكالية المصطلح

1.الثقافة لغة:

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

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

2.الثقافة اصطلاحا:

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

---

[334]ابن منظور,لسان العرب,دار صادر,بيروت,مادة ثقف,ص153.

[335]بورين فان لون,الد ارسات الثقافية,ترجمة وفاء عبد القادر,المجلس الأعلى للثقافة,مصر, 2003,ص08.

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

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

ثانيا: مفهوم النقد الثقافي

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

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

---

[336] ت س إليوت,ملاحظات نحو تعريف الثقافة,ترجمة شكري عياد,ضمن كتاب دارسات في الأدب و الثقافة,المجلس الأعلى للثقافة, 2000,ص379.

[337] سمير خليل,فضاءات النقد الثقافي, ,من النص إلى الخطاب,دار تموز,مصر,ط1,.2014 ص14.

ثالثا: بدايات النقد الثقافي

1.مدرسة فارنكفورت الألمانية:

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

2.مدرسة النقد الجديد:

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

3.مركز برمنغهام:

ظهر بداية الستينيات من القرن العشرين,إثر تأسيس مركز برمنغهام للد ارسات الثقافية المعاصرة في بريطانيا عام1964على يد مجموعة من العلماء منهم: "ستيوارت هول" "ريموند ويليامز" "ريتشارد هوغارت" حيث "يشرع مركز الد ارسات الثقافية المعاصرة بجامعة برمنغهام,في نشر صحيفة أو ارق عمل في الد ارسات الثقافية تناولت وسائل الإعلان و الثقافة الشعبية و الثقافات الدنيا,و المسائل الإيديولوجية و الأدب,و علم العلامات و المسائل المرتبطة بالجنوسة والحركات الاجتماعية و الحياة اليومية وموضوعات أخرى متنوعة"[338]و رغم عدم استمارر المجلة لمدة طويلة إلا أن صداها انتشر في الولايات المتحدة الأمريكية و أوروبا... و ارتبط بمواضيع متعددة كالفن والموسيقى و السياسة.

---

[338]حفناوي بعلي,مدخل إلى النقد الثقافي المقارن,ص24.

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

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

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

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

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

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

339حفناوي بعلي,مدخل إلى النقد الثقافي المقارن,ص49.

340عبد الله الغذامي,النقد الثقافي,ص32.

رابعا: وظيفة النقد الثقافي

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

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

---

[341]عبد الله الغذامي,النقد الثقافي,ص81.

[342]حفناوي بعلي,المدخل إلى النقد الثقافي المقارن,ص50.