

# نظريات النقد الأدبي والبلاغة

في مرحلة ما بعد الحداثة

د. جميل حمداوي





# نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة

د. جميل حمداوي

## شكر وتقدير

أشكر مجموعة من الأصدقاء الذين شجعوني على تأليف هذا الكتاب، وخاصة الدكتور أحمد الكبداني الذي قدم هذا الكتاب أحسن تقديم، والدكتور محمد أمحور الذي راجع الكتاب خطوة خطوة، والدكتور عيسى الدودي، والدكتور جمال الدين الخضير، والدكتور فريد أمعضشو، والدكتور علي صديقي، والدكتور نورالدين الفيلاي، والدكتور أحمد مرزاق، والدكتور أحمد سويلم، والأستاذ محمد القاضي....  
فإليهم أهدي هذا الكتاب اعترافاً لهم بالجميل، وحسن الصنيع.

## ملاحظـة بيـخ

هذا الكتاب في الأصل عبارة عن مقالات مستقلة ومنفصلة كتبت في أوقات متباعدة. وبعد ذلك، جمعتها بين دفتي هذا الكتاب. وأي تكرار قد يلاحظ بشكل من الأشكال في هذا المؤلف، فإنه يعود إلى هذا السبب ليس إلا.

## محتويات فهرس:

### انصفاحة

### انِضوعات

- الإهداء.....  
شكرو وتقدير.....  
ان قذخ الأولى.....  
ان قذمة الثانية للدكتور أهد ان كبداني.....  
ان نذم:  
الحداثة البنيوية.....  
ان فصم الأول:  
مدخل إلى "ما بعد الحداثة".....  
ان فصم الثاني:  
التفكيكية.....  
ان فطن ض بنش:  
سيميوطيقا التأويل عند بول ريكور.....  
ان فصم ض ل ا ث غ:  
النقد الثقافي بين المطرقة والسندان.....  
ان فصم ض ب ي ش:  
المقاربة المتعددة الاختصاصات.....  
ان فصم ض ب د س:  
المقاربة الإثنوسينولوجية.....  
ان فصم ض ب ث غ:  
النقد النسائي أو النسوي.....

- ان فطن ضبي :  
النظرية النقدية.....
- ان فصم لنبصغ :  
النقد الحوارى.....
- ان فصم ان عاشر :  
نظرية " مابعد الاستعمار ".....
- ان فصم الحادى عشر :  
التارىخانية الجديدة.....
- ان فصم ان ثانى عشر :  
المقاربة التناصية.....
- ان فاضى بن ث عشر :  
الجمالية الجديدة.....
- ان فصم الرابع عشر :  
المادية الثقافية.....
- ان فصم خبى ش عشر :  
جمالية التلقى.....
- ان فصم لبدس عشر :  
النظريات الجنسية.....
- ان فصم السابع عشر :  
النظرية العرقية.....
- الفصل الثامن عشر :  
النظرية الإسلامية.....
- ان فصم التاسع عشر :  
النقد البيئى.....
- ان فصم ان عشرون :  
المقاربة الميكروسردية.....
- ن فصل الواحد ل عشرون :  
النقد التكوينى.....
- ان فصم الثانى والعشرون :  
المقاربة الموضوعاتية.....

ان فصصم لئش أن عشرون:

..... المقاربة التداولية

ان فصصم لئش أن عشرون:

..... سيميوطيقا الأهواء

ان فصصم لئش والعشرون:

..... عودة المؤلف إلى النقد الأدبي

..... ان خبراً

..... ببليوغرافية المصادر والمراجع

الفهرس



## انقذني—خ

يتناول هذا الكتاب الذي سميناه بـ "نظريات النقد الأدبي في فترة ما بعد الحداثة" مجموعة من النظريات الأدبية والمناهج النقدية التي ظهرت في مرحلة ما بعد الحداثة. أي: ما بين سنوات السبعين وسنوات التسعين من القرن العشرين. وقد وزعنا هذا الكتاب إلى مجموعة من الفصول، بعد أن مهدنا لها بمدخل يتناول الحداثة البنوية التي ركزت على النص، وذلك باعتباره عالماً داخلياً مغلقاً. وبالتالي، فقد أقصت كل العوامل الخارجية والمرجعية.

هذا، ولقد تطرقنا، في الفصل الأول، إلى مفهوم ما بعد الحداثة الذي يبني على التعددية، والتناسل، وإعادة الاعتبار للمؤلف، والقارئ، والسياق الخارجي والمقصدية، والاهتمام بالاختلاف، والتركيز على المهمش والمدنس، مع استعراض ثنائية الذكورة والأنوثة، والاستعانة بمنهجيات التفكيك والتقويض والتأويل في قراءة الكتب المقدسة، وتشريح النصوص والخطابات الأدبية وغير الأدبية. كما ركزنا في هذا الكتاب على مجموعة من النظريات الأدبية والتيارات النقدية، كالنقد النسائي، والنقد البيئي، والنقد الجنوسي، والنقد الجيني، والنقد الجنسي، والنقد الاستعماري، والنظرية الجمالية الجديدة، والنقد التاريخي الجديد، والمادية الثقافية، والنظريات الجديدة الأخرى.

وبعد ذلك، انتقلنا إلى تناول مناهج نقدية أدبية أخرى بالمساءلة والنقد، كالمناهج التفكيكية الذي ذاع صيته مع الفيلسوف الفرنسي جاك ديريدا (J. Derrida) وجماعة ييل (Yale) الأمريكية، وسيميوطيقا التأويل التي ارتبطت فيما ارتباط مع الفيلسوف الفرنسي بول ريكور (P. Ricoeur)، والنقد الثقافي الذي اشتهر مع الناقد الأمريكي فانسان ليتش (Leitch) والسعودي عبد الله الغدامي، والمقاربة المتعددة الاختصاصات التي اقترن اسمها في مجال الأدب والنقد بجان بول روسويبر (Jean-Paul Resweber)، والمقاربة الإثنوسينولوجية التي ارتبطت في مجال المسرح بجان ماري براديي (Jean-Marie PRADIER). كما تناولنا مناهج أخرى تتعلق بالعرق، والبيئة، والإسلامية، والقراءة،

وتعدد التخصصات، والتداول، والجنس، والقصة القصيرة جدا، والأهواء، والمنحطوطات، والاستشراق، والجنوسة، والماركسية، والتاريخ،...  
ومن ثم، فهذا الكتاب إضافة علمية جديدة وجادة في الساحة الثقافية العربية بصفة عامة، والساحة الثقافية المغربية بصفة خاصة. ونتمنى أن ينال هذا المصنف إعجاب القراء الأفاضل، وينال كذلك رضى النقاد والمثقفين المتخصصين، وأعتذر عن كل الأخطاء التي أكون قد ارتكبتها في هذا الكتاب ؛ لأن الإنسان ضعيف بطبعه، ويعرف بالسهو، والنسيان، والعجز، والتقصير.

والله نسأل أن يجعل عملنا خالصا لوجهه الكريم، وهو حسبنا، ونعم الوكيل.

الناظور، المغرب، 01 نوفمبر 2011م

جميل حمداوي

## تقديم

## بقلم: الدكتور الميرز أحمد الكبداني

يبدو للمتأمل أحيانا، أنه من الصعوبة بمكان رسم الحدود التي تفصل بين مجالات نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، ومختلف العلوم الإنسانية الأخرى لما يربط فيما بينها من علائق متشابكة. وإذا كان مفهوم ما بعد الحداثة قد نال كامل حظوظه على مستوى الاستعمال والتداول، فإنه بالرغم من كثرة ما كتب عنه أو ترجم ظل يشكل على الدوام أحد المفاهيم الأكثر غموضا والتباسا، اعتبارا لطبيعته المعقدة التي تتغير باستمرار من حقل إلى آخر. لذلك، فالحديث عن نظريات النقد الأدبي في فترة ما بعد الحداثة ليس بالأمر الهين، لأنه مجال واسع جدا يحكم اعتمادها على مفاهيم ابستمولوجية وإجراءات نظرية ومنهجية صارمة، وأيضا لتعدد أصول ومرجعيات كل تصور نظري أو منهجي سواء في سياقه النظري الذي ظهر فيه أم في أبعاده الإبستمولوجية، وطبيعة الخلفيات الفلسفية والإيديولوجية التي كانت وراء ميلاد نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة .

في هذا الإطار، يندرج كتاب: "نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة" للدكتور جميل حمداوي، وهو ثمرة عمل دؤوب لباحث كرس وقته وجهده في مواكبة المنجز النقدي النظري والمنهجي في الدراسات الغربية والعربية، ومحاولة تمثل سياقها الثقافي والنقدي ضمن سيرورتها التاريخية. وهكذا، سيلاحظ القارئ أن كل فصل من فصول هذا الكتاب قد اتخذ مسلكا منهجيا يقوم على التعريف بنظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، والبحث في أصولها ومرجعياتها، مع عرض المفاهيم الأساسية التي تنظم كل نظرية على حدة كالتفكيكية، والنقد الثقافي، والنقد الاستعماري، والنقد البيئي، والنقد الجنوسي، وجمالية التلقي... ولم يقتصر الكتاب على الجانب النظري فقط، وإنما أولى للتطبيق عناية خاصة، وقدم في هذا المجال نماذج تحليلية عديدة لنقاد عرب حاولوا تطبيق نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة في مقاربة

النصوص والخطابات العربية إن على مستوى الفهم أو التفكيك أو التحليل كعبد الله الغدامي في النقد الثقافي. وبناء عليه، يمكن القول: إن كتاب: "نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة" للدكتور جميل حمداوي كتاب قيم في مضمونه ومحتواه، ومنهجه المعتمد على التسلسل والتدرج المنهجي في عرض الأفكار، غني بالفوائد النظرية والتحليلية والتعليمية التي تساعدنا على تطوير أدواتنا وتصوراتنا النظرية في مقاربة النصوص والخطابات. وقد صيغ الكتاب بلغة مبسطة يسهل فهمها بالنسبة للقارئ العادي والمتخصص على حد سواء، وهو بذلك ينحو منحاً تعليمياً يقوم على إيصال الفكرة إلى القارئ بأسلوب ميسر وعبارات سهلة، متفادياً في ذلك ما أمكن الخوض في التفاصيل المعرفية الدقيقة، ويمكن أن تستفيد منه المكتبة النقدية العربية التي هي في حاجة ماسة إلى تحديد معارفها النقدية وأدواتها في المقاربة والتحليل والتفكيك. وسنرى بأن مثل هذا الكتاب هو في النهاية دعوة إلى الانخراط في الفكر النقدي الحداثي ومساءلته، مع الحرص على مراعاة خصوصية الهوية العربية الإسلامية. والله من وراء القصد وهو يهدي سواء السبيل.

المدخل: \_\_\_\_\_

## الحداثة النيوية

النيوية والأدب: هل هي علاقة تكامل أم تنافر؟

يعلم الكل بأن المنهج الواقعي في نقد الأدب يركز كثيرا على المرجع الواقعي. في حين، يستند المنهج النفسي إلى ربط الأدب بالذات المبدعة شعوريا ولا شعوريا، ويهتم النقد الجمالي بالخصائص الإستراتيجية والجمالية في النص الأدبي، ويعنى المنهج الفني بالفنيات والمدارس الأدبية، بينما يهتم المنهج التاريخي بالتحقيب الزمني، وتقسيم الأدب حسب العصور السياسية. ومن جهة أخرى، يستند المنهج التأثري الانطباعي في إصدار أحكامه التقويمية إلى الذات والذوق والعاطفة. أما المنهج النيوي اللساني، فيركز على النص أو الخطاب في حد ذاته، باعتباره بنية لسانية مغلقة وداخلية. إذاً، ماهي علاقة النيوية اللسانية بالأدب: هل هي علاقة تكامل أم تنافر؟ وكيف نقارب النص الأدبي والجمالي في ضوء المنهج النيوي اللساني؟ وما هي مكانة المنهج النيوي في خريطة نظرية الأدب والنقد؟ هذه هي الأسئلة التي سوف نحاول رصدها بقدر الإمكان في هذه الدراسة المقتضبة.

### 1- المنهج النيوي أساسه لساني:

من المعلوم أن الأدب شعرا ونثرا (قصة - رواية - سرد - مسرح) يصنع باللغة. أي: يصنع بالأصوات والمقاطع الصرفية والكلمات والجمل. فإذا أردنا تحليل نص أدبي - مثلا - سواء أكان قصيدة شعرية أم رواية أم قصة أم مسرحية، فلا بد من الاستعانة بمنهج نقدي معين. ومن أهم هذه المناهج النقدية، نذكر: المنهج النيوي اللساني أو اللغوي، فهو أصلح المناهج للأدب؛ لأنه يهتم باللغة، ويهتم بعواملها الشكلية والتعبيرية. وهكذا، فقد وضع العالم السويسري فرديناند دوسوسير سنة 1916م قواعد المنهج النيوي في كتابه القيم: "محاضرات في اللسانيات

العامة"، وقد تحدث فيه عن مجموعة من الثنائيات، كالدال والمدلول، واللسان والكلام، والمحور التركيبي والمحور الاستبدالي، والسانكرونية والدياكرونية، واللسانيات والسيمولوجيا. كما رصد مجموعة من المستويات اللسانية التي تقوم عليها البنيوية النصية، كالمستوى الصوتي، والمستوى الصرفي، والمستوى الدلالي، والمستوى التركيبي. وقد بشر فرديناند دوسوسور أيضا بعلم جديد، ألا وهو السيمولوجيا الذي يدرس العلامات والرموز والإشارات ضمن سياقها التواصلي الاجتماعي.

هذا، وترتكز البنيوية اللسانية على مجموعة من المصطلحات التطبيقية والمفاهيم الإجرائية، وهي: البنية- النسق- الشبكة- الداخل- النص- اللسانيات- المستوى- الدال- المدلول- الأثر الأدبي- الحقل الدلالي والمعجمي- الثنائيات البنيوية- الوحدات البنائية- الفونيمات- المورفيمات- المونيمات- المحور التركيبي- المحور الانتقائي- التفكيك- التركيب- العلاقات- التضاد- الاختلاف- الراوي- الشكل- الكلية- الوظائف- اللغة- اللسان- الكلام- القواعد- النماذج الأدبية- البناء- العناصر- السانكرونية- الدياكرونية- القوانين الشكلية واللغوية...

ومن جهة أخرى، يمكن الحديث عن مجموعة من البنيويات داخل اللسانيات، فهناك البنيوية السوسيرية، والبنيوية الوظيفية مع أندري مارتينه، وتروبتسكوي، ورومان جاكسون. وهناك أيضا، البنيوية الكلوسيماتيكية مع هلمسليف، والبنيوية التأليفية مع كروس، والبنيوية التوزيعية مع هاريس، وبلومفيلد، وهوكيت. وهناك كذلك البنيوية التوليدية التحويلية مع نوام شومسكي، والبنيوية التداولية الوظيفية مع فان ديك، وهاليداي، وحسن رقية...

علاوة على ذلك، فلقد طبق المنهج البنيوي على الأدب لأول مرة من قبل كلود ليفي شتروس ورومان جاكسون في منتصف الخمسينيات من القرن العشرين، وكان ذلك التطبيق البنيوي على قصيدة شعرية للشاعر الفرنسي الرمزي شارل بودلير تحت عنوان: "القطط / Les chats". وبعد ذلك، طبق هذا المنهج النقدي على النصوص السردية أولا من قبل الشكلايين الروس (فلاديمير بروب، وشكلوفسكي، وتوماشفسكي...)، وثانيا من قبل مجموعة من البنيويين الفرنسيين، مثل: تودوروف، وكلود بريمون، وجيرار جنيت...

وقد تمثل كثير من النقاد العرب المنهج البنيوي اللساني بطريقة من الطرائق، ككمال أبو ديب، وحسين الواد، ومحمد بنيس، وجابر عصفور، وعبد الله الغدامي، وعبد الملك مرتاض، وحسن بحراوي، وسيزا قاسم، وبمخى العيد، وخالدة سعيد، وعبد الفتاح كليطو...

## 2- كيف نتعامل مع الأدب بنيويًا؟

حينما نريد مقارنة النص أو الخطاب الأدبي الجمالي بنيويًا، فلا بد من التسلح باللسانيات، وذلك باستثمار مستوياتها المنهجية، كالمستوى الصوتي، والمستوى الصرفي، والمستوى الدلالي، والمستوى التركيبي، والمستوى البلاغي، مستبعدين السياق الخارجي من مؤلف، ومرجع، وكاتب، ومقصدية، ورسالة، وكذلك استبعاد جميع العتبات النصية التي كانت تهتم بها نظريات ما بعد الحداثة، كالعنوان، والتناص، والهوامش، والمقدمات، والإهداءات، والمقتبسات، والأيقونات، والصور... ويعني هذا أننا لاهتم بالمضمون، أو صاحب النص، أو ظروف النص وحيثياته السياقية، بل ما يهمنا كيف قال الكاتب ماقاله. أي: نركز على شكل المضمون، وذلك برصد البنيات الخطابية واللغوية، وكشف الثنائيات المتألفة والمتعارضة داخل النص. ومن هنا، تعتمد البنيوية اللسانية على خطوتين منهجيتين متكاملتين، وهما: التفكيك والتركيب. وبتعبير آخر، نقوم أولاً بتفكيك النص إلى عناصره البنيوية الجزئية من أصوات، ومقاطع، ودلالات، وتراكيب، وحقول دلالية ومعجمية، وصور بلاغية، ثم نقوم بعملية التركيب بشكل كلي في شكل ثنائيات أو استنتاجات بنيوية شكلية. وتتم هذه العملية استقراء واستنباطاً. وتشبه هاتان العمليتان ما يقوم به الطفل الصغير حين يفكك لعبته أو دميته من أجل تركيبها من جديد.

وللتبسيط أكثر: إذا أخذنا على سبيل المثال قصيدة شعرية لتحليلها بنيويًا، فإننا نقوم بتفكيكها إلى مستويات منهجية على الشكل التالي: المستوى الصوتي، والمستوى الصرفي، والمستوى النحوي، والمستوى الدلالي، والمستوى البلاغي. وإذا أردنا تفكيك نص سردي أو روائي، فنحدد في البداية المقاطع والمتواليات السردية، ثم نرصد الوظائف الأساسية والثانوية والمؤشرات الفضائية، ثم نهتم بالعوامل، إلى جانب اهتمامنا بالمنظور السردية (الرؤية من الخلف، والرؤية مع، والرؤية من الخارج، وتحديد وظائف السارد، ورصد بنية التواتر)، والتركيز على زمن السرد، والعناية بالصيغ الأسلوبية، كما عند جيرار جنيت، ورولان بارت، وكلود بريمون، وتودوروف... والهدف من هذا التفكيك هو رصد القواعد السردية التي تتحكم في النص أو

الخطاب المدروس. أي: تبيان المنطق السردى الذي تقوم عليه القصة أو الرواية. وإذا أردنا التعامل مع النص المسرحي، فلا بد من تقطيع النص إلى متواليات مشهدية أولوحات درامية، وتحديد الوظائف المسرحية، وتجريد العوامل، ورصد البنية الفضائية، واستخلاص الإشارات الركحية، وتبيان أنواع الحوار.

إذاً، تبرز البنيوية اللسانية في مقصديتها قواعد السرد والدراما، وذلك في ضوء مقارنة شكلائية لسانية، تعتبر النص الأدبي نصاً داخلياً مغلقاً، يتكون من مجموعة من البنيات التي تكون بدورها نسقاً لسانياً ودلالياً معيناً.

وبناء على ماسبق، يبقى المنهج البنيوي اللساني، على الرغم من سلبياته وهناته، أقرب إلى الأدب والنص الفني والجمالي من بقية المناهج النقدية الأخرى؛ لوجود اللغة كقاسم مشترك بين الاثنين. ومن ثم، فعلاقة الأدب بالبنيوية هي علاقة تكامل وتداخل وانسجام. في حين، إن علاقة الأدب بالمناهج النقدية النفسية والاجتماعية والتاريخية هي علاقة تنافر وتباعد.

وخالصة القول: فعلى الرغم من أهمية المنهج البنيوي اللساني في كونه منهجاً لغوياً شكلائياً، يقارب النص الأدبي من الداخل تفكيكاً وتركيباً، ويتعامل مع النص المعطى باعتباره بنية مغلقة، وذلك في ضوء مستويات لسانية وصفية، تهدف بشكل من الأشكال إلى استكشاف البنيات المنطقية، والقواعد العميقة التي تتحكم في توليد النصوص والخطابات، إلا أن هذا المنهج يهمل السياق الخارجي، ويقصي المبدع من حسابه، ويغض الطرف عن العوامل النفسية والاجتماعية والتاريخية التي يكون لها دور من الأدوار في عملية الإبداع والتأثير. ومن هنا، تقتل البنيوية الإنسان، وتهمش التاريخ، وتتعالى عن الواقع. بيد أن المنهج البنيوي اللساني سيظل هو المنهج النقدي الأقرب إلى النص الأدبي الفني والجمالي، وذلك لوجود اللغة كعنصر مشترك بينهما. ومن ثم، فعلاقة البنيوية بالأدب هي علاقة تكامل وترابط ليس إلا.



## الفصل الأول:

## مدخل إلى مفهوم ما بعد الحداثة

تمتد فترة ما بعد الحداثة (Post modernism) من سنة 1970م إلى سنة 1990م، ويقصد بها النظريات والتيارات والمدارس الفلسفية والفكرية والأدبية والنقدية والفنية التي ظهرت ما بعد الحداثة البنيوية والسيميائية واللسانية. وقد جاءت ما بعد الحداثة لتقويض الميتافيزيقا الغربية، وتحطيم المقولات المركزية التي هيمنت قديما وحديثا على الفكر الغربي، كاللغة، والهوية، والأصل، والصوت، والعقل... وقد استخدمت في ذلك آليات التشتيت والتشكيك والاختلاف والتغريب، وتقرن ما بعد الحداثة بفلسفة الفوضى والعدمية والتفكيك واللامعنى والانظام. وتتميز نظريات ما بعد الحداثة عن الحداثة السابقة بقوة التحرر من قيود التمرکز، والانفكاك عن اللوغوس والتقليد وما هو متعارف عليه، وممارسة كتابة الاختلاف والهدم والتشريح، والانفتاح على الغير عبر الحوار والتفاعل والتناص، ومحاربة لغة البنية والانغلاق والانطواء، مع فضح المؤسسات الغربية المهيمنة، وتعرية الإيديولوجيا البيضاء، والاهتمام بالمدنس والهامش والغريب والمتخيل والمختلف، والعناية بالعرق، واللون، والجنس، والأنوثة، وخطاب ما بعد الاستعمار....

إذاً، ماهو مفهوم ما بعد الحداثة؟ وما سياقها التاريخي والإبستمولوجي (المعرفي)؟ وماهي مرتكزات هذا المفهوم ومكوناته النظرية والتطبيقية والمنهجية؟ وماهي أهم النظريات التي رافقت ما بعد الحداثة؟ وماهي إيجابيات ما بعد الحداثة وسلبياتها؟ تلکم هي مجمل الإشكاليات التي سوف نحاول رصدها في هذه الدراسة المقتضبة.

## 1- مفهوم "ما بعد الحداثة":

من المصطلحات الأكثر التباسا وإثارة في فترة ما بعد الحداثة هو مصطلح: "ما بعد الحداثة" نفسه، حيث اختلف حوله نقاد ودارسو "ما بعد الحداثة"؛ نظرا لتعدد مفاهيمه ومدلولاته من ناقد إلى آخر. بل نجد أن المعاني التي قدمت لمفهوم "ما بعد الحداثة" متناقضة فيما بينها ومختلفة ومتداخلة، حتى أثير حول استخدام مفهوم مصطلح "ما بعد الحداثة" نقاش مستفيض، إذ يعتبر من أهم المصطلحات التي: "شاعت وسادت منذ الخمسينيات الميلادية، ولم يهتد أحد بعد إلى تحديد مصدره: فهناك من يعيد المفردة إلى المؤرخ البريطاني أرنولد توينبي عام 1954م، وهناك من يربطها بالشاعر والناقد الأمريكي تشارلس أولسون في الخمسينيات الميلادية، وهناك من يحيلها إلى ناقد الثقافة ليزلي فيدلر، ويحدد زمانها بعام 1965م. على أن البحث عن أصول المفردة أفضى إلى اكتشاف استخدامها قبل هذه التواريخ بكثير، كما في استخدام جون واتكتر تشابمان لمصطلح "الرسم ما بعد الحداثي" في عقد 1870م، وظهور مصطلح ما بعد الحداثة عند رودولف بانفتز في عام 1917م.<sup>1</sup>

وقد تبين واضحا أن أفكار "ما بعد الحداثة" مختلفة نسبيا عن مفاهيم الحداثة السابقة. وهناك من يرى أن أفكار "ما بعد الحداثة" مختلفة جذريا عن أفكار الحداثة. ويعتقد: "بعضهم أنه من الممكن اعتبار الكتاب والفنانين في مرحلة "ما قبل الحداثة" على أنهم ما بعد الحداثيون، بالرغم من أن المفهوم لم يكن مصاعغا آنذاك. وهذا أقرب إلى الجدل الذي يرى نظريات فرويد عن اللاوعي أنها موجودة مسبقا في الفكر الرومانسي الألماني. وقد ناقش الفيلسوف الألماني يورغن هابرماس (Habermas) أن مشروع الحداثة لم ينته أبدا بعد، حيث يواصل هذا المشروع سعيه لتحقيق أهدافه (وبهذا، يقصد هابرماس قيم تنوير العقل والعدالة الاجتماعية). ويعد مصطلح "ما بعد الحداثة" (والكلمات المشابهة له) أيضا في نظر الكثيرين أنه يشير، بصفة عامة، إلى دور وسائل الإعلام في المجتمعات الرأسمالية في أواخر القرن العشرين. وأيا كان استخدامه المفضل، فمن الواضح أن نظرية تفسير التطورات الاجتماعية والثقافية عن طريق السرديات الكبرى لم تعد ممكنة أو مقبولة، وأنه لم يعد ممكنا للأفكار أن تكون مرتبطة ارتباطا وثيقا مع الواقع التاريخي. فكل شيء هو النص والصورة. وبالنسبة للكثيرين، يحاول العالم الذي يتم تصويره في فيلم "الماتريكس"، حيث نجد الحياة البشرية تقلد الآلات التي تسيطر عليها، إقناع المشاهد بعالم ما بعد

<sup>1</sup> - د. سعد البازعي وميجان الرويلي: هللن ب لد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، سنة 2000م، ص: 138.

الحداثة، لإفناعه بكابوس من عالم الخيال العلمي، فهذا العالم هو بمرتلة استعارة أو مجاز عن حالة الإنسان الحالي.<sup>2</sup>

وهناك من الباحثين والدارسين من يربط "مابعد الحداثة" بفلسفة التفكيك والتقويض، وتحطيم المقولات المركزية الكبرى التي هيمنت على الثقافة الغربية من أفلاطون إلى يومنا هذا. وفي هذا الصدد، يقول دافيد كارتر (Dabid karter) في كتابه: "النظرية الأدبية": "وتعبر هذه المواقف من "مابعد الحداثة" عن موقف متشكك بشكل جوهرى لجميع المعارف البشرية، وقد أثرت هذه المواقف على العديد من التخصصات الأكاديمية وميادين النشاط الإنساني (من علم الاجتماع إلى القانون والدراسات الثقافية، من بين الميادين الأخرى). وبالنسبة للكثيرين تعد "مابعد الحداثة" عدمية على نحو خطير، فهي تقوض أي معنى للنظام والسيطرة المركزية للتجربة. فلا العالم ولا الذات لهما وحدة متماسكة"<sup>3</sup>.

ومن ثم، فقد اعتمدت فلسفة "مابعد الحداثة" على التشكيك والتقويض والعدمية، كما اعتمدت على التناص واللائظام واللائسجام، وإعادة النظر في الكثير من المسلمات والمقولات المركزية التي تعارف عليها الفكر الغربي قديما وحديثا. ومن ثم، تزعزع مابعد الحداثة- حسب دافيد كارتر-: "جميع المفاهيم التقليدية المتعلقة باللغة والهوية، إذ نسمع كثيرا من الطلاب الأجانب الذين يدرسون الأدب الإنكليزي ينعتون أي شيء لا يفهمونه أو يعبرون عنه بمابعد حدثي. وكثيرا ماتكشف النصوص الأدبية في "مابعد الحداثة" عن غياب الانغلاق، وتركز تحليلا على ذلك. وتهتم كل من النصوص والانتقادات بعدم وضوح الهوية، وما هو معروف باسم "التناص": هو إعادة صياغة الأعمال المبكرة أو الترابط بين النصوص الأدبية."<sup>4</sup>

هذا، ويمكن الحديث في إطار "مابعد الحداثة" عن أربعة منظورات تجاهها، المنظور الفلسفي الذي يرى أن "مابعد الحداثة" دليل على الفراغ بغياب الحداثة نفسها، والمنظور التاريخي الذي يرى أن "مابعد الحداثة" حركة ابتعاد عن الحداثة أو رفضا لبعض جوانبها، والمنظور الإيديولوجي السياسي الذي يرى أن "مابعد الحداثة" تعرية للأوهام الإيديولوجية الغربية،

<sup>2</sup> - ديفيد كارتر: النظرية الأدبية، ترجمة: د. باسل المسالمه، دار التكوين، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى سنة 2010م، ص:130.

<sup>3</sup> - ديفيد كارتر: النظرية الأدبية، ص:131.

<sup>4</sup> - ديفيد كارتر: المرجع السابق، ص:131.

والمنظور الإستراتيجي النصوصي الذي يرى أن مقارنة نصوص "مابعد الحداثة" لا تتقيد بالمعايير المنهجية، وليست ثمة قراءة واحدة، بل قراءات منفتحة ومتعددة.<sup>5</sup>

## 2- السياق الذي ظهرت فيه "مابعد الحداثة":

ارتبطت "مابعد الحداثة" في بعدها التاريخي والمرجعي والسياقي بتطور الرأسمالية الغربية مابعد الحداثية اجتماعيا، واقتصاديا، وسياسيا، وثقافيا. كما ارتبطت ارتباطا وثيقا بتطور وسائل الإعلام. كما جاءت مابعد الحداثة كرد فعل على البنيوية اللسانية، والمقولات المركزية الغربية التي تحيل على الهيمنة والسيطرة والاسغلال والاستلاب. كما استهدفت "مابعد الحداثة" تقويض الفلسفة الغربية، وتعرية المؤسسات الرأسمالية التي تتحكم في العالم، وتحتكر وسائل الإنتاج، وتمتلك المعرفة العلمية. كما عملت "مابعد الحداثة" على انتقاد اللوغوس والمنطق عبر آليات التشكيك والتشتيت والتشريح والتفكيك.

هذا، وقد ظهرت "مابعد الحداثة" في ظروف سياسية معقدة، وذلك بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، وخاصة في سياق الحرب الباردة، وانتشار التسليح النووي، وإعلان ميلاد حقوق الإنسان، وظهور مسرح اللامعقول (صمويل بيكيت، وأداموف، ويونيسكو، وأرابال...)، وظهور الفلسفات اللاعقلانية كالسريالية، والوجودية، والفرويدية، والعشبية، والعدمية... وقد كانت التفكيكية معبرا رئيسا للانتقال من مرحلة الحداثة إلى "مابعد الحداثة". ومن ثم، فقد كانت "مابعد الحداثة" مفهوما مناقضا ومدلولا مضادا للحداثة. ولذلك، احتفلت مابعد الحداثة بأنموذج التشظي والتشتيت واللاتقيرية كمقابل لشموليات الحداثة وثوابتها، وزعزعت الثقة بالأنموذج الكوني، وبالخطية التقدمية، وبعلاقة النتيجة بأسبابها، حاربت العقل والعقلانية، ودعت إلى خلق أساطير جديدة تتناسب مع مفاهيمها التي ترفض النماذج المتعالية، وتضع محلها الضرورات الروحية، وضرورة قبول التغيير المستمر، وتبجيل اللحظة الحاضرة المعاشة. كما رفضت الفصل بين الحياة والفن، حتى أدب "مابعد الحداثة" ونظرياتها تأبى التأويل، وتحارب المعاني الثابتة.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> - د. سعد البازعي وميجان الرويلي: دينيل الناقد الأدبي، ص: 143.

<sup>6</sup> - د. سعد البازعي وميجان الرويلي: المرجع السابق، ص: 142.

هذا، وقد ظهرت "مابعد الحداثة" أولاً في مجال التشكيل والرسم والعمارة والهندسة المدنية، قبل أن تنتقل إلى الفلسفة والأدب والفن والتكنولوجيا وباقي العلوم والمعارف الإنسانية. ولا يمكن الحديث عن "مابعد حداثة" واحدة، بل هناك "مابعد حداثة" عامة و"مابعد حداثات" فرعية. وقد غزت نظرية "مابعد الحداثة" جميع الفروع المعرفية، كالأدب، والنقد، والفن، والفلسفة، والأخلاق، والتربية، وعلم الاجتماع، والأنثروبولوجيا، وعلم الثقافة، والاقتصاد، والسياسة، والعمارة، والتشكيل...

### 3- مرتكزات "مابعد الحداثة":

تستند مابعد الحداثة في الثقافة الغربية إلى مجموعة من المكونات والمرتكزات الفكرية والذهنية والفنية والجمالية والأدبية والنقدية، ويمكن حصرها في العناصر والمبادئ التالية:

◆ **التقويض:** تهدف نظرية "مابعد الحداثة" إلى تقويض الفكر الغربي، وتحطيم أقيامه المركزية، وذلك عن طريق التشييت والتأجيل والتفكيك. بمعنى أن "مابعد الحداثة" قد تسلحت بمحاول الهدم والتشريح لتعرية الخطابات الرسمية، وفضح الإيديولوجيات السائدة المتأكلة، وذلك باستعمال لغة الاختلاف والتضاد والتناقض.

◆ **التشكيك:** أهم ما تتميز به "مابعد الحداثة" هو التشكيك في المعارف اليقينية، وانتقاد المؤسسات الثقافية المالكة للخطاب والقوة والمعرفة والسلطة. ومن ثم، أصبح التشكيك آلية للطعن في الفلسفة الغربية المبنية على العقل والحضور والبدال الصوتي. ومن هنا، فتفكيكية جاك ديريدا هي في الحقيقة تشكيك في الميتافيزيقا الغربية من أفلاطون إلى فترة الفلسفة الحديثة.

◆ **الفلسفة العدمية:** من يتأمل جوهر فلسفات مابعد الحداثة، فإنه سيجدها فلسفات عدمية وفوضوية، تقوم على تغييب المعنى، وتقويض العقل والمنطق والنظام والانسجام. بمعنى أن فلسفات "مابعد الحداثة" هي فلسفات لاتقدم بدائل عملية واقعية وبرجماتية، بل هي فلسفات عبثية لامعقولة، تنشر اليأس والشكوى والفوضى في المجتمع.

◆ **التفكك والالانسجام:** إذا كانت فلسفة الحداثة أو تيارات البنيوية والسيمايائية تبحث عن النظام والانسجام، وتهدف إلى توحيد النصوص والخطابات، وتجميعها في بنيات كونية، وتجريدها في قواعد صورية عامة، من أجل خلق الانسجام والتشاكل، وتحقيق الكلية والعضوية

الكونية، فإن فلسفات "مابعد الحداثة" هي ضد النظام والانسجام، بل هي تعارض فكرة الكلية. وفي المقابل، تدعو إلى التعددية والاختلاف واللائنظام، وتفكيك ماهو منظم ومتعارف عليه .

◆ **هيمنة الصورة:** رافقت "مابعد الحداثة" تطور وسائل الإعلام، فأصبحت الصورة البصرية علامة سيميائية تشهد على تطور مابعد الحداثة، ولم تعد اللغة هي المنظم الوحيد للحياة الإنسانية، بل أصبحت الصورة هي المحرك الأساس للحصول المعرفي، وتعرف الحقيقة. ولاغرو أن نجد جيل دولوز (Gilles Deleuze) يهتم بالصورة السينمائية، إذ يقسمها إلى الصورة - الإدراك، والصورة - الانفعال، و الصورة - الفعل، ويعتبر العالم خداعا، كخداع السينما للزمان والمكان عن طريق خداع الحواس، وذلك في كتابه: "الصورة- الحركة" (1983م) و" الصورة- الزمان" (1985م).

◆ **الغربة والغموض:** تتميز "مابعد الحداثة" بالغرابة، والشذوذ، وغموض الآراء والأفكار والمواقف، فتفكيكية جاك ديريدا - مثلا- مازالت مبهمة وغامضة، من الصعب فهمها واستيعابها، حتى إن مصطلح التفكيك نفسه أثار كثيرا من النقاش والتأويلات المختلفة في حقول ثقافية متنوعة، وخاصة في اليابان والولايات المتحدة الأمريكية. كما أن فلسفة جيل دولوز معقدة وغامضة، من الصعب بمكان تمثلها بكل سهولة.

◆ **التناص:** يعني التناص استلهام نصوص الآخرين بطريقة واعية أو غير واعية. بمعنى أن أي نص يتفاعل ويتداخل نصيا مع النصوص الأخرى امتصاصا وتقليدا وحوارا. و يدل التناص في معانيه القريبة والبعيدة على التعددية، والتنوع، والمعرفة الخلفية، وترسبات الذاكرة. وقد ارتبط التناص نظريا مع النقد الحواري لدى ميخائيل باختين (M.Bakhtine).

◆ **تفكيك المقولات المركزية الكبرى:** استهدفت "مابعد الحداثة" تقويض المقولات المركزية الغربية الكبرى كالدال والمدول، واللسان والكلام، والحضور والغياب، إلى جانب انتقاد مفاهيم أخرى كالجوهر، والحقيقة، والعقل، والوجود، والهوية... وذلك عن طريق التشریح، والتفكيك، والتقويض، والتشتيت، والتأجيل...

◆ **الانفتاح:** إذا كانت البنيوية الحداثية قد آمنت بفلسفة البنية والانغلاق الداخلي، وعدم الانفتاح على المعنى، والسياق الخارجي والمرجعي، فإن "مابعد الحداثة" قد اتخذت لنفسها الانفتاح وسيلة للتفاعل والتفاهم والتعايش والتسامح. ويعد التناص آلية لهذا الانفتاح؛ كما أن الاهتمام بالسياق الخارجي هو دليل آخر على هذا الانفتاح الإيجابي التعددي.

◆ **قوة التحرر:** تعمل فلسفات "مابعد الحداثة" على تحرير الإنسان من قهر المؤسسات المالكة للخطاب والمعرفة والسلطة، وتحريره أيضا من أوهام الإيديولوجيا والميثولوجيا البيضاء، وتحريره كذلك من فلسفة المركز، وتنويره بفلسفات الهامش والعرضي واليومي والشعبي.

◆ **إعادة الاعتبار للسياق والنص الموازي:** إذا كانت البنيوية والسيمائيات قد أقصت من حسابها السياق الخارجي والمرجعي، وقتلت الإنسان والتاريخ والمجتمع، فإن فلسفات "مابعد الحداثة"، قد أعادت الاعتبار للمؤلف والقارئ والإحالة والمرجع التاريخي والاجتماعي والسياسي والاقتصادي، كما هو حال نظرية التأويلية، وجمالية التلقي، والمادية الثقافية، والنقد الثقافي، ونظرية مابعد الاستعمار، والتاريخانية الجديدة...

◆ **تخطيم الحدود بين الأجناس الأدبية:** إذا كانت الشعرية البنيوية تحترم الأجناس الأدبية، حيث تضع كل جنس على حدة تصنيفا وتنويعا وتنميطا، فتحدد لها قواعدها وأدبيتها التجنيسية، فإن "مابعد الحداثة" لاتعترف بالحدود الأجناسية، فقد حطمت كل قواعد التجنيس الأدبي، وسخرت من نظرية الأدب. ومن ثم، أصبحنا اليوم نتحدث عن أعمال أو نصوص أو آثار غير محددة وغير معينة جنسيا.

◆ **الدلالات العائمة:** تتميز نصوص وخطابات "مابعد الحداثة" عن سابقتها الحداثية بخصوصية الغموض والإبهام والالتباس. بمعنى أن دلالات تلك النصوص أو الخطابات غير محددة بدقة، وليس هناك مدلول واحد، بل هناك دلالات مختلفة ومتناقضة ومتضادة ومشتتة تأجيلا وتقويضا وتفكيكا، كما في المنظور التفكيكي عند جاك ديريدا. وبتعبير آخر، يغيب المعنى، ويتشتت عبثا في كتابات "مابعد الحداثة".

◆ **ما فوق الحقيقة:** تنكر فلسفات مابعد الحداثة وجود حقيقة يقينية ثابتة، فجان بودريار - مثلا - ينكر الحقيقة، ويعتبرها وهما وخداعا، كما ذهب إلى ذلك نيتشه (Neitsze) الذي ربط غياب الحقيقة بأخطاء اللغة وأوهامها. بينما يربط بودريار الحقيقة بالإعلام الذي يمارس لغة الخداع والتضليل والتوهيم والتفخيم.

◆ **التخلص من المعايير والقواعد:** ما يعرف عن نظريات "مابعد الحداثة" في مجال النقد والأدب تلخصها من النظريات والقواعد المنهجية، فميشيل فوكو يسخر من الذي ينطلق من منهجيات محددة يكررها دائما، ويحفظها عن ظهر قلب، فيرى النص أو الخطاب متعدد الدلالات، يحتمل قراءات مختلفة ومتنوعة، كما أن ديريدا يرفض أن تكون له منهجية نقدية أدبية في شكل وصفة سحرية ناجحة لتحليل النص الأدبي؛ حيث لا يوجد المعنى أصلا مادام

مقوضا ومفككا ومشتتا، فما هناك سوى المختلف من المعاني المتناقضة مع نفسها كما يقول جاك ديريدا.

#### 4- رواد نظرية " ما بعد الحداثة":

من المعلوم أن لـ " ما بعد الحداثة" روادا ومنظرين وفلاسفة ونقادا، ومن بين هؤلاء نستحضر: الفيلسوف الفرنسي جان بودريار (**Jean Baudrillard**) (1929-2007م) الذي اشتهر بنقده للتكنولوجيا الحديثة والإعلام. ومن ثم، فقد أدلى جان بودريار بمجموعة من المفاهيم، كالحقيقة العائمة، وما فوق الحقيقة، والاهتمام بالخيال العلمي، والعناية بالعوامل الافتراضية غير المتحققة. ومن هنا، فقد انتقد العلاقة بين الدال والمدلول عند فرديناند دوسوسير، حيث أنكر - كجاك ديريدا - وجود معنى واضح، بل قال بالدلالات العائمة أو المعنى المغيب. وبالتالي، " فقد رفض التمييز بين المظاهر والحقائق الكامنة وراء هذه المظاهر. وبالنسبة له، اُهمّرت أخيرا الفوارق بين الدال والمدلول. ولم تعد العلامات تشير إلى مدلولات بأي معنى معقول، حيث يتكون العالم الحقيقي من الدلالات العائمة. وقد شرح بودريار هذه الأفكار في عمله: " التظاهرات والمحاكاة " (1981م)."<sup>7</sup>

هذا، وقد أنكر جان بودريار، وذلك مثل: الفيلسوف الألماني نيتشه، وجود الحقيقة مادامت ترتبط ارتباطا وثيقا باللغة والخطأ والظن والمبالغة المجازية والبلاغة التخيلية ووسائل الإعلام. ومن ثم، فقد قال بودريار بمفهوم " ما فوق الحقيقة": " يتولد مفهوم ما فوق الحقيقة، حيث يكون شيء ما حقيقيا فقط عندما يتحرك ضمن نطاق وسائل الإعلام. وتولد تكنولوجيات الاتصال في " ما بعد الحداثة" الصور العائمة بشكل حر، حيث لا يمكن لأحد أن يعيش أي تجربة إذا لم تكن بصيغة مشتقة. وقد أخذت تجربة العالم للعبث مكان أي ثقافة مميزة، وأصبح للعبث لهجة واحدة فقط: تلك التي تمتلكها الولايات المتحدة الأمريكية.

وقد أصبحت كتابات بودريار (على سبيل المثال: " إستراتيجيات فادحة" و " وهم النهاية") عدمية بشكل متزايد: فقد أصبحت العلامات بلا معنى بسبب تكرارها واختلافها للذين لا ينتهيان... وقد قادت آراؤه المتطرفة إلى العبارة الشهيرة- التي اجتذبت انتقادات قاسية- أن حرب الخليج عام 1991م لم تكن حقيقية، بل كانت حدثا إعلاميا: " إنها غير حقيقية، إنها

<sup>7</sup> - ديفيد كارتر: نفسه، ص: 132.



حرب دون أعراض الحرب". وهذا ماقاد العديد للشك في أن بودريار نفسه قد ابتعد إلى ما فوق الحقيقة، ولم يعد يسكن جسدا دنيويا.<sup>8</sup>

وعليه، فقد دفعه مفهوم ما فوق الحقيقة إلى الاهتمام بالعوالم التخيلية والافتراضية. وفي هذا الصدد، يقول دافيد كارتر: "لا يرى بودريار في حججه أي تفاصيل محددة عن السياقات الثقافية أو الاجتماعية. وليس في كتابة قصص الخيال العلمي والروايات الخيالية. وقد برهن بعضهم أيضا أن العديد من أفكاره قد استبقت في مثل هذه الأعمال. كتب بودريار نفسه مقالا يمدح كاتب الخيال العلمي ج. جي بالارد. وكما سبق الإشارة إليه وجدت رؤيته للعالم أصداء في السينما، وخصوصا في هذا النوع من الأفلام الذي يصبح فيه الواقع الافتراضي غير مميز عن العالم الحقيقي، وأيضا في مفهوم "السايبورغ"، وهو هجين من البشر والتكنولوجيا."<sup>9</sup>

ونستدعي أيضا من رواد "مابعد الحداثة" المفكر الفرنسي جان فرانسوا ليوتار (Jean-François Lyotard) (1924-1998م)، الذي أنكر الحقيقة مثل: نيتشه، وخاصة في كتابه: "حالة مابعد الحداثة" (1979م). ففي هذا الكتاب: "يجادل ليوتار أن المعرفة لا يمكنها أن تدعي أنها تقدم الحقيقة في أي معنى مطلق؛ لأنها تعتمد على الأعياب اللغة التي هي دائما ذات صلة بسياقات محددة. وهنا، نجد أن ليوتار مدين بالفضل الكثير لنيته وفتغنشتاين، حيث يدعي أن أهداف التنوير في تحرير الإنسان، وانتشار المنطق لم ينتج سوى نوع من العجرفة العلمية. وقد رفض يورغن هابرماس قبول هذا التقييم لمصير أهداف التنوير، حيث يعتقد أنها لا تزال قابلة للحياة."<sup>10</sup>

هذا، وقد ثار ليوتار على التمرکز العقلي على غرار رواد الفلسفة التفكيكية (جاك ديريدا مثلا)، منتقدا هيمنته، واستغلاله، وانغلاقه، وسطوته على الفن والحياة، حيث "يقدم ليوتار ملاحظة في كتابه: "الخطاب والشخصية" (1971م) بأن البنيوية قد تجاهلتها. فقد ميز ليوتار بين ما "يرى" ويفهم وهو البعد الثالث. أي: الشكل، وبين ما يقرأ في النص ذي البعدين. ويناقش ليوتار مستشهدا بفوكو أن ما يعد تفكيرا عقلانيا من قبل المفكرين الحداثيين هو، في الواقع، شكل من أشكال السيطرة والهيمنة. وبالنسبة لليوتار المستوى "الشكلي"، الذي يبدو أنه يضم ما يشبه الرغبة الجنسية عند فرويد أو قوة الرغبة، يكتسب معنى موحدا من خلال

8 - ديفيد كارتر: نفسه، ص:133.

9 - ديفيد كارتر: نفسه، ص:133.

10 - ديفيد كارتر: نفسه، ص:134.

عمليات التفكير العقلاني، وينتقد ويزعزع ويقلق الفن، من جهة أخرى. أي: معنى من معاني الانتهاء والانغلاق.<sup>11</sup>

وأهم ما يطرحه جان فرانسوا ليوتار في إطار "مابعد الحداثة" النقدية الأدبية هو التخلص من القواعد النظرية والمعايير التطبيقية في لحظة الممارسة النقدية، بمعنى أن يتحرر النقد الأدبي من الالتزام بالقواعد المنهجية والمعايير المسبقة. وفي هذا النطاق، يقول دافيد كارتير: "وأحد تلميحات ليوتار عن "مابعد الحداثة"، وهو أمر هام بالنسبة للإجراءات التي اعتمدها النقد الأدبي، هو أن التحليل يجب أن يمضي قدما دون أي معايير محددة مسبقا، حيث يتم الكشف عن المبادئ والقواعد المنظمة في عملية التحليل.<sup>12</sup>

ويعد جاك ديريدا (Jackues Derrida) كذلك من أهم فلاسفة "مابعد الحداثة"، حيث اهتم بتفكيك الثقافة الغربية تشتيئا وتأجيلا، وتقويض مقولاتها المركزية بالنقد والتشريح، بغية تعرية المؤسسات الغربية المهيمنة، وفضح الميثولوجيا البيضاء المبنية على الهيمنة والاستغلال والاستعمار والتغريب والإقصاء. ومن ثم، فقد ثار ديريدا على مجموعة من المقولات البنيوية كالمدلول والصوت والنظام والبنية، وغيرها من المفاهيم، ودعا إلى تعويض الصوت بالكتابة، كما ارتأى أن مدلول العلامة ليس مدلولاً واحداً، بل هو عبارة عن مدلولات مختلفة، وأن المعنى لا يبنى على الإحالة المرجعية، بل على الاختلاف بين المدلولات المتناقضة. كما أن ديريدا لا يجب القواعد والتعاريف والمعايير والمنهجيات الثابتة. لذا، فالتفكيكية منهجية وليست منهجية، لها خطوات وليس لها خطوات، هي ما بين بين، بين الداخل والخارج. ما يهمها هو تفكيك الفكر والنص والخطاب، وذلك عبر آلية التشيت والتقويض والهدم، لبناء المعاني المختلفة والمتناقضة، والتشكيك في المسلمات اليقينية، ودحضها عن طريق النقد والتشريح والاختلاف.

هذا، وقد انتقد جاك ديريدا الميتافيزيقا الغربية التي تمثل الحضور واللغة والبدال الصوتي. ومن ثم، قوض مجموعة من المفاهيم السائدة، مثل: الهوية، والجوهر، واللوغوس، والعلامة، والمدلول، والظاهرة، والنظام، والكلية، والعضوية، والجوهر، والذكاء، والحساسية، والواقعية، والحقيقة، واليقين، والثقافة، والطبيعة، والتمظهر، والخطأ، والكلام،...

هذا، ويعد ميشيل فوكو (Foucault) كذلك من رواد "مابعد الحداثة"، وقد اهتم كثيرا بمفهوم الخطاب والسلطة والقوة، حيث كان يرى أن الخطابات ترتبط بقوة المؤسسات

11 - ديفيد كارتير: نفسه، ص: 134.

12 - ديفيد كارتير: نفس المرجع السابق، ص: 134.

والمعارف العلمية. بمعنى أن المعارف في عصر ما تشكل خطابا يتضمن قواعد معينة يتعارف عليها المجتمع، فتشكل قوته وسلطته الحقيقية. وبتعبير آخر، إن لكل مجتمع قوته وسلطته، ويتم التعبير عن تلك السلطة بالخطاب والمعرفة، وهذا ما يوضحه فوكو في كتابه: "نظام الخطاب" (1970م). ويرى فوكو أن ثمة علاقة وثيقة بين المعرفة والقوة، وأن الخطاب حول الإنسان قديم، وقد أصبح الخطاب في القرن التاسع عشر خطابا حول الإنسان بامتياز. ويتأثر فوكو بنتشه حين يبين مدى ترابط المعرفة بالقوة وسلطة المجتمع، وأن الحقيقة قوة وسلطة. ومن ثم، فقد قرأ المعرفة الإنسانية في ضوء تحليلات حفرية وجينولوجية، وذلك في علاقتها بالسلطة. كما ثار ميشيل فوكو على الفلسفة الغربية وتقسيماتها الكلاسيكية، بمعنى أنه قوض الأوهام الفلسفية، وارتأى أن من يمتلك العلم والمعرفة يمتلك السلطة. ويدرس فوكو في كتابه: "المراقبة والعقاب" (1975م) نظام السلطة، وذلك باعتبارها مؤسسة مهيكلة ومنظمة، وجهازا للضبط والتأديب والعقاب، وهي كذلك تعبير عن المجتمع الليبرالي، وقد تأثر فوكو في ذلك بأعمال بنتهام (Bentham). وقد بين فوكو في هذا الكتاب أننا قد انطلقنا تاريخيا من مرحلة مراقبة الأجساد إلى مرحلة مراقبة العقول والسلوكيات. ويعني هذا أن الدولة مبنية على قوة السلطة والتأديب والانضباط، ومراقبة الأفراد أجسادا وعقولا وسلوكيات. ومن هنا، فإن السجن - مثلا - نموذج لقوة السلطة الليبرالية وقوة الدولة وهيبتها. ويعني هذا أن فوكو يدعو إلى تحرير الإنسان من السلطة، وتخليصه من قوة الدولة المؤسساتية.

وعليه، يرتبط فوكو بفلسفة السلطة ارتباطا وثيقا، ويدافع عن حرية الذات، ويبين بأن كل عصر ينتج خطابه المنظم والمهيمن. وبالتالي، يعلن نظام الخطاب حقيقة العالم، ويجسد معايير اليقينية الثابتة.

هذا، ولقد اهتم فوكو كثيرا بتحليل الخطاب، ورفض التقيد بالمنهج الجاهزة، واستعمال آليات مكررة، واعتبرها بمثابة علب للمفاتيح. فالنص منفتح ومتعدد، لا يمكن قراءته قراءة أحادية فقط. ويعني هذا أن فوكو يؤمن بتعدد القراءات، واختلافها من ناقد إلى آخر. وقد اهتم أيضا بمواضيع جديدة كالجنوسة والنظريات الجنسية. وقد كان أكثر الكتاب والفلاسفة الفرنسيين تأثيرا في الثقافة الأنجلوسكسونية.

ومن جهة أخرى، اهتم جيل دولوز (Gilles Deleuze) بالتعددية، والانفتاح على الآخر إدراكا وتفاعلا، حيث اعتبر الفلسفة خطابا قائما على التعددية. ومن ثم، فقد انتقد الهوية وفلسفة الواحد والتطابق. كما انتقد دولوز مجموعة من الفلاسفة، كدافيد هيوم، وبرجسون،

وليبتز، وسبينوزا. وخصص الأنطولوجيا بدراسات فلسفية عميقة. وقد سخر فلسفته منطلقاً لفهم الأدب والفن والسياسة. وبعد ذلك، تحدث عن الحقل الاجتماعي، وصاغ أنطولوجية ملموسة للفعل والحدث. وقد آمن جيل دولوز بالتعددية والاختلاف، بعد أن تأثر في ذلك بأطروحات برغسون (Bergson) الحدسية حول الديمومة والزمان والمحايثة والتعددية. وقد اهتم دولوز بفلسفة التأسيس في كتابه: "الاختلاف والتكرار"، وتحدث عن التعددية في إطار الاختلاف، والتعددية - كما هو معلوم - نقيض فلسفة الهوية. ومن ثم، يربط فلسفة التأسيس بالديمقراطية كفضاء لتحقيق الاختلاف، ويعتبر الديمقراطية النظام المناسب للتطور الحالي للمجتمع. وبالتالي، ففكر التأسيس والاختلاف هو فكر يناقض فكر الهوية والوحدة والإقصاء والتعريب.

## 5- أهم نظريات "ما بعد الحداثة":

ثمة مجموعة من النظريات الأدبية والنقدية والثقافية التي رافقت مرحلة "ما بعد الحداثة"، وذلك ما بين سنوات السبعين والتسعين من القرن العشرين. وفي هذا الصدد، يمكن الإشارة إلى التأويلية، ونظرية التلقي أو التقبل، والنظرية التفكيكية، والنظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، ونظرية النقد الثقافي، والنظريات الثقافية، والنظرية الجنسية، ونظرية الجنوسة، والنظرية التاريخية الجديدة، والنظرية العرقية، والنظرية النسوية، والنظرية الجمالية الجديدة، ونظرية ما بعد الاستعمار، ونظرية الخطاب (ميشيل فوكو)، والمقاربة التناسلية، والمقاربة التداولية، والمقاربة الإثنوسينولوجية، والمقاربة المتعددة الاختصاصات، والفينومينولوجيا، والنقد البيئي، والنقد الجيني، والنقد الحوارية، والمادية الثقافية، وسيميوطيقا التأويل، وسيميوطيقا الأهواء...

هذا، وقد ظهرت النظرية الإسلامية في الحقل الثقافي العربي في الفترة نفسها التي ظهرت فيها نظريات "ما بعد الحداثة"، وذلك في مجالات: النقد والأدب والفن، لكن حدثتها تكمن في دعوتها إلى النظام والانسجام والاعتدال والوضوح، والانطلاق من الثقافة الربانية، واستلهاج التصور الإسلامي في الأدب والنقد وجوداً ومعرفة وقيمة. وبالتالي، فهي نظرية أخلاقية متوازنة تهدف إلى البناء، والتأسيس، والتنوير، وتحرير الإنسان من الأوهام الإيديولوجية، وإنقاذه من الضلالة والوثنية والعبثية، كما أنها نظرية لا تؤمن بفلسفات التقويض والتشتيت والاختلاف،

وتسعى جاهدة للتعمير، والتغيير، وتخليق الإنسان على أسس أخلاقية صحيحة، تلك الأسس المستمدة من المصدر الرباني اليقيني.

## 6- تقييم تجربة "مابعد الحداثة":

من المعلوم أن لنظرية "مابعد الحداثة" إيجابيات وسلبيات كباقي الظواهر والنظريات الثقافية، وباقي المناهج النقدية الأدبية. وبالتالي، لا يمكن الحديث عن الكمال والتمام في العلوم الإنسانية إطلاقاً؛ لأن الأفكار والمناهج والتصورات تتناسخ وتتناسل وتتوالد تناسلاً وتقويضاً وتفكيكاً وتآجيلاً وتشتيتاً. ومن إيجابيات "مابعد الحداثة" أنها حركة تحررية تهدف إلى تحرير الإنسان من عالم الأوهام والأساطير، وتخليصه من هيمنة الميثولوجيا البيضاء. كما تعمل فلسفات "مابعد الحداثة" على تقويض المقولات المركزية للفكر الغربي، وإعادة النظر في يقينياتها الثابتة، وذلك عن طريق التقويض والتشكيك والتشتيت والتشريح والهدم، والهدف من ذلك هو بناء قيم جديدة. كما حاربت من جهة أخرى ثقافة النخبة والمركز، فاهتمت بالهامش والثقافة الشعبية، ثم انتقدت الخطابات الاستشراقية ذات الطابع الاستعماري بالنقد والتفكيك والتحليل. كما آمنت نظرية مابعد الحداثة بالتعددية والاختلاف وتعدد الهويات، وأعدت الاعتبار للسياق والإحالة والمؤلف والمتلقي، كما هو حال الهيرمينوطيقا وجمالية التلقي. واهتمت كذلك بالتناسخ والاختلاف اللوني والجنوسي والعرقى، وعملت على إلغاء التحيزات الهرمية والطبقية، واحتفت بالضحك، والسخرية، والقبح، والمفارقة والغرابة، واعتنت كذلك بالعرضية، والهامش، والمدنس، وانزاحت عن الأعراف والقوانين والقيم الموروثة. واستسلمت للغة التشظي والتفكك واللانظام، ونددت بالمفاهيم القمعية القسرية وسلطة القوة...

يبدو أن من أهم سلبيات ما بعد الحداثة اعتمادها على فكرة التقويض والهدم والفوضى، إذ لا تقدم للإنسان البديل الواقعي والثقافي والعملي، فمن الصعب تطبيق تصورات "مابعد الحداثة" واقعياً لغرابتها وشذوذها. و"بذلك، استهلكت "مابعد الحداثة" قدرتها الإستراتيجية الفعالة في إبراز التحيزات المححفة، دون أن يكون لها موقف أخلاقي أو سياسي أو اجتماعي. ويعجب المرء من المفارقة بين قوتها العدائية ضد التحيزات والنهاية المحايدة التي تنجم عن مثل هذه الحرب الضروس. ولعل مثل هذه النهاية هي التي دعت الكثير إلى توجيه أصابع الاتهام. فهناك من يقول: إن هذه السمة ذاتها هي التي تجعل "مابعد الحداثة" متواطئة مع الأشكال الشمولية القمعية

التي تسعى إلى الهيمنة والسيطرة والظلم الاجتماعي الاقتصادي. لاغرو والحالة هذه أن تدخل "مابعد الحداثة" مجال العلوم الإنسانية حديثا جدا، وحتى هذا الدخول لم يتسم بالفعالية نفسها التي عرفتها في الفن والأدب والموسيقا والاستعراضات المسرحية وغيرها من مشارب الحياة اليومية التي لا يترتب عليها اتخاذ قرارات حاسمة تمس حياة الإنسان مباشرة. ولعل المفارقة القارة التي تجعلها عاجزة هي معاداتها للثنائية الضدية، إذ إن التضاد أساس المعرفة وأساس التحيز، وبدون التضاد لا يمكن معرفة ما إذا كان توجه ما أفضل من غيره. ولذلك، فإن دفاع "مابعد الحداثة" عن الهامش جعلها تنقصر خصائصه، إذ انقلب على أهميتها، فأصبحت هامشية لا تغير من الواقع شيئا. وككل هامشي، أصبحت "مابعد الحداثة" تتمنى أن يتحقق الرثام فجأة، فتسود العدالة، وتختفي الطبقيّة الهرمية، ويختلط المركز بالهامش، وتلغى الفوارق من غير تحيز أو غاية. هذه هي الطوباوية التي تحلم بها كل المثاليات: حداثيّة كانت أو مابعد حداثيّة.<sup>13</sup>

ويلاحظ أن نظرية "مابعد الحداثة" تقوض نفسها بنفسها ؛ نظرا لطابعها الفوضوي والعدمي والعبثي. وفي هذا السياق، يقول دافيد كارتير: "وقد اجتذبت "مابعد الحداثة" نقدا إيجابيا وسلبيا على حد سواء. فيمكن أن ينظر إليها على أنها قوة محررة إيجابية تزعزع استقرار الأفكار المسبقة عن اللغة وعلاقتها بالعالم، وتقوض جميع لغات الذات التي تشير للتاريخ والمجتمع. ولكن تعد حقبة "مابعد الحداثة" أيضا أنها تقوض افتراضاتها الخاصة، وتحجب جميع التفسيرات المترابطة. وبالنسبة للكثيرين تعد غير مؤثرة وغير ملتزمة من الناحية السياسية. وأحد الأنواع الأدبية الشائعة التي تمكن من الاعتراف الآني، وتفكك الأنماط الأدبية التقليدية. يحطم كتاب الحداثة الحدود بين الخطابات المختلفة، وبين القصص الخيالية وغير الخيالية، وبين التاريخ والسيرة الذاتية (ومثال ساطع على ذلك هو كتابات و.ج. سيبالد)."<sup>14</sup>

وهكذا، يتضح لنا بأن فلسفة "مابعد الحداثة" لها قيم إيجابية وقيم سلبية، بيد أن ما يهم الإنسان في واقعه العملي هو التأسيس والتأصيل، وليس التفكيك والتقويض، مع السعي الجاد إلى البناء الهادف، بدلا من الانغماس في عوالم افتراضية عبثية وعدمية وفوضوية.

وخلاصة القول، نستنتج، مما سبق ذكره، بأن فلسفات "مابعد الحداثة" عبارة عن معاول للهدم والتقويض والتفكيك، وتعمل جاهدة على تحرير الإنسان من المقولات المركزية التي تحكمت في

<sup>13</sup> د. سعد البازعي وميجان الرويلي: نفسه، ص: 138.

<sup>14</sup> - ديفيد كارتير: نفسه، ص: 144.

الثقافة الغربية لأمد طويل فلسفيا وأنطولوجيا ولسانيا، مع تخليصه من الميثولوجيا الغربية القائمة على الهيمنة، والاستغلال، والاستلاب، والتعليب، والتغريب، وذلك عن طريق التسليح بمجموعة من الآليات الفكرية والمنهجية، كالتشكيك في المؤسسات الثقافية الغربية، وفضح أوهامها الإيديولوجية، وتعرية خطابها القمعية المبنية على السلطة والقوة والعنف، وإدانة خطابها الاستشراقي الاستعماري (الكولونيالي)، ومحاربة التمييز العرقي واللوني والجنسي والثقافي والطبقي والحضاري.

بيد أن لـ " ما بعد الحداثة" كذلك عيوبها الخطيرة، ومن أهم هذه العيوب أنها نظرية عبثية وفوضوية وعدمية وتقويضية، تساهم في تثبيت أنظمة الاستبداد والقمع والتنكيل، وتجعل من الإنسان كائنا عبثيا فوضويا لا قيمة له في هذا الكون المغيب، يعيش حياة الغرابة والشذوذ والسخرية والمفارقة، ويتفكك أنطولوجيا في هذا العالم الضائع بدوره تشظيا وضآلة واهيارا وتشثيتا.

## الفصل الثاني:

### التفكيكية ————— في قفص الاقمام

عرف النقد الغربي المعاصر في مسيرته المعرفية نظريا وتطبيقيا عدة مراحل أساسية، ويمكن حصرها في مرحلة المرجع مع التيار الواقعي، ومرحلة التماثل مع البنيوية التكوينية، ومرحلة الأسلوب مع الأسلوبية والبلاغة الجديدة، ومرحلة البنية مع التيار البنيوي اللساني والشكلانية الروسية، ومرحلة العلامة مع التيار السيميوطيقي، ومرحلة التفكيك مع التيار التفكيكي، ومرحلة التأويل مع التيار الهرمينوطيقي والتيار الفينومونولوجي.

هذا، ولم تظهر التفكيكية مع جاك ديريديا إلا بمثابة رد فعل على البنيوية اللسانية، وهيمنة السيميوطيقا على الحقل الثقافي الغربي. ويعني هذا أن التفكيكية، باعتبارها - حسب جاك ديريديا - فلسفة التقويض الهادف، والبناء الإيجابي، جاءت لتعيد النظر في فلسفات البنيات والثوابت، كالعقل، واللغة، والهوية، والأصل، والصوت، وغيرها من المفاهيم التي هيمنت على

التفكير الفلسفي الغربي، أو جاءت لتنتقد المقولات المركزية التي ورثها الفكر الغربي من عهد أفلاطون إلى الستينيات من القرن العشرين، فترة ظهور التفكيكية مع جاك ديريدا<sup>15</sup>. وإذا كانت التفكيكية قد اتخذت منحى فلسفيا في الغرب مع جاك ديريدا، ومع مجموعة من الفلاسفة الأوروبيين، فإن التفكيكية قد اتخذت منحى أدبيا في القراءة والتأويل في الثقافة الأنجلوسكسونية، حيث سخرت كل أدواتها من أجل تفكيك النقد الجديد ( New Criticism).

إذاً، ماهي التفكيكية؟ وماهي مرتكزاتها النظرية والتطبيقية؟ وماهو تاريخها؟ وماهي خطواتها المنهجية؟ ومن هم روادها سواء أكان ذلك في الغرب أم في العالم العربي؟ وماهي أهم الانتقادات التي يمكن توجيهها إلى فلسفة الاختلاف؟ تلکم هي أهم النقط التي يمكن رصدها في هذه الدراسة التي بين أيديكم.

## 1- مفهوم مصطلح التفكيك:

استعمل جاك ديريدا (Jack derrida) مصطلح (التفكيك / déconstruction) لأول مرة في كتابه: "علم الكتابة/ الغراماتولوجيا/ **De la grammatologie**", متأثراً في ذلك بمصطلح التفكيك لدى مارتن هايدجر (Heidegger) الذي شغله في كتابه: "الكينونة والزمان". وليس التفكيك عند جاك ديريدا بالمفهوم السلي للكلمة، حيث ترد كلمة التفكيك في القواميس الفرنسية بمعنى الهدم والتخريب، لكن ترد في كتابات جاك ديريدا بالمعنى الإيجابي للكلمة، وذلك بالمفهوم الهيدجري. أي: ترد كلمة التفكيك من أجل إعادة البناء والتركيب، وتصحيح المفاهيم، وتقويض المقولات المركزية، وتعرية الفلسفة الغربية التي مجدت لقرون طوال مفاهيم مركزية، كالعقل، والوعي، والبنية، والمركز، والنظام، والصوت، والانسجام... في حين، إن الواقع قائم على الاختلاف، والتلاشي، والتقويض، والتفكك، وتشعب المعاني، وتعدد المتناقضات، وكثرة الصراعات التراتبية والطبقية. ويعني هذا أن ديريدا يعيد النظر، عبر مصطلح التفكيك، في مجموعة من المفاهيم التي قامت عليها الأنطولوجيا

<sup>15</sup> -Christopher Norris: **Deconstruction: Theory and Practice**, Routledge, London-NewYork, 2<sup>e</sup> édition 1991, p: 2.



والميتافيزيقا الغربية تثويرا وتقويضا وتفجيرا . وهكذا، فمصطلح التفكيك ليس بمعنى الهدم السلبي، وليس بمعنى النفي أو الرفض أو التقويض والإنكار كما في فلسفة نيتشه، بل بمعنى إعادة البناء والتركيب، وتصحيح الأخطاء، وفضح الأوهام السائدة.

وهنا، لا بد من فتح قوس لنقول بأن التفكيكية في البنيوية والسيمائية، ليس بمعنى التفكيك في فلسفة ديريدا، فلا يراد من التفكيك البنيوي والسيمائي سوى تشريح النص، وتحديد بنياته العميقة، واستخلاص القواعد المجردة والثنائيات المنطقية التي تتحكم في توليد النصوص اللامتناهية العدد، وذلك بالاحتكام إلى العقل والمنطق واللغة. بيد أن تفكيك ديريدا هو تشريح للنصوص من أجل هدم المقولات الثابتة، وتقويض البنيات الثنائية، والتشكيك في فعاليتها الفلسفية والإجرائية. بمعنى أن التفكيك البنيوي والسيمائي تفكيك إيجابي ومنهجي ومجد في قراءة النصوص الفلسفية والأدبية، وطريقة عامة لفهم الخطاب وتفسيره علميا، بينما تفكيك ديريدا تفكيك سلبي يقوم على التضاد والاختلاف، وهدم تلك الثوابت البنيوية تشكيكا وفضحا وتعرية لأوهامها الإيديولوجية، وذلك بالمفهوم السلبي والعدمي للتقويض والتفكيك. وبالتالي، ففلسفة جاك ديريدا في مجال التفكيك قريبة جدا بشكل من الأشكال من فلسفة النفي لدى الفيلسوف الألماني فريدريك نيتشه (Friedrich Wilhelm Nietzsche).

## 2- التصور النظري للتفكيكية:

من المعلوم، أن التفكيكية تيار فلسفي وأدبي ظهر في ستينيات القرن العشرين، وهي منهجية لمقاربة الظواهر الفلسفية والتاريخية والأدبية تشريحا وتفكيكا وتقويضا. وقد ارتبطت التفكيكية بالفيلسوف الفرنسي جاك ديريدا (Jackues Derrida)<sup>16</sup> الذي تأثر بمايدجر (Heidegger)، وهوسرل (Edmund Husserl)، ونيتشه (Neitsze).

<sup>16</sup> - ألف جاك ديريدا مجموعة من الكتب حول النظرية التفكيكية، منها:

- ◆ **De la grammatologie**, Paris, Minuit, 1967.
- ◆ **L'écriture et la différence**, Paris, Seuil, 1967.
- ◆ **La dissèmination**, Paris, Seuil, 1972.
- ◆ **Marges de la philosophie**, Paris, Minuit, 1972.
- ◆ **Memoires for Paul de Man**, New York, Columbia .Uni6.Press, 1986.

كما اقترنت التفكيكية بتشريح اللغة، والفلسفة، والنصوص الأدبية. بمعنى أن جاك ديريديا قد تسلح بالتفكيكية لتقويض المقولات المركزية للسانيين، وإعادة النظر في ثنائياتهم المزدوجة كالدال والمدلول، والصوت والكتابة، والسانكرونية والدياكرونية، واللغة والكلام، والتضمين والتعيين، والمحور الاستبدالي والمحور التركيبي...

هذا، ومن أهم الكتب التي ألفها جاك ديريديا لعرض نظريته التفكيكية، نذكر منها: "علم الكتابة"، و"الكتابة والاختلاف"، و"الصوت والظاهر (الفينومين)"، وقد صدرت هذه الكتب الثلاثة سنة 1967م، ويعقبها كتاب آخر ألف سنة 1969م، وهو: "التشتيت" (La dissemination)

وعليه، فقد قوض جاك ديريديا فلسفة الدال الصوتي الذي هيمن لسانيا على الثقافة الغربية لقرون عدة، منذ أفلاطون إلى فرديناند دي سوسير، ليعوض بالدال الكتابي، وآثاره الباقية، وأطراسه الناسخة. ويعني هذا كله أن فلسفة الدال التي هيمنت على ثقافة الغرب كانت بمثابة ميتافيزيقية مثالية ليس إلا. وبالتالي، يشكل الصوت الحضور والوجود والكينونة الأنطولوجية. أي: رمز تواجد الجسد، وحضور المتكلمين في الزمان والمكان، وعلامة على حضور الوظيفة التواصلية، والمقصدية التداولية، وتعبير عن الوعي والتفكير والروح. وتعبير آخر، الصوت إشارة إلى حضور الذات، والغير، والمادة، والمعنى، والوعي. بينما الكتابة ليست أداة للتعبير عن الفكر، لكنها علامة العلامة، ويتموقع خارج الكلام الحي المرتبط بالمتكلم والسامع. علاوة على ذلك، فقد قوض جاك ديريديا الصوت والدال الكلامي، وأعطى الأسبقية للكتابة على الصوت. إنها مقارنة منطقية جديدة للإضافة. ومن ثم، تحيل الكتابة على مؤسسة، ونظام مستمر الذي يعد شبكة من الاختلافات. وبهذا، يكون المدلول جماع مجموعة من الاختلافات، وهلم جرا. بمعنى أن ليس هناك مدلول واحد، بل مدلولات متعددة ومختلفة. أي: ليست هناك دلالة أحادية، بل هناك اختلافات الاختلافات، وآثار الكتابة، وبصماتها الباقية.

وللتوضيح أكثر، فإذا كان دوسوسير يرى أن العلامة مكونة من الدال والمدلول، وأن ليس هناك سوى مدلول واحد متفق عليه، فإن جاك ديريديا يرى هذا المدلول ليس واحداً، بل هو مدلول متعدد ومختلف ومتناقض. وهكذا، تحيل كلمة الماء على معان متعددة ولامتناهيّة ما يعطي الحيوية للدال، فالماء قد يعني كأس ماء، أو قطرات من الماء، أو المطر، أو البحر، أو البحيرة... ويعني هذا وجود دلالات غير محددة ومختلفة. بمعنى أن ليس هناك مركزية ولابداية، وتؤدي كل علامة إلى علامة أخرى في شكل سلسلة لامتناهيّة من الاختلافات المتضادة والمتناقضة مع

نفسها، وعلامة العلامة هي الكتابة. ومن ثم، يعلن ديريدا غياب الأصل والجذر والبدائية، مادام هناك ما يسمى بالتناص، وتداخل النصوص، وتعدد المعاني ووفرقتها .

أما في مجال الأدب، فلقد انتقد ديريدا فكرة الكتاب التي تخيلنا على فكرة الانسجام، وفكرة الكلية العضوية المحددة، وأحادية المدلول البنيوي. ويعني هذا أن ديريدا يرفض فكرة التأويليين كبول ريكور (Paul Ricoeur) مثلا، فيعتبر بأن الكتاب الحقيقي هو الذي لا يرتبط بمبدعه أو مؤلفه أو كاتبه، أو لا يحمل هويته الفردية أو الإبداعية، بل الكتاب الحقيقي هو الذي تنعدم فيه الكلية، وتغيب فيه الدلالة، وتكثر فيه الاختلافات وعلامات العلامات.

وعليه، فعلى الرغم من هذا التصور الإقصائي للمرجع الخارجي، والتشكيك في الإبداع الفردي، فإن التفكيكية هي خطة إستراتيجية في القراءة، تعنى بالجزئيات المتشذرة، وتهتم بكل ماهو معقد ومتناقض في النص، وقد انتقلت هذه القراءة التفكيكية من الفلسفة إلى الأدب تنظيرا وتطبيقا وتأويلا مع جماعة ييل (Yale) الأنجلوسكسونية. ومن ثم، فمن الصعب بمكان تحديد القراءة التقويمية بشكل دقيق؛ نظرا لغموض فلسفة الاختلاف عند ديريدا، وصعوبة استيعاب دلالات مفاهيمها التصورية والذهنية والنظرية، واختلاف الدارسين والباحثين في تفسير نظريتها بشكل من الأشكال. ويعلم المتخصصون ما تثيره كلمة الاختلاف (Différance) ترجمة ومعجما من مشاكل معقدة في تعيين دلالاتها الحقيقية من ثقافة إلى أخرى. فليست التفكيكية - إذا - بحثا عن المقصدية أو المبدع أو المؤلف أو الهوية الذاتية، وليس بحثا عن الانسجام، بل التفكيكية هي تلك القراءة التي تؤمن بالغياب الكلي للانسجام. التفكيكية هي في الجوهر تقويض للنص، وهدم له، وتفجير له، وإدخاله في صراع اختلافي مع ذاته. التفكيك - إذا - هو إثارة التعارضات، ومساءلة الذات والموضوع، وتعرية التفاوتات الاجتماعية، وانتقاد التراتيبات السياسية والطبقية، واستخلاص التناقضات والاختلافات التي تؤشر عليها قشور السطح، وهي كذلك لا تقتصر على التشريح والشرح والتأويل فقط، بل تعمل جاهدة لرد الاعتبار للهامش والمدنس والمخفي والمقصي. زد على ذلك، فالتفكيكية هي رفض للهوية والأصول والكينونة، ونفي لهيمنة الأنا على الغير. ومن ثم، فالتفكيكية بصفة عامة هي ضد الأنطولوجيا والميتافيزيقا والمثالية وفلسفات الهوية.

وبناء على ماسبق، تهتم التفكيكية، على مستوى التأويل، بإبراز التضاد، والتشديد على التعارض والتناقض والاختلاف. ومن ثم، فهي منهجية لا تهتم باستخلاص البنيات الثابتة كما تفعل

البنوية والسيمياثيات واللسانيات، بل تستكشف مواطن الاختلاف والصراع والتضاد، وكيف تتلاشى المعاني غيابا وانتظارا وتأجيلا، وتتظافر الاختلافات تضادا وتناقضا وتقويضا وتشثيتا!! وهكذا، يرى جاك دريدا أن التفكيكية ليست فلسفة، ولا منهجية، ولا تقنية، ولا مجموعة من القواعد أو الإجراءات النظرية والتطبيقية، نحتاج لتعلمها من أجل تطبيقها. ويعني هذا أن التفكيكية فكر إشكالي يطرح السؤال حول السؤال منذ أفلاطون إلى مارتن هايدجر.

وإذا كانت البنوية اللسانية مع فرنديناند دوسوسوير تركز على الدال الصوتي، مع تهميش الكتابة، فإن ديريدا يركز بشكل بارز على الكتابة وأطراسها البصرية. ومن هنا، يميز رولان بارت (Barthes) بين النص القرائي والنص الكتابي، فالنص الأول: "هو ما يسمح للقارئ فقط أن يفهم بشكل محدد سلفا. أما النص الثاني فهو ما يجعل القارئ منتجا للمعنى الذي يريد. ومن الواضح، أن بارت يفضل النوع الثاني، هذا النص المثالي هو عبارة عن مجرة من الدالات، وليس هيكلا من المدلولات. من الممكن للقارئ تطبيق عدد لا حصر له من التفسيرات لمثل هذا النص. وليس من الضرورة أن يحتاج أيا منها إلى أن يكون جزءا من وحدة شاملة." 17

وإذا كانت البنوية تعترف بوجود بنيات ومقولات مركزية، فإن التفكيكية ترفض التمركز، والتبني، والمعنى الأحادي، والبنيات الثابتة، مادام هناك الاختلاف والتلاشي والتفكيك والتأجيل. ويعني هذا أن التفكيكية تقر بغياب البنية والمركز واللوغوس. ومن ثم، ترفض التفكيكية كل التعارضات الثنائية البنوية (الدال والمدلول/ الروح والجسد/ الثقافة والطبيعة...)، لتؤمن بفكر التعدد، وتمثل شرعية الاختلاف والتنوع.

وتأسيسا على ما سبق، يرفض ديريدا الفلسفة الميتافيزيقية الغربية على غرار مارتن هايدجر، مادامت هذه الفلسفة الماورائية مبنية على اللغة والعقل والمنطق والصوت والحضور، كما يرفض الخطاطة السوسيرية التي تميز بين الدال والمدلول، وبين الصوت والكتابة، ويرفض أيضا كل ثنائية زوجية أو تعارض ثنائي يذكرونا بفلسفة الثوابت والنواميس.

### 3- السياق التاريخي للتفكيكية:

17 - ديفيد كارتر: نفسه، ص: 112.

ظهرت التفكيكية في 1960م كرد فعل على البنيوية، وهيمنة اللغة، وتمركز العقل، وهيمنة اللسانيات على كل حقول المعرفة. وأصبحت التفكيكية ابتداء من سنة 1970م منهجية نقدية أدبية في الثقافة الأنجلوسكسونية، وآلية للبلاغة والتأويل. وقد ظهرت هذه المنهجية في سياق ثقافي خاص يتمثل في تقويض مقولات اللسانيات الغربية، وهدم المرتكزات البنيوية، وذلك في إطار ما يسمى بـ "ما بعد الحداثة" (Post Modernism)، وظهور جماعة تيل كيل، وجماعة ييل (Yale) الأمريكية. كما تندرج فلسفة التفكيك في إطار حركة اليسار التي جاءت لتقوض دعائم المؤسسة الرأسمالية، باسم الثورة، والهدم، والرفض، والشك، والتقويض. ولاننسى أيضا أن فلسفة جاك ديريدا فلسفة جيل الثورة والرفض والانتفاضة، والتمرد عن قوانين العقل والمنطق والمؤسسة السياسية. ويعني هذا أن فلسفة جاك ديريدا فلسفة عدمية قائمة على الهدم والتقويض، وإزاحة الثوابت العقلية التي انبت عليها الميتافيزيقا الغربية، تلك الميتافيزيقا القائمة على التمركز والبنية والعلامة والعقل. ويعني هذا، أن التفكيكية أتت في سياق الفلسفات اللاعقلانية النائرة على الوعي والعقل والنظام والانسجام والكلية.

وعلى أي حال، فإن أهم عامل قد ساهم في إفراز الفلسفة التفكيكية هو تنوع المناهج الفلسفية والأدبية، واختلاف تصوراتها النظرية، وتعدد خلفياتها الإستمولوجية، مثل: البنيوية اللسانية، والسيميوطيقا، والهيرمونيطيقا، والأنثروبولوجيا، والفينومينولوجيا... وفي هذا، السياق، يقول عبد الله إبراهيم: " لقد وصفت الأرضية التي انبثق منها التفكيك، إذ هي مرحلة من مراحل جدل المنهجيات وصراعها. وإذا كانت المنهجيات التقليدية، والمنهج البنيوي، تطمح إلى تقديم براهين متماسكة لحل الإشكال إن في عملية وصف الخطاب أو الاقتراب إلى معناه، فإن التفكيك يبذر الشك في مثل هذه البراهين، ويقوض أركانها، ويرسي على النقيض من ذلك دعائم الشك في كل شيء. فليس ثمة يقين، ويكمن هدفه الأساسي في تصديع بنية الخطاب، مهما كان جنسه ونوعه، وتفحص ما تخفيه تلك البنية من شبكة دلالية. فهو من هذه الناحية ثورة على الوصفية البنيوية. فهو يذهب إلى أن لاضابط قبل التفكيك، ولاضابط في ظله، فهو رحلة شاققة، بل مغامرة محفوفة بالمخاطر، ولا يتوفر له أدنى عامل من عوامل الأمان، في أودية الدلالة وشعابها، دون معرفة دون دليل، دون ضوابط واضحة، وكشوفاته ذاتية، فردية، لاغبرية، جماعية، حقلها الدلالة، وتعويم المدلول المقترن بنمط ما من القراءة. أي: استحضار المغيب، وهذا يقود إلى تخصيص مستمر للمدلول بحسب تعدد قراءات الدال. وبذا، فإن تنازع القراءات فيما بينها للخطاب، يفضي إلى متوالية لانهائية من المدلولات، لا يمكن لأحدها أن يستأثر بالاهتمام

الكلي دون الآخر، فنقطة بدء القراءة ووجود الدال واحدة، لكن لاحظ لنهاية الرحلة، فلا ضوابط رياضية توقف هدير المدلولات التي تستنفرها القراءات، فنبداً بالشكل كالأجنة، مكونة بؤراً دلالية، وحقولاً شاسعة لا يمكن تثبيت حدودها.<sup>18</sup> وهكذا، فقد ظهرت التفكيكية كرد فعل على اللسانيات البنيوية، والسيميوطيقا، والتأويلية (الميرمينوطيقا)، والظاهرانية، كما ظهرت باعتبارها ثورة مضادة على الميتافيزيقا الغربية ذات الطابع العقلي والمنطقي، كما جاءت نقيضاً لفكر اليمين والرأسمال الغربي.

<sup>18</sup> - د. عبد الله إبراهيم: التفكيك: الأطبل أن قل ل د، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1990م، ص: 44-45.

## 4- مرتكزات المقاربة التفكيكية:

تبنى المقاربة التفكيكية على مجموعة من المبادئ والمرتكزات النظرية والتطبيقية التالية:

**1- الثورة على العقل أو اللوغوس:** ثار جاك ديريدا على مجموعة من المقولات المركزية الكبرى، ولاسيما مقولة العقل أو اللوغوس، حيث يقول ديريدا: "أما بالنسبة لنقد هايدجر، فهذا ما كنت أقوم به في الواقع منذ البداية. ففي جوانب كثيرة من عمله، وجدته ما يزال حبيس الرؤية الميتافيزيقية، هناك لديه أولا استمرار لتمرکز اللوغوس أو العقل.<sup>19</sup>" ويعني هذا أن جاك ديريدا مثل مارتن هايدجر ونيثشه قد عملوا جميعهم على الثورة على العقل الذي سيطر لأمد طويل على التفكير الغربي. كما عمل ديريدا على تقويض المنطق، مستبدلا إياه بالاختلاف والتقويض واللاعقل. ويدل التمرکز العقلي على مجموعة من الدلالات، كالحضور، والانسجام، والوحدة، والهوية، وتمرکز الدال الصوتي... ويهدف ديريدا من وراء التمرکز العقلي إلى: "تخميم تلك المركزية المعينة وجوديا بوصفها حضورا لامتناهيا، جاعلا من هذه المقولة دليلا لنقد مفاهيم التمرکز، وهادفا إلى معاناة نظم المقولات المعتمدة على الحضور، ويدعو إلى ضرورة التفكير بعدم وجود مركز، فالمركز لا يمكن لمسه في شكل الوجود، بل ليس له خاصية مكانية، كما أنه ليس مثبتا موضعيا ووظيفيا، إنه، في حقيقة الأمر، نوع من اللامكان، وبغيابه، أو تقويضه، يتحول كل شيء إلى خطاب، وتذوب الدلالة المركزية أو الأصلية المفترضة أو المتعالية، ويفتح الخطاب على أفق المستقبل دونما ضوابط مسبقة، وتتحوّل قوة الحضور، بفعل نظام الاختلاف، إلى غياب الدلالة المتعالية، إلى تخصيب للدلالة المحتملة.<sup>20</sup>" وهكذا، تثور فلسفة جاك ديريدا على كل المدارس العقلية التي تشيد بالعقل والمنطق على حد سواء، ويدعو إلى التقويض من أجل تفكيك هذا التمرکز الذي تحكم في الفكر الغربي لمدة طويلة.

<sup>19</sup> - جاك ديريدا الكتاب الخ أخال تلاف، ترجمة: كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1988م، ص:47.

<sup>20</sup> - د. عبد الله إبراهيم: إن تفكيك: الأ ل ل أن ق د، ص:61-62.

2- **تقويض الميتافيزيقا:** أعلن ديريدا نهاية الميتافيزيقا على غرار مارتن هايدجر. وفي هذا السياق، يقول ديريدا: "إن ديني لهايدجر هو من الكبر، بحيث إنه سيصعب أن نقوم هنا بمجرد، والتحدث عنه بمفردات تقييمية أو كمية. أوجز المسألة بالقول: إنه هو من قرع نواقيس نهاية الميتافيزيقا، وعلمنا أن نسلك معها سلوكا إستراتيجيا يقوم على التموضع داخل الظاهرة، وتوجيه ضربات متوالية لها من الداخل. أي: أن نقطع شوطا مع الميتافيزيقا، وأن نطرح عليها أسئلة تظهر أمامها من تلقاء نفسها عجزها عن الإجابة، وتفصح عن تناقضها الجواني. إن الميتافيزيقا، كما عبرت عنه في موضع آخر، ليست تحما واضحا، ولادائرة محددة المعالم والمحيط، يمكن أن نخرج منها، ونوجه لها ضربات من هذا الخارج. ليس هناك من جهة ثانية خارج نهائي أو مطلق. إن المسألة مسألة انتقالات موضوعية، ينتقل السؤال فيها من طبقة معرفية إلى أخرى، ومن معلم إلى معلم، حتى يتصدع الكل، وهذه العملية هي مادعوته بالتفكيك."<sup>21</sup>

وبهذا، يطعن ديريدا في الميتافيزيقا الغربية المبنية على المنطق، واللغة، والحضور، والتمركز العقلاني الذي يشكل معيار الحقيقة والبداهة واليقين... وهكذا، فقد وظف ديريدا: "قدرته الحوارية العالية، مستعينا بمقولة التمركز العقلي للعمل على إنشاء هيكل نظريته الشاملة، بمواجهة التراكم الهائل للميتافيزيقا الغربية، فبعد أن أفلح بتجزئة الألفاظ والفرضيات الأساسية، ثم تطوير الأبنية التناقضية والحجج التناقضية التي تنطوي عليها هذه الألفاظ والفرضيات، انتقل إلى صلب موضوعه، ألا وهو تفكيك النظم العامة للفكر الغربي، بدءا من أفلاطون، فأرسطو، وروسو، وديكارت، وفرويد، وصولا إلى معاصريه من الفينومينولوجيين، هؤلاء الذين نشأ معهم على إفرازات تلك النظم الفكرية من أمثال: هايدجر وهوسرل. لقد قاده الاستقراء والوصف التفكيكي إلى نفس الزعم بوجود معنى موحد له هوية أو تطابق ذاتي؛ لأن عمله الذي فهم على التعارض وكشف الأبنية المتناقضة تبين، له وجود تعارض صميمي في هيكل تلك النظم، وهو ما أمده بوسائل متطورة لتفكيك تلك النظم من الداخل بواسطة إعادة قراءتها من جديد."<sup>22</sup>

3- **نقد فكرة الهوية والخصوصية والجذور الأصلية:** يرفض جاك ديريدا التمركز العقلي، ويمقت كل انطواء على تسييد العرق أو الجذر، أو التبجح بالخصوصية المركزية، أو الإيمان بهيمنة عنصر على آخر. وبالتالي، يرفض ديريدا أسطورة الأصل، كأن ندافع مثلا عن الرجل الأبيض

<sup>21</sup> - جاك ديريدا **الجزء الثاني**، **أختلاف**، ص: 47.

<sup>22</sup> - د. عبد الله إبراهيم: نفسه، ص: 65-66.



ضد الرجل الأسود، أو نرجح كفة العرق الغربي أو العرق الآري على حساب الأعراق الأخرى كما فعل المستشرق رينان، أو نتعصب لقومية جنسية ما، كما فعل مارتن هايدجر حينما تعصب للقومية الألمانية الجرمانية. فعن طريق التفكيك والتقويض والتشتيت، يتم محاربة كل فكر عرقي، ومجاهمة كل تمرکز سائد مهيمن.

4- **تفكيك مفهوم التاريخ:** يرفض ديريدا التاريخ الكلاسيكي القائم على الصوت الواحد المهيمن، ويدعو إلى تاريخانية جديدة متعددة الأصوات، تهتم بالشعوب التي تعيش على الهامش، وتهتم كذلك بالثقافات المقصية. وفي هذا السياق، يقول ديريدا: "أما عن نسيان التاريخ، فقد أوضحت مرارا وتكرارا أنني تاريخاني بصورة كاملة، وأن ما يهمني دائما هو الانحدار التاريخي لجميع المفهومات التي نستخدمها، وجميع حركاتنا، وأنه إذا كان هناك شيء لا يمكن نسيانه فهو التاريخ. إلا أن ما شجع على إطلاق هذه التهم أو غذاها، هو كون مفهوم التاريخ بقي مستخدما لدى الكثير من الفلاسفة والمؤرخين ومؤرخي الفلسفة، وسواء أعلق الأمر بالمثالية أم المادية، ولدى هيغل أم لدى ماركس، ضمن نزعة غائية بدت لي هي الأخرى ميتافيزيقية، مما جعلني أقف منها موقف المتحفظ، أو المحترس باستمرار، ولكن ليس باسم لا- تاريخية أولا- زمنية، وإنما باسم فكر آخر للتاريخ."<sup>23</sup>

وبهذا، يرفض ديريدا التاريخ المبني على التمرکز العقلي، وهيمنة الصوت الواحد، وتسييد العرق الواحد. ومن هنا، فالمرأة المثقفة المعاصرة - مثلا- ترفض التاريخ؛ لأن ذاك التاريخ قد سطره الرجل، كما يرفض الرجل الأسود تاريخه؛ لأنه من صنع الرجل الأبيض.

2- **أسبقية الكتابة على الصوت:** يعتبر جاك ديريدا بأن الكتابة هي أصل النشاط الثقافي الإنساني<sup>24</sup>، وليس الصوت أو الدال الصوتي. ويعني هذا أسبقية الثقافة (الكتابة) على الطبيعة (الصوت). وإذا كان فرديناند دوسوسير قد أعطى الأهمية الكبرى للصوت أوالفونيم باعتباره يمثل المنطق والعقل على حد سواء، فإن جاك ديريدا قد أعطى أهمية كبرى للكتابة باعتبارها تعني التعدد والتشتت والاختلاف. ويخلص ديريدا إلى أن: "أحد أكثر السبل تأثيرا التي نهض عليها التمرکز العقلي في الفلسفة الأوروبية، هو اهتمامها بالكلام على حساب الكتابة. فالتمرکز المنطقي هو في حقيقة الأمر تمرکز صوتي، ويرجع جذر هذا الاهتمام إلى أفلاطون

<sup>23</sup> - جاك ديريدا: المرجع نفسه، ص: 52.

<sup>24</sup> - Christopher Norris. **Deconstruction.theoty and practice**, p: 32.

الذي عبر عن الحقيقة قائلاً: "إنها حوار الروح الصامت مع النفس". وهذا التأكيد هو إحدى الدعائم الأساسية لحضور المتكلم مع نفسه. فالحقيقة، حسب أفلاطون، ماهي إلا المباشرة الصريحة للنفس، كما يتمثل حضور التمرکز الصوتي في الحوار بين متحدثين يجمعهما زمان واحد، ومكان واحد، وما سوف يرشح عن حديثهما من معنى أو مقصد حول ماقالاه بالضبط، أو ماقصدها يقولهما على وجه الدقة.<sup>25</sup>

**3- تفويض الكلية والانسجام:** يعمل جاك ديريدا على تفويض مفهوم الكلية والانسجام في الحقل الثقافي، ولاسيما في مجال تحليل النصوص الأدبية والفلسفية. وفي هذا النطاق، يقول ديريدا: "أنا لأتعامل والنص. أي نص، كمجموع متجانس. ليس هناك من نص متجانس. هناك في كل نص، حتى في النصوص الميتافيزيقية الأكثر تقليدية، قوى عمل هي في الوقت نفسه قوى تفكيك للنص. هناك دائما إمكانية لأن تجد في النص المدروس نفسه ما يساعد على استنطاقه، وجعله يتفكك بنفسه."<sup>26</sup>

بمعنى أنه إذا كانت البنيوية السردية والسيميوطيقا تبحثان عن كل مظاهر الانسجام الدلالي، وتسعيان إلى إبراز التشاكل العضوي داخل النص أو الخطاب من أجل إزالة الغموض والالتباس، مع تسهيل عملية القراءة الفعلية، فإن ديريدا جاء ليقوض فكرة الانسجام، محولا النص أو الخطاب إلى عالم من اللانسجام والصراع الداخلي الذاتي، فيتصارع النص مع نفسه عن طريق آليات التفكيك والتفويض والتشتيت، وكشف مواطن التضاد والاختلاف والتناقض.

**5- تفكيك النصوص والخطابات:** يعتمد ديريدا على آلية التفكيك في تفويض النصوص، وتشريح الخطابات، سواء أكانت أدبية أم فلسفية، وما يهم ديريدا في القراءات التي يحاول إقامتها: "ليس النقد من الخارج، وإنما الاستقرار أو التوضع في البنية غير المتجانسة للنص، والعثور على توترات، أو تناقضات داخلية، يقرأ النص من خلالها نفسه، ويفكك نفسه بنفسه... أن يفكك النص نفسه، فهذا لا يعني أنه يتبع حركة مرجعية- ذاتية، حركة نص لا يرجع إلا إلى نفسه، وإنما هناك في النص قوى متنافرة تأتي لتفويضه وتجزئته..."<sup>27</sup>

ويعني هذا أن ديريدا يستبعد الخارج النصي، ويتموقع داخل النص أو الخطاب ليمارس لعبة الهدم والتفكيك والتفويض، بغية الإطاحة بالطبوهات الموروثة، ونقد المقولات المركزية السائدة

<sup>25</sup> - د. عبد الله إبراهيم: نفسه، ص: 63.

<sup>26</sup> - جاك ديريدا: نفسه، ص: 49.

<sup>27</sup> - جاك ديريدا: نفسه، ص: 47.

في الثقافة الغربية، وفضح الأوهام الإيديولوجية، ولاسيما إيديولوجية الدولة المهيمنة، والمؤسسات الحاكمة. ولكن التفكيك الذي يمارسه ديريدا ليس بالمفهوم البنيوي والسيماي الذي يعقبه التركيب، وإعادة البناء بالمفهوم الإيجابي، فالتفكيك لدى ديريدا من أجل التفكيك والتقويض والاختلاف . أي: باسم الهدم السليبي، والتشتيت المتنافر.

**6- تعدد اللغات والمعاني والنصوص:** يعرف جاك ديريدا التفكيكية بأنها هي التي لا تؤمن بلغة واحدة. أي: تؤمن بلغات متعددة عبر آليات الاختلاف والتناقض والحوار والتقويض والتناص. ويعني هذا التشديد على التعددية اللغوية والدلالية والثقافية. ويمكن القول بأن تفكيكية جاك ديريدا تفكيكية تعددية اختلافية، لا تؤمن بمنطق الوحدة، والانسجام، والكلية، والعرقية، والخصوصية، كما تأبى منطق الهيمنة والتمركز والتثبيت ...

ولقد أصبح التناص، ولاسيما مع جوليا كريستيفا وجماعة بيل الأنكلوسكسونية، من أهم التصورات النظرية والتطبيقية التي اغتنت بها التفكيكية بصفة خاصة، و"مابعد الحداثة" بصفة عامة، وخاصة أن التناص يعبر عن تعدد المعاني، واختلاف الدلالات، وتكرار النصوص والخطابات تناسلا وتوالدا. وبتعبير آخر، لم يقف التفكيك: " عند هذه الحدود، فقد اغتنى إثر اكتشاف التناص، ولم تعد آفاق الدلالة منظورة، فضلا عن ذلك، إن اكتشاف التكرارية من قبل ديريدا قد ألغى الفواصل بين النصوص الأدبية، ولما كانت النصوص متداخلة مع غيرها، يصبح مستحيلا حصر دلالاتها. ويقوم ليتش (Leitch) بتنظيم التكرارية ضمن نظرية طريفة، فيقول: " إن تاريخ كل كلمة في النص مضروبا في عدد كلمات ذلك النص، يساوي مجموع النصوص المتداخلة مع النص الأخير، قيد القراءة، ولتعدر تحديد تاريخ كل كلمة في النصوص السابقة، فإن النصوص المتداخلة لاحصر لها، ومن ثم، فإن دلالاتها لا يمكن الوقوف عليها لسعتها وتعددتها"<sup>28</sup>.

**7- الاختلاف:** يرى جاك ديريدا بأن المعنى في النصوص والكتابات المعطاة يتحدد نتيجة تعدد المدلولات بين الكلمات المختلفة. ويعني هذا أن الاختلاف ميسم إيجابي في منهجية ديريدا، فالمعاني تتعدد بتعدد الاختلافات. وإذا كان فرديناند دوسوسير يرى أن للمدلول معنى اتفاقيا واحدا، فإن ديريدا يرى أن لذلك المعنى مدلولات مختلفة لامتناهية ومتعددة . وبهذا، يكون

<sup>28</sup> - عبد الله إبراهيم ، وسعيد الغانمي، وعواد علي: معرفخ الآخر في لذخم إن لى المناهج النقدية الحديثخم المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1990م، ص: 130-131.

الاختلاف ملمحا إيجابيا يساهم في إثراء اللغة والنص الأدبي أو الفلسفي. وتوضيح هذا النوع من الاختلاف الإيجابي، استتبت دريدا مصطلح (différance) المقابل للمصطلح السليبي لمفهوم الاختلاف الكلاسيكي (différence). وفي هذا النطاق، يقول دريدا مميزا بين الكلمتين: "أعتقد أن القلق حول ترجمة هذه المفردة يتجه إلى صميم الشكل. فهي ليست غير قابلة للترجمة إلى العربية فحسب، وإنما حتى إلى الإنجليزية وسواها من اللغات، وحتى إلى الفرنسية. بمعنى ما، من حيث إنها تتعارض مع الكلمات المنحدرة من الميراث اللاتيني، كما أنها، في اقتصادها نفسه، غير قابلة للإبدال بمفردة أخرى. ولكن يمكن بالطبع أن نوضح استخدام هذه المفردة، وأن نقيم خطابا حول استخدامها، وحول، ما يعبر عن نفسه فيها بصورة اقتصادية، أو مقتصدة، إنني أكتب في الحقيقة على هذا النحو، وأعتبر أنني أكتب حقا حين أذهب في اللغة إلى الحدود التي تصبح معها شبه عvisية على الترجمة. هذه طريقة في عدم نسيان أننا نكتب دائما داخل لغة معينة.

أما حول دلالات هذه المفردة، فأنا أعتقد أنها تتضح من خلال سلسلة من المفردات الأخرى التي تعمل معها. الكتابة مثلا، أو الأثر أو الزيادة أو الملحق، وهي جميعا كلمات مزدوجة القيمة، أو ذات قيمة غير قابلة للتعين: الأثر هو ما يشير وما يحو في الوقت نفسه. أي: ما لا يكون حاضرا أبدا. والزيادة هي ما يأتي ليضاف، وما يسد نقصا. و(Hymen)، مثلما لدى ملارمييه، تدل في الوقت نفسه على غشاء البكارة الذي يمنع من النفاذ، ويصون العذرية، وعلى الالتحام في الزيجة. و"الفارماكون"، هذه المفردة، الأفلاطونية، تدل في الوقت نفسه، على السم والتريق، الخير والشر (وجهي الكتابة) الخ. إنها، إجمالا كلمات ليست كلمات، ولا مفهومات، وليست قابلة للفصل عن اللغة، وهي تقوم بعمل مماثل للـ "Différance" الاختلاف بحسب التسمية الدريدية، وإن كانت مختلفة عنها أيضا. إنها، إذًا، سلسلة تتمتع كل حلقة منها باستقلالها النسبي، ولكن تتكرر فيها الحلقة المجاورة.<sup>29</sup>

ويعني هذا أن الاختلاف يقوم على تلاشي المعاني، وتعدد المدلولات، ووفرة المعاني الناتجة عن التشبث والتضاد والتناقض.

8- الحضور والغياب: ينبنى الاختلاف على فلسفة الحضور والغياب، بمعنى أن الدوال تحمل مدلولات تتعدد بالاختلاف، فيحضر هذا المعنى، ويغيب ذاك. وبهذا، تتناسل الاختلافات، وتتعدد المدلولات توالدا وتلاشيا وتفكيكا وتأجيلا وتشبثا. ويعني كل هذا أن ثمة وحدات

29 - جاك ديريدا: نفسه، ص: 53.

تحضر، ووحدات تغيب في الوقت نفسه. ويؤكد هذا انبناء فلسفة التفكيك على فلسفة التقويض، وآلية تشتيت المعاني وبعثرتها.

9- **نقد الثوابت البنيوية:** تبني فلسفة التفكيك على نقد جميع الثوابت البنيوية التي انبتت عليها البنيوية، كاللغة، والصوت، والبدال وغير ذلك من المفاهيم والمقولات العقلية والثنائيات البنيوية. ومن ثم، فالتفكيكية بنيوية وغير بنيوية في الوقت نفسه. وبالتالي، تتأرجح التفكيكية بين الداخل والخارج، بين البداية والنهاية، بين البنية واللابنية. وفي هذا السياق، يقول ديريدا: "كانت البنيوية يومذاك مهيمنة. وكان التفكيك ذاهبا في هذا الاتجاه مادامت المفردة تعرب عن انتباه معين إلى البنيات، التي ليست، ببساطة لا أفكارا ولا أشكالا، ولا تركيبات ولا حتى أنساقا. كان التفكيك هو الآخر حركة بنيوية، أو بأية حال، حركة تضطلع بضرورة معينة للإشكاليات البنيوية. ولكنه أيضا حركة ضد بنيوية، وهو يدين بجانب من نجاحه لهذا اللبس. كان الأمر يتعلق بجل، بفك، بترع رواسب البنيات، جميع ضروب البنيات اللغوية وتمركزية لوغوسية وتمركزية صوتية، بما أن البنيوية كانت يومها خاضعة بخاصة إلى نماذج لغوية ( نماذج علم اللغة أو الألسنية المدعوة بالبنيوية)، ونماذج اجتماعية مؤسسية وثقافية وفلسفية."<sup>30</sup> وتأسيسا على ماسبق، فإن الفلسفة التفكيكية جاءت لتقوض جميع الثوابت البنيوية والثنائيات التي قامت عليها، خاصة ثنائية الصوت والكتابة، وثنائية الدال والمدلول...

10- **التأويل المتناقض والمختلف:** يستند الفكر التفكيكي إلى التأويل المبني على الاختلاف والتناقض، وخاصة في مجال الأدب والنقد كما عند الأنجلوسكسونيين؛ لأن ديريدا حصر التفكيك في بداية الأمر في مجال الفلسفة ليس إلا. في حين، توسع التفكيك مع جماعة بيل ليشمل البلاغة والسيميوطيقا وقراءة النص الأدبي، كما هو الحال مع بول دومان، وهارولد بلوم، وجيوفري هارتمان، وهيليز ميلر...

وعليه، تستعين التفكيكية بقراءة تقويضية همها الأول هو كشف التناقضات والاختلافات الفكرية، وترجيح الهامش على المركز، والاهتمام بالمدنس على حساب المقدس. ومن ثم، فالقارئ هو الذي يمارس القراءة التفكيكية. ومن المعلوم أن التأويل لا يوجد داخل النص أو في مرجعه، بل يمارسه القارئ بطريقة ممتعة، لاستكناه الدلالات المتناقضة فيما بينها اختلافات وتلاشيا وتصادما. ومن هنا، فليس هناك دلالة معينة داخل النص، بل يحلل القارئ النص في ضوء تجربته الشخصية، وفي ضوء تجربة قراءته المعينة. ويرى الباحث المغربي الدكتور محمد

<sup>30</sup> - جاك ديريدا: نفسه، ص: 59-60.

مفتاح أن التيار التفكيكي يعتمد على: "أسس فلسفية رافضة للثنائيات القديمة، وعلى مفاهيم سوفسطائية وتراث قبالي وفلسفة عدمية. ومنطلقه الأساسي: " أن كل نص لا يقبل أو لا يحتوي تأويلات مختلفة فقط، ولكنه يقبل تأويلات متناقضة يلغي بعضها بعضاً". وقد تفرع عن هذا المبدأ العام عدة تعاليم يمكن إجمالها فيما يلي:

◇ يجب أن يهدم النص حتى يتهاوى نسيجه التعبيري.

◇ أن النص لا يتحدث عن خارجه (مرجعه)، بل إنه لا يتحدث عن نفسه، وإنما تجربتنا في القراءة هي التي تحدثنا عنه.

◇ أن النص يمكن أن يقرأ بتجاوز لمعناه التواضعي والاصطلاحي، وهذه القراءة هي نوع من اللعب الحر. وعلى هذا الأساس، فإن تأويلات النص وتعداداتها متعلقة أساساً بمؤهلات القارئ، فالنص بمثابة بصلة ضخمة لا ينتهي تقشيرها، وإن السياق العام ومساق النص لا أهمية لهما في التأويل، لأن المقصود ليس الوصول إلى حقيقة ما يتحدث عنه النص، وإنما الهدف تحقيق المتعة، ولذلك، فإنه لا اعتبار للتأويلات الأخرى التي ليست إلا إراكامات ممنوحة من قبل النقاد للنص ليلائموا بينه وبين قيمهم."

تلك هي خلفيات التفكيكيين... وهي خلفيات تستقي من تيارات فلسفية تهدف إلى تحطيم البنيات العتيقة بمختلف أشكالها وأنواعها، وإلى تفضيل الشكل، وإلى الأخذ بنسبية مطلقة قد تصل إلى العدمية.<sup>31</sup>

ونفهم من هذا كله غياب الدلالة والحقيقة، ورفض المعطى الخارجي (صاحب النص، وظروفه، وسياقه، وعبثاته..)، والتخندق داخل النص بين الانفتاح والانغلاق، والتلذذ بالنص في أثناء عملية القراءة.

## 5- التفكيكية منهجية في القراءة والكتابة:

من المعلوم أن التفكيكية مدرسة وفلسفة ومنهجية في تحليل الكتابات الأدبية والفلسفية والصحفية. وتنتمي هذه المقاربة إلى الفلسفة المعاصرة أو فلسفة " ما بعد الحداثة ". وتستهدف هذه المقاربة إلى تحصيل المعاني القائمة على التلاشي والاختلاف. أي: تستكشف المنهجية تلك

<sup>31</sup> - د. محمد مفتاح: بي غ ل أول البلب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1990م، ص: 101-102.

المعاني المختلفة الموجودة في ثنايا النصوص أو الكتابات. وهناك من يقول بأن التفكيكية ليست طريقة أو منهجية فلسفية أو أدبية، بل هي تطبيق وممارسة فعلية. لكن ديريدا لا يعتبر التفكيكية منهجية، والدليل على ذلك صعوبتها، واختلافها عن المنهجيات الأخرى. ولو كانت منهجية لحضعت للتنظير، وكانت لها لغة خاصة بها، وكانت لها قواعد إجرائية معينة، وهذا ما ترفضه التفكيكية التي تثور على القواعد والبنى الثابتة والمقولات المركزية. فاللغة التي نستعملها ونعبر بها - حسب هايدجر وديريدا ونيتشه- قيدت جميع المفكرين والدارسين ونقاد الأدب، وسيجتهم في قوالب معينة ثابتة، وأغرقتهم في عوالم التخيل والمبالغة والمجاز الكاذب. ويتأرجح ديريدا منهجيا بين الانفتاح والانغلاق، وبين النبوية وضد النبوية. ومن ثم، فلا بد من تفجير اللغة أثناء الكتابة، وتشويرها بشكل جذري. ومن هنا، فالتفكيكية هي بناء إبداعي قائم على الثوير، والتقويض، والتشتيت، والتشديد على الأمل والمستقبل. وإذا كانت التفكيكية قد انطلقت من أوروبا، فإنها اغتنت وانتشرت بشكل من الأشكال في أمريكا الشمالية، وخاصة في الولايات المتحدة الأمريكية. ويعني هذا أن التفكيكية لها نسخة أوروبية ونسخة أميركية. ولم تظهر التفكيكية في الثقافة الأنجلوسكسونية، باعتبارها منهجية نقدية أدبية لمقاربة النصوص الإبداعية، إلا في سنوات السبعين (1970م) من القرن العشرين، مع مجموعة من النقاد الأمريكيين، مثل: بول دو مان (Paul De Man)، وهيليس ميلر (J.Hillis Miller)، وهارولد بلوم (Harold Bloom)، وجيوفري هارتمان (Geoffrey hartmann)، وشكلوا ما يسمى بمدرسة ييل (Yale).

هذا، ويهدف التأويل التفكيكي إلى استكشاف الاختلاف، واستكناه المعاني المتضاربة والمختلفة فيما بينها. وما يهم في التشریح والتحليل هو الاهتمام باختلافات الدليل وتقويضها، واستخراج العلامات والسمات الاختلافية. " إن تقنية ديريدا الفعلية هي التركيز على النقاط في النص تكون فيه التناقضات واضحة (نقاط عرضية)، حيث تتابع تقنية ديريدا الآثار المترتبة على هذه النقاط، وتؤدي في نهاية المطاف إلى تقويض أو تفكيك البنيان كله."<sup>32</sup>

هذا، وتبني منهجية الاختلاف على النقط الأساسية، وهي:

- ◇ رصد مظاهر الاختلاف والتقويض، ومواطن التناقض والتضاد في نص أو خطاب ما.
- ◇ تعيين العناصر المهمشة، وإبراز البنيات والهوامش المقصية. والتركيز على نقطة معينة لتطويقها اختلافا وتناقضا، والإحاطة بها تقويضا وتضادا وتشتيتا.

32 - ديفيد كارتر: نفسه، ص: 119.

- ◇ التعرض لهذه النقط المهمشة بآليات تفكيكية من أجل استكشاف مظاهر الاختلاف والتناقض والتضاد.
- ◇ إقصاء الخارج النصي من مؤلف، وسياق، وتحقيب تاريخي، وتصنيف أدبي وأجناسي ومدرسي...
- ◇ الاهتمام بالتفاصيل والتكرار وتداخل النصوص...
- ◇ ممارسة لغة التشكيك والتقويض والتشتيت والاختلاف، حين التعامل مع الأفكار والمعاني والرسائل المباشرة وغير المباشرة.
- ◇ الانتقال من الدلالات الظاهرية الصريحة إلى الدلالات الإيحائية العميقة الثابتة وراء السطح.
- ◇ الاهتمام بالمختلف والمتناقض والمتضاد والهامش والمدنس...
- ◇ إعادة الاعتبار للكتابة كالوشم، والأطراس، والآثار وغيرها...
- ◇ استعمال مجموعة من المفاهيم المصطلحية والآليات الإجرائية، مثل: التشريح، والتفكيك، والتقويض، والتشتيت، والفضح، والتعرية، والهدم، والبناء...
- ◇ تعتمد التفكيكية على القراءة الاستكشافية الداخلية للنص والخطاب، و زحزحة الإشكاليات الأساسية، وتشغيل قراءة الحفر والتعرية. وتعبير آخر، تتم عملية التفكيك باكتشاف الأجزاء المهمشة والمخفية والمطموسة في نص أو خطاب ما، وفرز هذه الأجزاء المخفية بعد نبشها ونشرها على طاولة التشريح والتحليل والتقويض، لمعرفة كيف تمارس دورها ضمن البنية العامة للفكر. و" بالتالي، معرفة نقاطها الضعيفة والقوية، الصالحة والطالحة. وعندئذ، نتوصل إلى إمكانية أكبر وفعالية أكثر في نقد شروط إنتاج ثقافة معينة والوظائف التي تملؤها هذه الثقافة، وتقوم بها. إن الهدف الأقصى للتفكيك يتمثل بإتاحة معرفة أفضل للظواهر البشرية والاجتماعية والتاريخية، ومعرفة كيف تشكلت وانبتت. كما أنه يقوم بوظيفة تحريرية وتطهيرية مؤكدة."<sup>33</sup>

ويعني هذا كله أن التفكيكية تعتمد على خطوتين إجرائيتين، وهما: التفكيك التشريحي القائم على رصد الاختلافات والمتناقضات والمعاني المتعددة اللامتناهية، وإعادة تركيبها ليس في ثوابت

<sup>33</sup> - هشام صالح: (بين مفهوم الأرتوذكسية والعقلية الدوغمائية) **فكر** الإسلامي: راعح علمية، ترجمة: هشام صالح، محمد أركون، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، طبعة 1987م، ص:10.



مقولاتية أو في شكل قواعد صورية أو بنيات مجردة كما تفعل البنيوية السردية والسيميوطيقا، بل تتم إعادة البناء عن تقويض كل الدلالات، وتشتيتها تفكيكا وتأجيلا.

## 6- رواد التفكيكية في العالمين: الغربي و العربي:

تمثل مجموعة من الفلاسفة ونقاد الأدب فلسفة الاختلاف أو المقاربة التفكيكية منهجا للبحث والقراءة والدراسة، وتشريح النصوص والخطابات الفلسفية والأدبية والتاريخية والنصوص الدينية المقدسة، وكل ذلك من أجل إضاءة بعض النقاط المعتمدة، وتقويض الأدلة والمدلولات، بغية هدم المقولات المركزية المهيمنة، وإعادة النظر في ما هو هامشي ومقصي ومستبعد من الفكر الإنساني. فالرواية النسائية - مثلا - نموذج للتفكيكية، حيث تبين هذه الرواية الصراع المضاد ضد العادات والتقاليد الموروثة، مع نقد سلطة الرجل وسلطة المؤسسة البطريكية.

ومن أهم التفكيكيين الغربيين، نستدعي: مارتن هايدجر (Heidegger)، و نيتشه (Neitsze)، و جاك ديريدا (Derrida)، و رولان بارت (Barthes)، و جان لوك نانسي (Jean-Luc Nancy)، و فيليب لاكو لبارث (Philippe Lacoue-Labarthe)، و جوليا كريستيفا (Julia Kristeva)، و هيلين سيكسو (Hélène Cixous)، و برنارد شتايكليير (Bernard Stiegler)، و لويس دي ميراندا (Luis de Miranda Abital)، و ريشارد روتي (Richard Rorty)، و أفيتال رونيل (Ronell George Steiner)، و فرانسوا نول (François Nault)، و جورج شتاينر (George Steiner)، و إيفيس سيطون (Yves Citton)، و جاك إيرمان (Jackues Ehrmann)، و تيودور أدورنو (Théodore Adorno)...

ومن أهم روادها في الثقافة الأنجلوسكسونية، نذكر: بول دو مان (Paul De Man)، و هيليس ميلر (J.Hillis Miller)، و هارولد بلوم (Harold Bloom)، و جيوفري هارتمان (Geoffrey hartmann)، و قد شكلوا جميعا ما يسمى بمدرسة ييل (Yale).

أما عن التفكيكين العرب، فيمكن الحديث في مجال الفلسفة عن: إدوارد سعيد في كتابه: "الاستشراق"<sup>34</sup>، وعبد الكبير الخطيبي في مجموعة من كتبه، ولاسيما: "النقد المزدوج"<sup>35</sup>، و " في الكتابة والتجربة"<sup>36</sup>، و"الاسم العربي الجريح"<sup>37</sup>، ومحمد أركون في كتابه: "الفكر الإسلامي: قراءة علمية"<sup>38</sup>، وعبد السلام بنعبد العالي في كتابه: "أسس الفكر الفلسفي المعاصر"<sup>39</sup>، ومحمد نورالدين أفاية في كتابه: "الهوية والاختلاف"<sup>40</sup>، وفتحي التريكي في كتابه: "قراءات في فلسفة التنوع"<sup>41</sup>، وعلي حرب في كتابه: "نقد النص"<sup>42</sup>، و" هكذا أقرأ ما بعد التفكيك"<sup>43</sup>، ومطاع صفدي في كثير من مقالاته المنشورة في مجلة الفكر

- 34 - إدوارد سعيد: صش للرا، ترجمة: كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، الطبعة السابعة، سنة 2005م.
- 35 - عبد الكبير الخطيبي، ان قذ ان زد ط، دار العودة، بيروت، لبنان، طبعة 1980م.
- 36 - عبد الكبير الخطيبي: فك زابك غن ز غرك خم ترجمة: محمد برادة، دار العودة، بيروت، لبنان، طبعة 1980م.
- 37 - د. عبد الكبير الخطيبي: طللهم العلللى الللرريح، دار العودة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 1980م.
- 38 - د. محمد أركون: فكر الإسلامى: راعح علمية، ترجمة: هاشم صالح، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، طبعة 1987م.
- 39 - عبد السلام بنعبد العالي: لشئل ان فللؤلان فضول فى المعاطيرى غلب ح لميفيزيقا، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى 1991م.
- 40 - محمد نورالدين أفاية: الهللخ اللتلاف، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1988م.
- 41 - فتحي التريكي: راعاد فى فلسغ ان ز ع، دار التنوير للنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 1988م.
- 42 - علي حرب: قذ ان ص، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، طبعة ثانية 1995م.
- 43 - علي حرب: هكذا أقرأ ما بعد التفكيك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2005م.

العربي المعاصر<sup>44</sup>، ومحمد أحمد البنكي في كتابه: "دريدا عربيا/ قراءة في الفكر النقدي العربي"<sup>45</sup>، وعلي أومليل في كتابه: "شرعية الاختلاف"<sup>46</sup>...

أما عن التفكيكيين العرب في مجال الأدب والنقد، فنستدعي كلا من: عبد الله الغذامي في كتابه: "الخطيئة والتكفير: من البنيوية الى التشريحية"<sup>47</sup>، ومحمد مفتاح في كتابه: "مجهول البيان"<sup>48</sup>، وكتابه: "تحليل الخطاب الشعري"<sup>49</sup>، وعبد الله إبراهيم في كتابه: "التفكيك: الأصول والمقولات"<sup>50</sup>، وهشام الدركاوي في كتابه: "التفكيكية: التأسيس والمراسم"<sup>51</sup>، وسعد البازعي في كتابه: "استقبال الآخر(الغرب) في النقد العربي الحديث"<sup>52</sup>، وكتابه: "الاختلاف الثقافي وثقافة الاختلاف"<sup>53</sup>، وكتابه مع ميجان الرويلي: "دليل الناقد الأدبي"<sup>54</sup>، وعبد العزيز

44 - مطاع صفدي: (في الذات الحي بعد كل تفكيك)، عن تفكير العربي المعاصر، العددان: 152-153، السنة 2010م، ص: 4-21.

45 - محمد أحمد البنكي في كتابه: دريدا على بيلاراك فلي للفكان ق لدي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2008م.

46 - د.علي أومليل: في شرعية الاختلاف، المجلس القومي للثقافة العربية، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1991م.

47 - عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير ل ان بيلواراك ان لي لثق لريحية، نظرية تطبيق، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة السادسة، 2006م.

48 - محمد مفتاح: ي ق ل ل الالب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1990م، ص: 101.

49 - محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري ل ل ترا تيجية التنلب (م المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1985م.

50 - د.عبد الله إبراهيم: ان تفكيك: الأ ل ل أن ق دم عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1990م.

51 - هشام الدركاوي: ان تفكيك: س ص يس والراس، دار الحوار، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى سنة 2011م.

52 - د.سعد البازعي: صل الللق بال خ لآت ان ل للهة ف ل لله ل اللللد الع ل لله ل اللل د يث، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2004م.

53 - د.سعد البازعي: اخ تلاف الثقاف ل من ف ل خ ا خ ل تلاف، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2008م.

حمودة في كتابه: "المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية"<sup>55</sup>، وعبد الملك مرتاض في كتابه: "دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة" أين ليلاي" محمد العيد"<sup>56</sup>، وبسام قطوس في كتابه: "إستراتيجيات القراءة — التأصيل والإجراء النقدي"<sup>57</sup>، وخالد أمين في كتابه: "الفن المسرحي وأسطورة الأصل"<sup>58</sup>...

## 7- قيمة التفكيكية:

أصبحت التفكيكية منهجية مطبقة في الفلسفة والأدب والفن وجميع حقول الثقافة، وخاصة في الثقافة الأنجلوسكسونية. وقد تم ترحيلها من حقل الفلسفة واللاهوت إلى حقل الأدب والبلاغة والتأويل مع جماعة بيل. ومن المعروف أن التفكيكية هي طريقة لفضح الأوهام والأخطاء الشائعة، واكتشاف المتناقضات في الأفكار والمعاني والاتجاهات والمعتقدات، وتعرية أوهام الإيديولوجيا، وتشغيلها أداة للحوار والاختلاف البناء، واستعمالها آلية للحفر والنش والتنقيب في النصوص والخطابات، وآلية منهجية لإعادة قراءة التاريخ، وقراءة الهامش في تقابله مع المركز، وهي بمثابة: "نوع من السيميولوجيا للحياة اليومية التي تزخر بالدلالات والعلامات."<sup>59</sup>

54 - د.ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليلن بلذ الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية 2000م.

55 - عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية، سلسلة عالم المعرفة، العدد: 232، السنة 1998م.

56 موتاض، عبد الملك بس قريش في أي وقتي قة ق ص ي قون قة قة ق ح م اق ع ي، دلي وطلب وعات ال جام عية، ال جز ائ ل طب عر ن ل ورس قة م. 1992م.

57 ق طوس، بس ام اتي و تح ر ي ات اق ص راء) نقاص ي و ا. ج راء اق ص، دار ال ك دي، إربد، اوردن، 1998م.

58 - د.خالد أمين فالل اض لرحي ول ل طورة الأصمم مطبعة الطوبرس، طنجة، المغرب، الطبعة الثانية، 2007م.

59 - عبد السلام بنعبد العالي: الفلسفة أداة للحوار، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2011م، ص: 80.

وهكذا، فإن التفكيكية هي مقاومة للترهات والحماقات والخزعبلات، وكتابة للدفاع عن اللامعقول. كما أنها نبراس لكشف المختلف عن طريق تجليته، والإحاطة به تقويضا وتشيتنا وتأجيلا، بغية تحريره من الترسبات الفكرية المغلقة والمحنطة، وتخليصه من رواسب العادات الموروثة، والتقاليد المضللة التي تسيج الفكر في مجموعة من الأنماط الجاهزة والقوالب النمطية. هذا، وقد تعرضت التفكيكية لانتقادات عنيفة سواء في شقها الأدبي أو الفلسفي، وخاصة في شعب الأدب في جامعات الولايات المتحدة الأمريكية. فما يلاحظ على التفكيكية أولا أنها رؤية فلسفية غامضة في طرحها النظري والمنهجي، وأن مقولاتها ومفاهيمها أكثر تعقيدا وصعوبة وإبهاما، فإذا أخذنا - مثلا - مصطلح التفكيك عند ديريدا، فيختلف عن مفهوم التفكيك عند البنيويين، فهو عند البنيويين إيجابي يحترم ثوابت العقل والمنطق واللغة الكلامية. في حين، يعني التفكيك عند ديريدا الهدم، والتقويض، والتشتيت، وبعثرة الدلالات المختلفة بشكل عدمي وسلي. ويعترف ديريدا بذلك شخصيا حينما يقول: "إن صعوبة تحديد مفردة التفكيك. وبالتالي، ترجمتها، إنما تنبع من كون جميع المحمولات وجميع المفهومات التحديدية وجميع الدلالات المعجمية، وحتى التمفصلات النحوية التي تبدو في لحظة معينة وهي تمنح نفسها لهذا التحديد وهذه الترجمة، خاضعة هي الأخرى للتفكيك وقابلة له، مباشرة أو مداورة، إلخ... وهذا يصح على كلمة التفكيك وعلى وحدتها، مثلما على كل كلمة..."<sup>60</sup>

كما تختلف النسخة الأمريكية من التفكيكية عن النسخة الأوروبية الدريدية في كثير من المبادئ والأفكار. والسبب في هذا التباعد هو الترجمة لأفكار ديريدا من الأصل الفرنسي إلى اللغة الإنجليزية؛ مما أفقد هذه الأفكار دلالاتها الاصطلاحية الأصلية، ومفاهيمها العميقة. فالترجمة - كما قيل - خيانة، وخير دليل على ذلك ترجمة مصطلح الاختلاف الذي أثار كثيرا من سوء الفهم في الثقافة الأنجلوسكسونية والثقافة اليابانية.

ومن المعلوم أن التفكيكية - باعتبارها إيديولوجية راديكالية - متشعبة بأفكار كارل ماركس الثورية. لذا، تحسب هذه النظرية الفلسفية الجديدة على سياسة اليسار، وفكر "مابعد الحداثة"، كما أن ديريدا محسوب على اليسار الفرنسي. وهنا، ننبه إلى أن لا علاقة للتفكيكية بفشل ثورة الطلاب بفرنسا سنة 1968م؛ لأن ديريدا كتب أفكاره في سنوات الخمسين وبدايات الستين من القرن الماضي. ومن ثم، فمدرسة بيل الأمريكية مختلفة سياسيا وإيديولوجيا عن سياسة ديريدا؛ لأن المدرسة تدافع عن سياسة أمريكا الليبرالية ذات الطابع الرأسمالي. وهناك من يتهم

<sup>60</sup> - جاد ديريدا: نفسه، ص: 62.

التفكيكية و"ما بعد الحداثة" بالنعوت السلبية بأنها ترعى جيلا بلا مواطنة، وذا وعي ثوري رافض وعدمى، وذا تفكير سلبي.

وهكذا، فالتفكيكية في جوهرها هي ضد الأفكار السياسية ذات الطابع المؤسساتي. لذا، تحارب التفكيكية البنيوية والسيمائية. ومن هنا، فديريدا يطالب بتعرية الخطاب الرسمي، وفضح مقاصده الإيديولوجية؛ لأن الإيديولوجيا تتخفى وراء الخطاب. ومن هنا، يستعمل ديريدا خطابه التفكيكي التقويضي لمناهضة الديمقراطية الرأسمالية، واستبدالها بديمقراطية مستقبلية ستحل يوما ما.

ويرى كثير من الباحثين والدارسين بأن التفكيكية قد ابتعدت كثيرا عن أفكار جاك ديريدا كما طرحها في أصولها الحقيقية. ولم يلتزم أصحابها بوعود ديريدا، ولم يتقيدوا بشروطه النظرية والتوجيهية.

هذا، ويرفض ديريدا أن تتحول التفكيكية إلى منهجية أو طريقة نقدية لقراءة الأدب، لكن التفكيكين في الولايات المتحدة حولوها إلى طريقة في التأويل النقدي، وقراءة النصوص الأدبية كما هو حال بول دومان. وبهذا، أصبحت التفكيكية طريقة في القراءة والتأويل وتشرح النصوص والخطابات كيفما كان نوعها.

## 10- هل يمكن قراءة الكتب المقدسة في ضوء المقاربة التفكيكية؟

يمكن لنا قراءة القرآن نصا وخطابا وكتابا في ضوء المقاربات العلمية والموضوعية كالبنيوية اللسانية والسيميوطيقا والهيرمونيطيقا القائمة على التأويل. لكن هل يمكن قراءة القرآن اعتمادا على التفكيكية بالمفهوم الدردي؟ في اعتقادنا، لا يمكن إطلاقا دراسة القرآن انطلاقا من المنهجية التفكيكية تشريحا واختلافا. لأن القرآن يحوي حقائق وبنيات عقائدية وتشريعية ثابتة، من الصعب الطعن فيها لقدسيتها الربانية، كما أن ما ورد في القرآن الكريم يقيني وثابت ومحكم، لا يمكن التشكيك فيه بأي حال من الأحوال.

فعلا، يمكن تفكيك القرآن بنويا وسميائيا من أجل معرفة البنيات السردية أو المنطقية التي تتحكم في توليد الآيات القرآنية أو دراسة قصص القرآن الكريم قراءة سيميائية لمعرفة الثوابت التكوينية في تلك القصص السردية. ولكن يستحيل تطبيق التفكيك بمفهوم جاك ديريدا؛ لأن منهجية ديريدا التفكيكية قائمة على الهدم والتقويض والتشكيك، وتعرية السائد، وفضح

الإيدولوجيا، والثورة على الانسجام. في حين، نجد القرآن الكريم خطابا متجانسا في آياته وأحكامه التشريعية، ولعلاقة له بالإيدولوجيا لامن قريب ولا من بعيد. زد على ذلك، فالتفكيكية تعتمد إلى الهدم والثورة والرفض، ونقد المقولات المركزية في الفكر الغربي بصفة خاصة، والفكر العالمي بصفة عامة كاللغة، والعقل، والتاريخ، والعرق، والصوت... وغيرها من المقولات التي تمثلها الفكر الإنساني. أما القرآن فيتسم بالانسجام والاتساق والإعجاز، والدعوة إلى استخدام العقل لمعرفة الله، وتعمير الدنيا. كما أن القرآن ليس فكرا بشريا لتعريفه، وليس إيدولوجيا بشرية أو سياسية للإطاحة بها، ونقدها تفكيكا وتشريحا. علاوة على ذلك، ترفض فلسفة ديريدا التفكيكية بشكل مطلق كل التعارضات والثنائيات الزوجية: الروح والجسد، والعقل والمادة، والحياة والموت... في حين، يبني القرآن الكريم على مجموعة من الثنائيات المتقابلة، كالليل والنهار، والحياة والموت، والمذكر والمؤنث، والعلم والجهل، والسعادة والشقاء، والجنة والجحيم...

أضف إلى ذلك أن فلسفة ديريدا هي فلسفة التقويض، والفوضى، والهدم، وإشاعة السلبية، وإثارة نزعات الصراع والاختلاف. ومن ثم، فالقرآن الكريم بعيد كل البعد عن هذا، فهو كتاب ديني مقدس، يهدف إلى ترقية الإنسان ماديا وروحيا، والسمو به بشريا وأخلاقيا ونفسيا، وهدايته إلى السبيل الصحيح للفوز بالدنيا والآخرة. أي: إنه كتاب عقدي إيجابي في خدمة الإنسان، والحفاظ على الفرد والجماعة، وذلك ضمن نظام مجتمعي ثابت قوامه الاحتكام إلى الشريعة الربانية. وبالتالي، فالقرآن ضد الاختلاف من أجل الاختلاف، أو إثارة الفتنة والغواية والشقاق بين طبقات المجتمع.

علاوة على ذلك، فالقرآن لا يقبل الفلسفة السلبية القائمة على العدمية، والنسبية المطلقة، والرفض لما هو ثابت وقييني.

وما يمكن قوله عن القرآن، يمكن قوله عن الكتب المقدسة الأخرى كالتوراة والإنجيل، فحينما تحارب التفكيكية المنطوق الصوتي، والوحدة والانسجام والنظام والثبات والمركز، فهي في الحقيقة تحارب عقيدة التوحيد، ولا تعلم أن هذا الكون المنظم له رب خبير عليم. وفي هذا الصدد، يقول ديفيد كارتير (Dabid Carter): "ظهرت البوادر الأولى لهذه الثورة التفكيكية في مقالة قدمها ديريدا في جامعة جونز هوبكتر في أمريكا في عام 1966م بعنوان: "البنية والعلامة واللهو في خطاب العلوم الإنسانية". وللتعبير عما كان ثوريا فيها باختصار، فقد برهن ديريدا بأنه حتى البنيوية تفترض وجود مركز للمعنى من نوع ما، كما يفترض الأفراد

مركزية ضمير " أنا " في وعيهم، ويضمن هذا المركز الشعور بوحدة الوجود. ولكن بالنسبة لديريدا أدت التطورات في الفكر الغربي حتما إلى عملية التهميش. تقليديا كانت هناك دائما عمليات تركز أو تمحور: الوجود، والنفس، والجوهر، والله، إلخ. وهذه الحاجة الإنسانية سماها ديريدا مركزية المعنى. وهذا مستمد من استخدام العهد الجديد لمصطلح علامة (التي تعني في اليونانية كلمة) للتعبير عن اعتقاد المسيحية بأن السبب الرئيس لجميع الأمور هو كلمة الله: " في البداية كانت الكلمة". وبالتالي، في مركزية المعنى تكون الكلمة المنطوقة أقرب إلى الفكر من الكلمة المكتوبة. يسمي ديريدا ذلك مركزية الصوت التي تفترض دائما وجود النفس. عندما نسمع الكلام، فإننا نفترض وجود المتحدث. ولا نفعل الشيء نفسه في الوجود الكتابي عندما نقرأ الكتابة. وبهذه الطريقة، تتيح الكتابة لنفسها مجالاً للتفسير، وإعادة التفسير؛ لأننا نستطيع أن نعيد القراءة والتحليل بسهولة أكبر.<sup>61</sup>

وهكذا، يبادر إلى أذهاننا أن التفكيكية، باعتبارها مقاربة فلسفية تقويمية، تتعارض مع الكتب المقدسة جميعها، تلك الكتب التي أعطت أهمية كبرى للدال الصوتي بيانا وفصاحة وبلاغة، تلك الكتب التي تؤمن بالنظام الرباني المنسجم، وتؤكد تناسق هذا الكون بإرجاعه إلى عظمة الله وقدرته الخارقة. والهدف من خلق الإنسان، واستخلافه في الأرض، هو تعمير الكون، والجمع بين العبادة والعمل. ومن ثم، فالبناء هو الأساس في سنة الحياة، أما التقويم فهو النشاط والشذوذ والغرابة.

وأخيرا، يتبين لنا من هذا كله بأن التفكيكية رؤية فلسفية جديدة إلى الإنسان والمعرفة والوجود والعالم والقيم، وهي أيضا منهجية تشريحية في القراءة، والتأويل، وتحليل الخطاب الأدبي. وما يهمنا في هذه المنهجية أنها تنبني على تبيان شرعية الاختلاف، ورصد التنوع الثقافي، وكشف ثقافة الاختلاف، وتعتمد على آلية الحفر والتعرية والتنقيب، واستقراء المعاني المضمرّة المختفية تحت السطح، وتكشف كثيرا عن المغالطات الموروثة، وتشكك في كثير من القيم الزائفة السائدة، وتغربل كثيرا من الحقائق تفكيكا وتقويضا وتضادا، حيث تركز على بواطن أخطائها وقوتها، ثم تستكنه تناقضاتها، ثم تبرز اختلافها وتضادها. كما تسعفنا التفكيكية كثيرا في فهم النصوص والخطابات التي تزخر بالأوهام الإيديولوجية، ولا سيما تلك التي تدافع عن عرق على حساب عرق آخر، أو تسيد ثقافة على حساب ثقافة أخرى، أو تخدم مصلحة طبقة اجتماعية

<sup>61</sup> - ديفيد كارتر: نفسه، ص: 118.



على حساب طبقة أخرى، كما تفضح الخطابات التي تمرر الأوهام والأهواء والخرافات سياسيا وفلسفيا وأديبا.

وعلى الرغم من إيجابيات التفكيكية، فإنها فلسفة سلبية عدمية، تشكك في كل شيء، وليس ذلك من أجل الوصول إلى اليقين، مثل: الكوجيطو الديكارتى: "أنا أفكر. إذاً، أنا موجود"، بل هي تشكك من أجل الشك والتقويض والهدم. وتسعى جاهدة إلى نسف التقاليد والعادات، وإزاحة الثوابت والمقولات المركزية، وتسفيه القيم الموروثة، والتشكيك حتى في الكتب الدينية المقدسة، وإخضاعها لمشرح التأويل الاختلافي، والتشتيت التقويضي. زد على ذلك، فهي لاتعترف بالخارج النصي، كالمؤلف، والسياق، واللغة، والقارىء، والحقيقة، والعقل، والبنية، والتاريخ... إنها ممارسة للاختلاف من أجل الاختلاف، وتقويض متعمد من أجل الهدم، لا من أجل البناء والتركيب. ويعني هذا كله أن التفكيكية هي فلسفة الرفض، والعدمية، والتقويض، والهدم، والتضاد، والجدال السلبي، حيث يتلاشى الكل، وينهار الواقع، ويتفكك النص والخطاب على حد سواء، فيخوض النص حربا ضد نفسه تآكلا وتضادا واختلافا. ومن هنا، فحاجتنا ماسة إلى منهجية البناء والتثبيت والتأسيس، لا إلى منهجية تقويضية تستهدف الهدم والتقويض والبعثرة والتشتيت. بمعنى أن جاك ديريدا قد وقف عند محطة التقويض، ولم يتجاوزها إلى محطة التأسيس الحقيقي والفعال، والبناء الهادف، وتقديم البديل الحضاري الممكن لإنقاذ البشرية من براثن المادة، وسطوة الرأسمال، وثقافة الاستهلاك.

## الفصل الثالث:

### السيميوطيقا التأويلية — عند بول ريكور

#### (في خدمة الكتب المقدسة والنصوص الأدبية والفلسفية)

إذا كانت التداوليات المنطقية تهتم بالمعنى والإحالة المرجعية، وإذا كان علم الدلالة منشغلا بدلالات الجمل، فإن السيميوطيقا تهتم بالعلامات والرموز والإشارات والأيقونات والدوال اللسانية، بعيدا عن حملاتها المرجعية والمقصدية والواقعية. ويعني هذا أن السيميوطيقا هي نظرية للعلامات بصفة عامة. في حين، تعنى الهرمينوطيقا (Hermeneutikue) بتفسير النصوص، وترجمتها، وتأويلها، والتمييز بين المعنى الظاهري والمعنى الباطني من جهة، أو الفرز بين المعنى الأحادي والمعنى المتعدد من جهة أخرى. ومن هنا، فقد مر النقد الغربي المعاصر بعدة مراحل، ويمكن حصرها في مرحلة البنية مع البنيويين السرديين، ومرحلة العلامة مع السيميوطيقين، ومرحلة التفكيك مع فلاسفة الاختلاف والتشريح، ومرحلة التأويل مع أنصار الهرمونيطيقا والفينومينولوجيا (شلاير ماخر، ومارتن هايدجر، وبول ريكور، وبولتمان، وهيرش، وغادامير، وميرلوبونتي...). وقد استعان الكثير من الباحثين والدارسين بالتأويل في حقول معرفية ثلاثة: اللاهوت، والفلسفة، والتفسير الأدبي.

هذا، ويمكن الحديث اليوم عن مشاريع سيميائية متنوعة، مثل: سيميوطيقا الفعل، وسيميوطيقا الأهواء، وسيميوطيقا الأزمة، وسيميوطيقا التلفظ، وسيميوطيقا الزمان، وسيميوطيقا الفضاء، وسيميوطيقا الصورة، وسيميوطيقا التأويل التي ارتبطت أيضا ارتباطا بالفيلسوف الفرنسي بول ريكور (Paul Ricoeur).

إذاً، ماهي مكونات المقاربة السيميوطيقية عند بول ريكور؟ وماهي أهم مكونات الدائرة التأويلية لديه؟ وماهي أهم الخطوات المنهجية التي تتبني عليها قراءة بول ريكور التأويلية؟ وماهي أهم المشاكل والعوائق التي تعترض مقارنته السيميوطيقية؟

### 1- من هو بول ريكور؟

يعد بول ريكور (Paul Ricoeur) من أهم الفلاسفة الفرنسيين الذين طوروا الفينومينولوجيا (Phénoménologie) والتأويلية (Herméneutique)، في حقل العلوم الاجتماعية بصفة خاصة، والعلوم الإنسانية بصفة عامة. واهتم أيضا بالوجودية المسيحية واللاهوت البروتستانتي. وكان يعتني كثيرا بمجموعة من المفاهيم الفلسفية والأدبية تحليلا ومناقشة، مثل: المعنى، والذاتية، والتخييل، والتاريخ، والأدب، والاستعارة، والذاكرة، والحقيقة، والهوية، والقصدية، والإحالة...

ومن أهم مؤلفات بول ريكور: " فلسفة الإرادة" (1950م)، و"التاريخ والحقيقة" (1964م)، و" الفهم، بحث حول فرويد" (1966م)، و" صراع التأويلات" (1969م)، و" الاستعارة الحية" (1975م)، و" الزمان والسرد" (1983-1985م)، و" من النص إلى الفعل" (1986م)، و" أنا مثل الغير" (1990م)، و"التفكير في الإنجيل" (1998م)، و" مسارات التعرف" (2004م)...

وتأسيسا على ماسبق، يتبين لنا بأن تفكير بول ريكور كان خاضعا لمجموعة من المؤثرات الفكرية والعوامل الثقافية، وهي: الوجودية (التأثر بسارتر...)، والفينومينولوجيا (التأثر بإدموند هوسرل...)، والهرمينوطيقا (التأثر بالقراءات التأويلية للإنجيل...)، والتحليل البنيوي السردية (التأثر بكريماس مثلا)، واللسانيات (التأثر ببنيغنست، ودوسوسور، وأندرية مارتينه، وهلمسليف....)، والفلسفة التحليلية... هذا، ويتميز بول ريكور منهجيا وقرائيا بأنه ربط التأويلية بالفلسفة والشعرية (Poétique) والبلاغة الأدبية.

## 2- مفهوم السيميوطيقا التأويلية:

إذا كانت سيميوطيقا كريماس (Greimas) مقارنة علمية موضوعية تبحث - نصيا وخطابيا- عن المعنى وآثار الدلالة، بالتركيز على شكل المضمون، وإقصاء المرجع والذات المبدعة، والالتجاء إلى علم الدلالة والتركيب والمنطق لاستكناه المعنى داخليا وبنويًا، عن طريق الاستعانة بالمرجع السيميائي، مع اتباع المسارين: التوليدي والتحويلي في استحصال البنيات الدلالية العميقة، فإن مقارنة بول ريكور السيميوطيقية تتجاوز التفسير العلمي الداخلي، لتنتقل إلى الفهم والتأويل الخارجي. ويعني هذا أن بول ريكور يتعدى دلالة الشكل إلى البحث في

الإحالة والمرجع، والانفتاح على الخارج. بمعنى أنه يتجاوز الظاهر إلى الباطن، باستعمال مشرح التفسير والتأويل الميرمينوطيقي، من خلال ربط النص الكلي بالذات، والإنسان، والتاريخ، والمقصدية، والمرجع الإحالي.

ومن المعروف أن السيميوطيقا التأويلية عند ريكور تهتم بتفسير الكتابات الإبداعية والفلسفية والأسطورية أولاً، وتفسير الأعراض النفسية ثانياً، مع التركيز على الرموز والعلامات التي تزخر بها الكتب المقدسة ثالثاً. ويعني هذا أن نقد بول ريكور يتأرجح بين السيميوطيقا وعلم الدلالة والفلسفة والميرمونوطيقا؛ والسبب في ذلك أن الرمز متعدد الدلالات والإيحاءات، ويتخذ عند ريكور أبعاداً فلسفية ورمزية ولاهوتية ووجودية.

هذا، وإذا تتبعنا مفهوم التأويل تاريخياً، فقد كان معروفاً في التراث اليوناني عند أفلاطون وأرسطو بالخصوص، وكان معروفاً أيضاً في التراث العربي، وكان يتم في هذا التراث، إن نظرية وإن تطبيقاً، عبر آليات ثلاث، وهي: المنطق المسموع، والشرح، والترجمة. وقد ارتبط التأويل خصوصاً على مستوى الممارسة بشرح الكتب المقدسة (التوراة، والإنجيل، والقرآن)، وتأويل معانيها، وترجمة دلالاتها المتوارية. ومن المعلوم، أن فعل التأويل قد ازدهر بشكل كبير في الثقافة العربية الإسلامية، كما يتجلى ذلك واضحاً في تفسير القرآن والحديث، والاهتمام باللغة العربية نحواً ومعجماً وبلاغة، وخوض الجدل الكلامي والفلسفي والصوفي. وبصفة عامة، فقد كان التأويل جلياً في كتابات النحاة، ورواة اللغة، والمفسرين، وعلماء الكلام، والفلاسفة، والمتصوفة، ونقاد الأدب، والفقهاء، وعلماء أصول الفقه...

وهناك دراسات عربية حديثة اهتمت بالتأويل إما تنظيراً أو تطبيقاً، مثل: العقاد في بحثه للغة الشاعرة بطريقة فينومينولوجية<sup>62</sup>، ومصطفى ناصف في كتابه: "نظرية التأويل"<sup>63</sup>، وعابد الجابري في كتابه: "بنية العقل العربي"<sup>64</sup>، وعبد الفتاح كليطوي في كتابه: "الحكاية والتأويل"<sup>65</sup>،

<sup>62</sup> - د. مصطفى ناصف: نظريتنا أن تأويلنا، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، الطبعة الأولى سنة 2000م، ص: 8.

<sup>63</sup> - د. مصطفى ناصف: نظريتنا أن تأويلنا، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، الطبعة الأولى سنة 2000م.

<sup>64</sup> - د. عابد الجابري: بنية العقل العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1986م.

<sup>65</sup> - د. عبد الفتاح كليطو: الحكاية أن تأويلنا، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1988م.

ومحمد مفتاح في كتابه: "مجهول البيان"<sup>66</sup>، و"التلقي والتأويل"<sup>67</sup>، والطائع الحداوي في كتابه: "سيمائية التأويل"<sup>68</sup>، ورشيد الإدريسي في كتابه: "سيمياء التأويل"<sup>69</sup>، ونصر أبو زيد في كتبه: "إشكالية القراءة وآليات التأويل"<sup>70</sup>، و"الخطاب والتأويل"<sup>71</sup>، و"فلسفة التأويل"<sup>72</sup>، وشعيب حليفي في كتابه: "مرايا التأويل"<sup>73</sup>، ومحمد المعادي في كتابه: "حدود القراءة وحدود التأويل"<sup>74</sup>،...

هذا، وقد ارتبط التأويل في الثقافة الغربية المعاصرة بالفيلولوجيا، والسيكولوجيا الفرويدية، واللسانيات، والنقد الأدبي، والفينومينولوجيا، والوجودية، والفلسفة الألمانية (شلاير ماخر (Schleiermacher)، وفلهلم دلثي (Wilhelm Dilthey) - ومارتن هايدجر (Heidegger) - وجادامر (Hans George Gadamer)، وهيرش (Eric.D.Hirsh) (...).

- <sup>66</sup> - د.محمد مفتاح: يغيبان بيان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1990م.
- <sup>67</sup> - د.محمد مفتاح: راهقولي والتأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1994م.
- <sup>68</sup> - د.طائع الحداوي: صميميات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2006م.
- <sup>69</sup> - رشيد الإدريسي: سيمياء التأويل، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2000م.
- <sup>70</sup> - د.نصر أبو زيد: بشكالية القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الرابعة، السنة 1995م.
- <sup>71</sup> - د.نصر أبو زيد: خطلبة والتأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2000م.
- <sup>72</sup> - د.نصر أبو زيد: فيلخ ان تأويلهم لخواص فليخ أميلن قرآن لغات لل عربي، دار التنوير، بيروت، الطبعة الثانية 1993م.
- <sup>73</sup> - د.شعيب حليفي: مرايا التأويل، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2009م.
- <sup>74</sup> - د.محمد المعادي: لغيبان قراءة ولغيبان تأويل، منشورات مرايا، طنجة، الطبعة الأولى سنة 2005م.

ومن هنا، إذا كانت الهيرمينوطيقا القديمة قد ارتبطت بتأويل الكتب المقدسة (التوراة، والإنجيل، والقرآن)، فإن الهيرمينوطيقا المعاصرة قد ارتبطت بالرومانسية الألمانية، وأصبحت تهتم بالنصوص الفلسفية والأدبية والدينية على حد سواء فهما وتفسيرا. وعليه، فالهيرمينوطيقا قراءة رمزية تأويلية تعنى بتفسير المعاني الباطنية الخفية، مع تجاوز المقاربة النحوية والبلاغية التقليدية إلى قراءة تأويلية استكشافية، والانتقال من الظاهر إلى الباطن، ومن السطح إلى العمق، والعمل على تأويل الدلالات الحرفية الظاهرية المباشرة بدلالات رمزية مجازية أو إيحائية.<sup>75</sup>

### 3- مرتكزات السيميوطيقا التأويلية:

تستند السيميوطيقا التأويلية عند الفيلسوف الفرنسي بول ريكور إلى عدة مبادئ ومرتكزات نظرية من جهة، ومفاهيم ومصطلحات إجرائية من جهة أخرى، ويمكن حصرها في التوجهات التالية:

**1- الاعتراف بالهوية الذاتية:** إذا كانت البنيوية اللسانية قد أقصت المؤلف باسم النص والبنية والشفرة، فإن السيميوطيقا التأويلية لريكور قد أعادت الاعتبار للمؤلف والذات المبدعة، بعد أن سيطرت فكرة التناس كثيرا على النقد اللساني. وبذلك، تم تهميش فردية المبدع حضورا ووجودا وكيونة. وفي هذا السياق، يقول مصطفى ناصف: "إن تأويل النص يعني الاعتراف بفرديته التي طغت عليها فكرة التناس في بعض المذاهب. وإذا كان النص يخضع لطائفة من القواعد المولدة أو المؤسسة، كما سبقت الإشارة في بعض الحديث، فإنه في الوقت نفسه ينمو نموا فرديا. وقد تحدث أرسطو عن إشكالية الفرق بين الفرد والنوع."<sup>76</sup>

ومن هنا، فالتأويلية في خدمة الإنسان لا في خدمة التحليل الموضوعي العلمي. وقد تأثر ريكور بلسانيات إميل بنيفنست، فقد تبني نظريته في التلفظ، باعتبار اللغة بالذات تتحدد بالقرائن

<sup>75</sup> - Maurice Delcroix et Fernand Hallyn: Méthodes du texte, Duclot, Paris, 1987, p:314.

<sup>76</sup> - د. مصطفى ناصف: نظرية التأويل، ص: 2010.

التلفظية كالضمائر، وأسماء الإشارة، وظروف الزمان والمكان. بمعنى أن سياق التلفظ أو التكلم دليل على وجود الذات المتكلمة، وحضورها كينونة وفلسفة وهوية.

**2- التركيز على الإحالة والمقصدية:** يتجاوز بول ريكور ثنائية فرديناند دوسوسير: الدال والمدلول، لينفتح على المرجع. ويعني هذا أن اللسانيات البنيوية والسيمياثيات قد أقصت من حسابها الإحالة أو المرجع، بينما سيميوطيقا بول ريكور أعادت لها الاعتبار؛ لأن المؤول لا ينبغي أن يقف عند حدود التفسير العلمي للواقعة النصية، فلا بد أن يقرأ النص قراءة ذاتية من أجل فهم الذات، وفهم الغير، وفهم العالم الخارجي لتأسيس هويته الشخصية. ومهما كان النص تخييليا أو علاماتيا أو رمزيا، فإنه ينقل عبر استعاراته ولغته ومخياله العالم الخارجي، أو المعطى الواقعي المادي محاكاة وتمثالا وتقابلا. ومن ثم، تضع سيميوطيقا ريكور تقابلا بين البنيوية باعتبارها علما لعالم مغلق من العلامات، والهيرمونيطيقا كمقاربة تأويلية تفسيرية للمرجع اللغوي في علاقته بالعالم.

**3- الاهتمام بالخطاب في كليته العضوية:** ويعني هذا أن السيميوطيقا الهيرمونيطيقية تهتم بالنص باعتباره خطابا كليا وعضويا. بمعنى أنها لا تتعامل مع المقاطع أو المتواليات الصغرى كما تفعل البنيوية السردية أو السيميوطيقا الكريماصية، بل تعتبر النص عملا كليا، أو تتعامل مع العمل ككلية رمزية دالة. وبذلك، تختلف عن اللسانيات التي تنطلق من الجمل واللكسيمات، مادامت هذه الهيرمونيطيقا تنطلق من النصوص الكلية أو الخطاب المتسق والمنسجم. وفي هذا، يقول الدكتور مصطفى ناصف: "وهنا، نعتمد على تحليل الخطاب من حيث هو عمل بأكثر مما نعتمد على تحليله من حيث هو نص مكتوب. إن الخطاب من حيث هو عمل أكبر من تتابع أفقي للجمل، إنه عملية تراكمية كلية. ولا يمكن أن يشتق التركيب الخاص بالعمل من الجمل المنفردة التي تهتم بها الدراسات اللغوية، ولذلك، يتمتع النص بنوع من وفرة الأصوات. وهي وفرة تتميز من الكلمات المفردة المتعددة الدلالات، كما تتميز من التباس الجمل الفردية."<sup>77</sup>

**4- النص عالم رمزي مفتوح ومتعدد المعاني:** بمعنى أن النصوص ليست مغلقة، بل هي عوالم ممكنة ومنفتحة، تحبل بدلالات موحية ورمزية متنوعة، تتطلب قارئاً متعدد القراءات والتخصصات. ومن ثم، تصبح النصوص والخطابات والألفاظ والإشارات والاستعارات والعوالم التخيلية والأساطير وسائط لنقل الواقع، والإحالة عليه. وفي هذا السياق، يرى مصطفى

77 - د. مصطفى ناصف: نفسه، ص: 209.

ناصر: " إن النصوص الأدبية- بالمعنى العام- تقوم على آفاق ممكنة يمكن أن تحقق بوسائل مختلفة. هذه الخاصية تتصل في الأغلب بدور المعاني الاستعارية والرمزية الثانية بأكثر مما تتصل بنظرية الكتابة العامة. وكثير من الباحثين يهتمون بفك شفرات الرموز والاستعارات وطبقاتها المتنوعة. ولكن اللغة الرمزية والاستعارية ينبغي أن تكون جزءا من النظرية العامة للتأويل التي تشمل مشكلة الخطاب كلها وما تنطوي عليه من كتابة وتأليف أدبي.

من الممكن أن نلاحظ دورا توسعيا في حقل العبارات الوفيرة الدلالات، ويجب أن نربط مشكلة المعنى المتعدد بمشكلة المعنى بوجه عام. والأدب يتأثر بهذا التوسع بحيث يمكن أن يعرف في حدود العلاقة بين المعاني الأولى والمعاني الثانية. والمعاني الثانية تفتح العمل على قراءات متنوعة على نحو ما نجد في الأفق الذي يحيط بالأشياء التي نراها. ويمكن أن يقال: إن هذه القراءات تخضع لشبه فرائض تتعلق بهوامش احتمالية تحيط بالنواة الدلالية للعمل. ولكن هذه الفرائض أيضا لا بد لنا من أن نؤمنها قبل السماح لها بتوجيه التفسير.<sup>78</sup>

هذا، ويستلزم تحديد المعنى المتعدد والمفتوح مستويين متضافرين، وهما: علم الدلالة البنيوي (La sémantique) سواء أكان معجميا أم سيميا (الحقول المعجمية والحقول السيمية)، من خلال التركيز على وحدات اللغة أو الوحدات البنيوية الدلالية التي تفسر المكونات الرمزية. والمستوى الهيرمونيطيقي الموجود على مستوى النص، حيث يقوم بتأويل الدلالات الرمزية والإيحائية.

4- جدلية الفهم والتفسير: إذا كان التفسير في خدمة التحليل الموضوعي، فإن الفهم في خدمة الإنسان. ومن هنا، فالسيميطويقا التأويلية عند ريكور توفق بين الطرح البنيوي اللساني الذي يركز على التفسير الموضوعي الدقيق للنصوص، والطرح الفينومينولوجي الذي يعتني بالتأويل والفهم على أساس تجربة الإنسان. و" نظرية التأويل هي دراسة من هذا الطراز الثاني. تحاول أن تربط معا مجالين اثنين: السؤال عما يحدث في واقعة فهم النص، والسؤال عن ماهية الفهم ذاته. بمعناه الأصلي والوجودي. التأويل في مجرى الفكر الألماني العام يتأثر بالفينومينولوجيا الألمانية، والفلسفة الوجودية. ومن الطبيعي أن يكون لهذا كله أهمية في تناول التفسير الأدبي أو شرح النصوص"<sup>79</sup>. ويعني هذا أن التأويل يتجاوز التفسير، وأن التأويل أو الفهم يعني بما وراء شرح

78 - د. مصطفى ناصر: نفسه، ص: 210-211.

79 - د. مصطفى ناصر: نفسه، ص: 21.



النصوص، وتفكيك الأقنعة في ضوء المقصدية وفهم الذات والغير والعالم. ومن هنا، فظاهرة: "الفهم تمتد إلى ما وراء شرح النصوص. والعناية بها هي في الواقع عناية بكل الأنظمة الإنسانية. نظرية التأويل من حيث هي دراسة في فهم أعمال الإنسان تجاوز الأشكال اللغوية للتفسير. ومبادئها يمكن استخدامها في توضيح الأعمال المكتوبة، والأعمال الفنية معا. وتبعاً لذلك، كانت نظرية التأويل شديدة الأهمية بالنسبة لكل العلوم الإنسانية، وتفسير كل مايقوم به الإنسان. التأويل أكبر من مجرد نظام مشترك ؛ لأن مبادئه هي الأساس لكل ما أهم الإنسان. هذه المبادئ الأساسية يجب السعي نحوها."<sup>80</sup>

ويتبين لنا من كل هذا، أن التفسير هو تحليل علمي محايد. في حين، إن الفهم هو بمثابة تأويل للأقنعة اللغوية وغير اللغوية. وبتعبير آخر، فإن التفسير ذو طابع علمي، بينما الفهم ذو طابع تاريخي وإنساني.

**5- الجمع بين الداخل والخارج:** يبني الداخل على دراسة النصوص دراسة علمية موضوعية باستيحاء مناهج علوم الطبيعة، وذلك بالتركيز على الداخل المغلق، واستخلاص البنيات والثوابت التي تتحكم في العلامات. في حين، يرتبط الخارج بالتأويل والمقصدية والذات. أي: يقترن الخارج أو الفهم بالقراءة التأويلية والحدسية لاستخلاص المعنى الكلي للرموز والعلامات الموحية. إنها قراءة روحية وعرفانية وحدسية وذاتية للمعنى.

**6- التآرجح بين الذاتية والموضوعية:** من المعروف أن التأويل يخف من الحدة والصرامة العلمية. بمعنى أن التعامل مع النص تعاملًا وضعياً، وذلك في ضوء المقاربات العلمية والموضوعية، عمل مشروع في البداية، بغية استكناه البنى الثابتة التي تتحكم في النصوص والخطابات، كما تفعل البنيوية اللسانية والسيميائيات السردية. بيد أن ثمة مرحلة تعقبها، وهي مرحلة التأويل التي تستند إلى الذات والذاتية، وتتخلص من كل قراءة تقنية علمية موضوعية صرفة، لتستسلم الذات القراءة لنفسها وتأويلاتها الفردية .

هذا، وقد قال: " موريس ميرلوبونتي الفنونولوجي: إن العلم يعالج الأشياء، ولا يعيش في داخلها. وهذا ما حدث لكثير من التفسير الأدبي. وقد نسينا أن العمل الأدبي ليس موضوعاً يخضع تماماً لتصرفنا، العمل الأدبي فيما يقول الفنونولوجيون إنسان ينبعث من الماضي، ويجب أن يعود إلى الحياة. فالحوار لا التشريح هو وسيلة العمل الأدبي في فتح أبواب العالم. وهذا يعني أن الموضوعية غير المتحيزة لاتلائم فهم العمل الأدبي. حقا إن الناقد الحديث يؤمن أحيانا

80 - د. مصطفى ناصف: نفسه، ص: 21-22.

باستقلال العمل، ولكنه ينظر إليه باعتباره موضوعاً قابلاً للتحليل. والفنومونولوجيا ترى أن الأعمال الأدبية تضار من هذه الناحية، ويجب استنقاذها؛ لأنها أصوات إنسانية تتكلم. ويجب أن يغامر القارئ بجوانب من عالمه الشخصي، إذا أراد الدخول في حياة عالم نسيمه قصيدة غنائية أو رواية أو مسرحية. إننا لانتجج إلى منهج علمي يتخفى، ولانتجج إلى تشريح النقد، ولكننا نحتاج إلى تفهم إنساني لما يعنيه تفسير العمل.

إن فهم العمل أكثر مراوغة وتاريخية من التناول الموضوعي. العمل لمسة إنسانية. وكلمة العمل ذاتها تدل على هذا؛ لأن العمل عمل إنسان أو عمل الله تعالى. هناك فرق أساسي بين فكرة الموضوع وفكرة العمل. والنقد الأدبي يحتاج إلى منهج أو نظرية تهتم بفك شفرات الأثر الإنساني أو المعنى.<sup>81</sup>

**7- ضرورة ممارسة فعل التأويل:** نحن في حاجة ماسة إلى فعل التأويل مادام العصر الذي نعيش فيه يستخدم الأقنعة، ويعبر بالرموز والإشارات والعلامات، ويشغل التخيل والمخيل والاستعارات، ويعبر باللغة والطقوس والأشكال اللاشعورية. ومن هنا، يثير التأويل الشك، والتساؤل، ويبحث عن عالم ممكن أوسع وأرحب وأعمق، وتتحول القراءة إلى قراءات حوارية متسائلة ومتضاربة من جهة، أو إلى قراءات متوافقة من جهة أخرى. ومن هنا، فالتأويل متعة ولذة، وتثبيت ومحو، وهدم وبناء، وشك واقتناع، وجواب وتساؤل، ومسؤولية ونهوض بالواجب، والتأويل اختيار وتساؤل ونقد، وهو كذلك ممارسة وتجربة ومغامرة، والتأويل في خدمة النمو والتفاعل، والتأويل حوار واختلاف وتوافق وتفاهم، والتأويل في خدمة التراث والحياة عبر ممارسة الحوار والإنصات.<sup>82</sup>

**8- الجدل بين القارئ والنص:** يبدأ القارئ اتصاله بالعمل في مرحلة ما قبل الفهم، عن طريق إدراك النص في كليته المنظمة، على اعتبار أن النص مجموعة من الخصائص اللسانية والأسلوبية والموضوعاتية... ويبدأ القارئ في اللحظة الأولى بحدس الدلالة الكلية للنص عن طريق إدراك أولي لموضوعة (تيمة) ما، أو مظهر أسلوبية ما... وبعد ذلك، تأتي مرحلة التفسير لاستخلاص البنيات الجذرية والثوابت البنيوية والسميائية بطريقة علمية داخلية محايدة. ويقوم بتثبيت ما هو مقرر في مرحلة ما قبل الفهم. ويعني هذا أن المرحلة الأولى من القراءة حدسية واستباقية للمضمون أو الدلالة في شكل فرضيات وإشكاليات. ويعني هذا لا بد من تطوير الدلالة

81 - د. مصطفى ناصف: نفسه، ص: 19.

82 - د. مصطفى ناصف: نفسه، ص: 14-06.

وتعميقها بعد استخلاص الدلالة الحدسية والافتراضية. وبعد ذلك، تأتي مرحلة التأويل للتركيز على الذات والمقصدية والمرجع والغير. وتشكل هذه المراحل الثلاث ما يسمى بالدائرة التأويلية (Cercle herménéutikue). وبعد القراءة المنسجمة داخليا، تأتي القراءة المنسجمة خارجيا، وكل هذا بحثا عن الموضوع والمركز والبؤرة الرئيسة.

**9- الإحساس بالتاريخ والوجود والهوية:** إذا كانت البنيوية أو السيميائيات تهتم بالبنى الصورية والمنطقية المتعالية، فإن الهيرمونيطيقا أو السيميوطيقا التأويلية تعني بالذات والهوية والوجود والتاريخ. ويعني هذا أن تأويل النصوص يساعد المؤول على فهم النفس والذات والغير والعالم. كما أن التفسير تلو التفسير يجدد هوية القارئ، ويغير دائما ثقافته العامة، ويساعده على استيعاب ثقافته الوطنية والقومية. ويميز ريكور بين التضمين القائم على تعدد المعاني الرمزية الموحية، والتعيين المقترن بالمعنى الحرفي المباشر.

**11- التمييز بين الجملة والخطاب:** يميز بول ريكور بين الجملة والخطاب، فإذا كانت الجملة هي منطلق علم الدلالة كما عند كرىماص، فإن الخطاب هو منطلق الهيرمونيطيقا التأويلية. والخطاب - هنا- هو مجموعة من النصوص ذات وحدة موضوعية وعضوية تتسم بالاتساق والانسجام والتشاكل. ويعني هذا أن التأويليين يبدأون من حيث ينتهي السيميوطيقيون.

**12- الانسجام:** تحلل التأويلية النصوص والخطابات باعتبارها دلالة كلية قائمة على الاتساق والانسجام. ومن ثم، ينبغي تفسير الخطاب وفهمه في ضوء خاصية الانسجام والاتساق. كما أن لكل خطاب بؤرة مركزية أو فكرة محورية أو عنصر جوهري تتوسط العمل، وتكون بمثابة المقصدية التي يريدها الكاتب أو المؤلف مثل: الحبكة هي جوهر النص السردي.

**13- إعادة الاعتبار للكاتب والقارئ معا:** إذا كان موريس بلانشو (Maurice Blanchot) قد اعتبر العمل أو المؤلف عملا غير شخصي، بمعنى أن ليس له مؤلف أو قارئ؛ وذلك لهيمنة التناص على الفكر البشري، فإن التأويلية قد شددت كثيرا على إعادة الاعتبار للمؤلف والقارئ معا<sup>83</sup>؛ لما لهما من دور كبير في إغناء عملية التأويل فهما وشرحا وتفسيرا.

<sup>83</sup> - Maurice Delcroix et Fernand Hallin: **Méthodes du texte**, p:319.

#### 4- الخطوات المنهجية التي تعتمد عليها السيميوطيقا التأويلية:

تتكىء السيميوطيقا التأويلية عند بول ريكور على مجموعة من الخطوات المنهجية في مقارنة النصوص الأدبية والإبداعية والفلسفية، وتأويل النصوص الدينية والكتب المقدسة والخطابات اللاهوتية. وتتمثل هذه الخطوات المنهجية في ثلاث مراحل أساسية، وهي: ما قبل الفهم، والتفسير، والتأويل، وكل ذلك من أجل تأكيد عبارته المشهورة: " شرح أكثر لفهم أفضل". وتشكل هذه المراحل الثلاث ما يسمى بالدائرة الهيرمونيطيقية للتأويل. وتشبه هذه المراحل خطوات غادامير (H.G.Gadamer)، ألا وهي: دقة الفهم، والتفسير، والتطبيق<sup>84</sup>. وتتمثل خطوات بول ريكور المنهجية فيما يلي:

① **ما قبل الفهم (Précomprehension):** يعني ما قبل الفهم تلك العلاقة المباشرة التي يربطها القارئ بالنص لأول مرة. ويعني هذا الاتصال الأولي وجود المتلقي، وحضوره ذاتيا وإنيا وذهنيا ووجدانيا. بمعنى أن هذه المرحلة فيها تلتقي الذات مع النص، وهي كذلك بداية تموقع الذات وجودا وحضورا. وهنا، يتم التركيز على الحدس والافتراض لاستخلاص ماهو كلي وعضوي، وتحصيل الدلالة الافتراضية البؤرية.

② **التفسير (Edplication):** وهي مرحلة الشرح والتحليل، أو هي المرحلة التي نستخدم فيها المقاربات العلمية الموضوعية: الفيلولوجيا، والنقد الأدبي، والتاريخ، واللسانيات، والسيميائيات. ويكون التفسير في خدمة الفهم والإدراك. ويعني هذا أن التأويل أو التفسير أو الشرح هو بمثابة تحليل النص أو الخطاب في ضوء مجموعة من المقاربات النصية لسانيا، وبنويًا، وسيميائيا... من أجل تحصيل المعنى العلمي والموضوعي للنص، واستكناه آثار الدلالة بطريقة داخلية مغلقة. وهنا، تلتقي الهيرمينوطيقا الريكورية مع السيميوطيقا الكريماصية، وذلك على مستوى المحايثة، ورصد شكل المعنى، والاكتفاء بالداخل، واستثمار مفاهيم اللسانيات، وتمثل مصطلحات التحليل البنيوي والسيميوطيقا السردية.

<sup>84</sup> - François- Dabier Amherdt: **L'Herméneutique philosophique de Paul Ricoeur et son Importance por l'exégese Biblique**, les éditions de Cerf,2004.

### ③ الفهم: أو ما يسمى أيضا بفهم الدلالة أو الفهم المساعد (La compréhension médiatisée).

وهنا، نلتقي مع العلامات والرموز والنصوص، أو ما يسمى أيضا بالوساطة الرمزية . وإذا كان دوسوسير يعرف اللغة بأنها علامات تؤدي وظيفة التواصل، فإن اللغة عند بول ريكور مجرد وسيط للفكر والتعبير عن الواقع. بمعنى أن اللغة والخيال والاستعارات والرموز والنصوص والخطابات والأساطير هي بمثابة وسائط رمزية، وقنوات لنقل الواقع، والإحالة عليه مرجعا وواقعا. ومن هنا، فقد ذهب بول ريكور في كتابه: " الاستعارة الحية" (1975م)، إلى أن الاستعارة مجرد وسيط ذات وظيفة معرفية وإخبارية وذات وظيفة إحالية تنقل لنا الواقع ليس إلا. بمعنى أن الاستعارة تنقلنا إلى عوالم تخيلية مجردة لتنقل لنا عوالم واقعية حقيقية.

ومن ثم، تعني عملية التأويل الشرح والتفسير، وتحليل الرموز الثاوية والعميقة، والمتعددة الدلالات. وهنا، نتقل من مرحلة البحث عن الشفرة والواقعة، للحدث عن الإحالة والمرجع والذات والمقصدية والرسالة. بمعنى أن العلوم الوضعية عبر عملية الشرح تلتزم بالواقعة والشفرة. في حين، تبحث مرحلة الفهم عن الرسالة والمقصدية. وبهذا يكون بول ريكور قد وفق بين هيرمونيطيقا التفسير وهيرمونيطيقا الفهم.

وتأسيسا على ماسبق، تتخطى السيميوطيقا التأويلية عند ريكور التحليل السيميوطيقي الكريماصي، من خلال الانتقال من الداخل إلى الخارج، أو تجاوز معنى النص إلى الذات والغير والعالم الخارجي. أي: الانتقال من منهجية سيميوطيقية ظاهرية وصفية إلى منهجية هيرمونيطيقية تفسيرية تأويلية تجمع بين الظاهر والباطن. وفي هذا الصدد، يقول بول ريكور: "أعرف جيدا أن النقد الأدبي حريص على إبقاء التمييز قائما بين داخل النص وخارجه. ويعد أي استكشاف أو سبر للعالم اللغوي خروجاً عن نطاقه. إذاً، يتسع تحليل النص ضمن حدود النص، ويجرم أية محاولة للخطو خارج النص. هنا، يبدو لي أن هذا التمييز بين الداخل والخارج هو نتاج منهج تحليل النصوص نفسه، وأنه لا يتطابق مع تجربة القارئ. وينشأ التضاد بينهما عن تعميم الخواص التي تتسم بها بعض الوحدات اللسانية على الأدب، مثل: الفونيمات واللكسيمات والكلمات. فالعالم الواقعي يقع خارج اللغة في اللسانيات. لا القاموس ولا النحو يحتويان على الواقع. إن هذه المبالغة في النقل الاستقرائي من اللسانيات إلى الشعرية هي بالضبط، فيما يبدو لي، ما يغري النقد الأدبي، أعني التصميم المنهجي المناسب للتحليل البنيوي، في معاملة الأدب من خلال المقولات اللسانية التي تفرض عليه التمييز بين الداخل والخارج. ومن وجهة نظر تأويلية (هيرمونيطيقية)، أي من وجهة نظر تأويل الترجمة الأدبية، فإن للنص معنى مختلفا تماما عن المعنى الذي يعرفه

التحليل البنيوي فيما يستعيره من اللسانيات. فهو وساطة بين الإنسان والعالم، وبين الإنسان والإنسان، وبين الإنسان ونفسه. والوساطة بين الإنسان والعالم هي ماندهوه المرجعية، والوساطة بين الناس هي ماندهوه الاتصالية، والوساطة بين الإنسان ونفسه هي ماندهوه بالفهم الذاتي. ويتضمن العمل الأدبي هذه العناصر الثلاثة: المرجعية والاتصالية والفهم الذاتي. إذًا، تبدأ المشكلة التأويلية حين تفرغ اللسانيات وتغادر. وهي تحاول أن تكتشف ملامح جديدة للمرجعية ليست وصفية، ولامح للاتصالية ليست نفعية، ولامح للتأملية ليست نرجسية، مادامت هذه التأويلية عند نقطة التقاطع بين الصياغة الصورية (الداخلية) للعمل (CONFIGURATION)، وبين إعادة التصوير الخارجية للحياة (REFIGURATION).<sup>85</sup>

هذا، ويعد كتاب: "الزمان والسرد" من أهم الكتب النقدية النظرية والتطبيقية التي شغل فيها بول ريكور السيميوطيقا والهيرمونيوطيقا، من خلال الانتقال من الداخل إلى الخارج، أو المرور من معنى النص إلى النقد السردي البنيوي والسيميائي من بابه الواسع، وذلك إلى جانب كل من: فلاديمير بروب، وميخائيل باختين، وتوماشفسكي، وكريماص، ورولان بارت، وتودوروف، وجوليا كريستيفا، وجون بويون، ورولان بارت، وكلود بريمون، وكلود ليفي شتروس، وجوزيف كورتيس، وجاك فونتايني، ورومان جاكسون، وجيرار جنيت، وجاب لينتفلت...

ومن هنا، فقد ارتأى بول ريكور بأن السرد محاكاة للواقع، وهو مبني على التحريك من جهة، وعلى الترسيب التراثي والإبداع الحدائثي من جهة أخرى، و قائم أيضا على الصراع والتعاون، كما يتنوع زمنه إلى ثلاثة أنواع على غرار نظرية القديس أوغسطين في كتابه: "الاعترافات": زمن التذكر متعلق بالزمن الماضي، وزمن التوقع مرتبط بالمستقبل، وزمن الانتباه مقترن بالحاضر. ومن هنا، " يأتي تذبذب الزمان، بل يأتي تقطعه المتواصل. وعلى هذا النحو يعرف أوغسطين الزمان بأنه انتفاخ الروح. فهو يجمع في مقابلة دائمة بين الطبيعة المتحولة للحاضر

<sup>85</sup> - بول ريكور: ان عدان زيب أن ضررد، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1999م، ص: 47-48.

الإنساني وثبات الحاضر الإلهي الذي يضم الماضي والحاضر والمستقبل في وحدة نظرة وفعل خلاق.<sup>86</sup>

وينتهي بول ريكور كتابه النقدي السردي بالتركيز على الحياة والخيال، والانطلاق من الهوية السردية في علاقتها بالذات والواقع المعيش: "ويمكن لنا أن ننكب على مفهوم " الأصوات السردية" التي تشكل سمفونية الأعمال العظيمة مثل: الملاحم والمآسي والمسرحيات والروايات. في جميع هذه الأعمال، يكمن الاختلاف بينهما في أن المؤلف يتخفى بوصفه الراوي، ويلبس قناع مختلف الشخصيات، ومن بينهم جميعاً، قناع الصوت السردي المهيمن الذي يروي القصة التي نقرأها. ونستطيع أن نكون الراوي في محاكاة هذه الأصوات السردية، دون أن نتمكن من أن نصير المؤلف. هذا هو الاختلاف الكبير بين الحياة والخيال. وبهذا المعنى، يصح القول: إن الحياة تعاش، أما القصص فتروى. ويظل هناك اختلاف لا يردم، غير أن هذا الاختلاف يتلاشى جزئياً بقدرتنا على الانصراف إلى الحكبات التي تلقيناها من ثقافتنا، وتجربتنا مختلف الأدوار التي تتبناها الشخصيات الأثيرة في القصص العزيرة علينا. وبوساطة هذه التحولات الخيالية لذاتنا نحاول أن نحصل على فهم ذاتي لأنفسنا، وهو النوع الوحيد الذي يتهرب من الاختيار الواضح بين التغير الجارف والهوية المطلقة. وبين الاثنين تكمن الهوية السردية."<sup>87</sup>

ويرى ريكور بأن السرد المروي عبارة عن تأويل تاريخي للذات في مسارها الواقعي عبر الخيال الرمزي: "إن معرفة الذات تأويل، وأن تأويل الذات، بدوره، يجد في السرد، من بين إشارات ورموز أخرى وساطته الأثيرة، وتقوم هذه الوساطة على التاريخ بقدر ما تقوم على الخيال، محولة قصة الحياة إلى قصة خيالية، أو إلى خيال تاريخي تمكن مقارنته بسير أولئك العظام الذين يتضافر بهم التاريخ والسرد."<sup>88</sup>

وهكذا، يكون بول ريكور قد تناول، في إطار السرديات، مثل رولان بارت، منطق الأفعال أو الوظائف، والشخصيات الفواعل، والسرد ترميناً ومنظوراً وأسلوباً. علاوة على ذلك، يفتح بول ريكور على جمالية التلقي، متأثراً في ذلك برولان بارت، ويوس، وآيزر...، حينما يعطي للقارئ دوراً كبيراً في ممارسة عملية التأويل الهيرمينوطيقي: "إن فعل القراءة هو الذي يكمل

86 - بول ريكور إعداد أنزيب "أنضرد"، ص: 53.

87 - بول ريكور: نفسه، ص: 55.

88 - بول ريكور: نفسه، ص: 251-252.

العمل الأدبي، ويجوله إلى دليل للقراءة، بما فيه من مزايا غير قطعية وثروة تأويلية خبيثة، قادرة على أن يعاد تأويله بطرائق جديدة، وفي سياقات تاريخية جديدة.<sup>89</sup> وعليه، فقد ربط بول ريكور نظرية السرد بفعل التأويل، والتشديد على استحضر الذات والغير والعالم الخارجي، والتركيز على الإحالة والمرجع والمقصدية.

## 5- الخلاف بين بول ريكور وكريماص:

لقد دخل بول ريكور في سجال علمي مع كريماص صاحب سيميوطيقا الفعل أو العمل، وكان الاختلاف منصبا على منهجية كريماص ذات الطابع اللساني والموضوعي، بمعنى أن السيميوطيقا تفسر ينبي على علمنة الظاهرة الأدبية، وبحث في شكل المضمون، مع تغييب التاريخ والزمان والذات والمقصدية. في حين، نجد أن سيميوطيقا ريكور تستلزم الانتقال من التحليل العلمي الداخلي إلى التأويل الخارجي لاستكناه المقصدية، واستحضر الذات والغير والعالم الخارجي. وإذا كان كريماص يدرس النص دراسة تجزيئية في شكل مقاطع ومتواليات، فإن ريكور يدرس الخطاب باعتباره مجموعة من النصوص، أو يدرسه باعتباره منظومة دلالية كلية ذات وحدة عضوية وموضوعية.

ومن هنا، فمنهجية ريكور مزدوجة تجمع بين الداخل والخارج، وبين الذات والموضوع. وعلى الرغم من ذلك، فقد أشاد بول ريكور بكريماص أيما إشادة، وقد اعترف بأنه علمه كيف يقرأ النصوص قراءة بنوية علمية. وفي الوقت نفسه، استفاد كريماص وجاك فونتاني كثيرا من بول ريكور في كتابهما: " سيميوطيقا الأهواء"<sup>90</sup>، حينما اهتمتا بسميأة الذات والانفعالات والعواطف في ضوء المقاربة الفينومينولوجية والقراءة التأويلية لبول ريكور. وهذا إن دل على شيء، فإنما يدل على انتقال كريماص من سيميوطيقا الفعل والعمل إلى سيميوطيقا الأهواء والانفعال الذاتي. ومن هنا، يتم الانتقال إلى الفلسفة الفينومينولوجية التي تركز على الجسد والذات والإدراك والإحساس .

<sup>89</sup> - بول ريكور: نفسه، ص:48.

<sup>90</sup> - Greimas et Jacques Fontanille : **Sémiotique des passions**.SEUIL .PARIS.France.1991.



ومن الأسباب التي استلزمت هذا السجال العلمي هو طغيان اللسانيات والبنوية والسيميائيات، وسيطرتها على الحقل الثقافي الغربي، إذ تعاضمت سطوة البنية والعلامة على حساب الذات والتاريخ والإنسان والمرجع. وكان هذا هو مصدر الاختلاف والجدال بين ريكور وكريماص. ومن هنا، أرى بول ريكور صائبا إلى حد كبير، فلا بد من الجمع منهجيا بين الداخل والخارج، ولا بد كذلك من الانتقال من التفسير العلمي إلى الفهم التأويلي، ولا بد من التآرجح بين الذاتية والموضوعية، ولا بد من إدخال المرجع إلى نسق العلامة، وتجاوز الدال والمدلول الشكليين من أجل تحقيق عمل متكامل ومنسجم<sup>91</sup>.

## 6- سيميوطيقا بول ريكور في الميزان:

واجهت سيميوطيقا التأويل عند بول ريكور مجموعة من المشاكل والعوائق؛ لأن ريكور يميز فقط بين الكلمة والجملة والنص، بينما تزخر اللسانيات البنوية بمجموعة من المصطلحات اللسانية المختلفة من لساني إلى آخر، فهناك: الفونيم، والمورفيم، والمونيم، والمركب، والجملة، والقيم الخلافية، والدال، والمدلول، والميتيم، واللكسيم، والطاكسيم، والسيمات. فبيرس - مثلا - يميز بين الكلمة ( rheme )، والحرف ( **dicisigne** )، والجملة ( **argument** ).... ويعني كل هذا أن ريكور قد واجه فعلا مشاكل عويصة فيما يخص الوحدات الدلالية واللسانية، فقد استعمل مفاهيم لسانية تختلف عن تلك المفاهيم التي يستخدمها كل من فرديناند دوسوسير، وبرييطو، وأندري مارتينييه، وتودوروف، وبيرس، وسيرل، وفتجنشتين...

<sup>91</sup> -Guy Bouchard: « Sémiologie, sémantique et herméneutique selon Paul Ricoeur », **Laval théologique et philosophique**, 60. 36, n° 3, 1980, p. 255-284.

أما المشكل الثاني فيتمثل في تعدد الاختصاصات، ويعني هذا أن سيميوطيقا بول ريكور قائمة على مجموعة من التخصصات المتداخلة، كالفيولوجيا، والفلسفة، والتأويل، والبنوية السردية، والأنثروبولوجيا، والتاريخ، .....

أما المشكل الثالث فهو الإحالة أو المرجع. ويعني هذا أن اللسانيات البنوية والسيميائيات قد أقصت المرجع لصالح الدال والمدلول، لكن بول ريكور قد أعطى أهمية كبرى للإحالة المنطقية. ومن ثم، فمنهجيته تتجاوز الفهم إلى استحضار الذات والمرجع والغير. ومن ثم، فاللغة والاستعارة والنصوص والخيال مجرد وسيلة للإحالة المرجعية لنقل العالم الواقعي. ومن ثم، يعتقد ريكور تقابلا تماثليا بين طبيعة العمل وعالم هذا العمل. بيد أن ريكور يختلف مع مجموعة من المناطق حول طبيعة هذا المرجع، وهذه الإحالة.

وهكذا، نستنتج، مما سبق، بأن سيميوطيقا بول ريكور جاءت كرد فعل على لسانيات البنية والعلامة والتفكيك، من أجل الخروج من عالم داخلي مغلق مسيخ بالثوابت البنوية والثنائيات الضدية، إلى عالم أوسع ورحب يعتمد على التأويل والذات والمقصدية، واستحضار الغير والقارىء والعالم الخارجي. ويعني هذا أن سيميوطيقا بول ريكور تتجاوز الداخل إلى الخارج، وتتجاوز الدال والمدلول نحو المرجع، وتربط الذات بالمقصدية، وتتأرجح بين الذاتية والموضوعية. لكن بول ريكور واجهته مشاكل منهجية عويصة تتمثل في تحديد الوحدات الدلالية واللسانية بدقة، كما اعترضه مشكل تعدد الاختصاصات، حتى أصبحت منهجية بول ريكور تشبه ما يسمى بالمنهجية المتعددة الاختصاصات، كما واجه مشكل المرجع الذي يختلف حوله اللسانيون والمناطقة بشكل من الأشكال.

وعلى الرغم من الانتقادات التي يمكن أن نوجهها إلى سيميوطيقا بول ريكور، خاصة أنه لم يأت بشيء جديد في مجال السرديات إلى حد ما، إذ أعاد- في رأبي- أفكار رولان بارت، وتودوروف، وكلود بريمون...إلا أن منهجيته أعادت الاعتبار للسيميوطيقا الخطابية التي سقطت في التحليلات العلمية الموضوعية الصرفة، وغيبت الذات والمقصدية والمرجع. ومن ثم، فلا بد أن تكون السيميوطيقا منهجية نصية وخطابية شاملة تجمع بين الذاتية والموضوعية، وبين الداخل والخارج، والنص والذات والعالم الخارجي. وهذا ما لاحظناه فعلا مع سيميوطيقا

الأهواء التي أعادت الاعتبار للذات مع كريماس و جاك فونتاني<sup>92</sup> ، وسيميوطيقا التلفظ التي تهتم بالذات المتكلمة كما عند إميل بنيفنست<sup>93</sup> .

## الفصل الرابع:

### النقد الثقافي بين المطرقة والسندان

يعد النقد الثقافي من أهم الظواهر الأدبية التي رافقت "ما بعد الحداثة" في مجال الأدب والنقد، وقد جاء كرد فعل على البنيوية اللسانية، والسيميائيات، والنظرية الجمالية (الإستيتيقية)، التي تعني بالأدب باعتباره ظاهرة لسانية شكلية من جهة، أو ظاهرة فنية وجمالية وبوطيقية (شعرية) من جهة أخرى. ومن ثم، فقد استهدف النقد الثقافي تقويض البلاغة والنقد معا، بغية بناء بديل منهجي جديد يتمثل في المنهج الثقافي الذي يهتم باستكشاف الأنساق الثقافية المضمرّة، ودراستها في سياقها الثقافي والاجتماعي والسياسي والتاريخي والمؤسّساتي فهما وتفسيرا. وقد تأثر المنهج الثقافي بمنهجية جاك دريريدا التفكيكية القائمة على التقويض والتشتيت والتشريح، ولكن ليس من أجل إبراز التضاد والمتناقض، و تبيان المختلف إضاءة وهدما وتأجيلا، بل من أجل استخراج الأنساق الثقافية عبر النصوص والخطابات سواء أكانت تلك الأنساق الثقافية مهيمنة أو مهمشة، وموضعها في سياقها المرجعي الخارجي، متأثرة في ذلك بالماركسية الجديدة، والتاريخانية الجديدة، والمادية الثقافية، والنقد الاستعماري (الكولونيالي)، والنقد النسوي الذي يدافع ثقافيا عن كينونة التأنيث في مواجهة سلطة الذكر. إذاً، ماهو النقد الثقافي؟ وماهو تطوره التاريخي؟ وماهي مرتكزاته المنهجية؟ وماهي سلبياته وإيجابياته؟

<sup>92</sup> - Greimas et Jackues Fontanille : **Sémiotique des passions**.SEUIL .PARIS.France.1991.

<sup>93</sup> - Benbeniste(E) : (la nature des pronoms), In:**Problèmes de linguistique générale 1**, édition Gallimard, Paris, 1966.

## 1- مفهوم النقد الثقافي:

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

ومن ثم، يمكن الحديث عن نوعين من الدراسات التي تنتمي إلى النقد الحضاري، الدراسات الثقافية (Cultural studies) التي تهتم بكل ما يتعلق بالنشاط الثقافي الإنساني، وهو الأقدم ظهورا، والنقد الثقافي (Cultural criticism) الذي يحلل النصوص والخطابات الأدبية والفنية والجمالية في ضوء معايير ثقافية وسياسية واجتماعية وأخلاقية، بعيدا عن المعايير الجمالية والفنية والبوطيقية، وهو الأحدث ظهورا بالمقارنة مع النوع الأول. وبالتالي، يهتم النقد الثقافي بالمؤلف، والسياق، والمقصدية، والقارئ، والناقد. ومن ثم، فالنقد الثقافي نقد إيديولوجي وفكري وعقائدي. وهكذا، فقد رفض المثقفون الأمريكيون القاطنون بمدينة نيويورك منح جائزة بولنجتون في عام 1949 م للشاعر عزرا باوند؛ لأنه كان مؤيدا لموسوليني وهتلر في الحرب العالمية الثانية. ويعني هذا أن هؤلاء المثقفين كانوا ينطلقون من مسلمات ثقافية وسياسية وأخلاقية، أكثر من انطلاقهم من مرتكز النص أو الخطاب، وذلك باعتباره علامة ثقافية وسياقية، تحمل مقاصد مباشرة وغير مباشرة، قبل أن يكون علامة جمالية أو فنية أو شكلية. ومن ثم، يهدف النقد الثقافي إلى كشف العيوب النسقية التي توجد في الثقافة والسلوك، بعيدا عن الخصائص الجمالية والفنية. ويعني هذا أن النقد الثقافي هو: "فعل الكشف عن الأنساق، وتعرية الخطابات المؤسساتية، والتعرف على أساليبها في ترسيخ هيمنتها، وفرض شروطها على الذائقة الحضارية للأمة."<sup>94</sup>

<sup>94</sup> - د. عبد الله الغدامي: نقد أدبي ثقافي: راءح في القرنين التاسع عشر والعشرين، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2000م، ص:15.

هذا، ويرى مجموعة من النقاد الثقافيين، كفانسان ليتش (Bincen B. Leitch)، وعبد الله محمد الغدامي، وغيرهما... بأنه آن الآوان للاهتمام بالنقد الثقافي باعتباره بديلا للنقد الأدبي، بعد أن وصل هذا النقد - حسب عبد الله محمد الغدامي - إلى سن اليأس، ووصلت البلاغة العربية بعلومها الثلاثة (البيان، والمعاني، والبديع) إلى مرحلة العجز والموت، حيث يقول الغدامي: "مازلنا ندرس طلابنا في المدارس والجامعات مادة البلاغة بعلومها الثلاثة، ولانعي أن ما ندرسه لهم هو علم لم يعد يصلح لشيء، فلا هو أداة نقدية صالحة للتوظيف، ولا هو أساس لمعرفة ذوقية أو تبصر جمالي، وإن كانت قديما كذلك إلا أنها لم تعد أساسا لتصور ولا لتذوق. ومن ذا يحتاج إلى رصد الكنايات والجناسات والطبقات في أي نص، ومن ذا يحتاج إليها لتذوق أي نص أو تعرف صيغته ودلالاته، ونحن في الجامعات ندرس طلابنا وطلباتنا كل ماهو نقيض لهذه البلاغة ومتجاوز لها، ولكننا لانجرؤ على إلغاء مقررات البلاغة، وقد نظن أن إلغاءها سيكون بمثابة الانتحار المعرفي، أو التآمر ضد التراث، وضد ذائقة الأمة. تتصنم العلوم مثلما يتصنم الأشخاص حتى لتبلغ حد القداسة، وأنا أرى أن النقد الأدبي كما نعهده، وبمدارسه القديمة والحديثة قد بلغ حد النضج، أو سن اليأس حتى لم يعد بقادر على تحقيق متطلبات المتغير المعرفي والثقافي الضخم الذي نشهده الآن عالميا، وعربيا، بما أننا جزء من العالم متأثرون به ومنفعلون بمتغيراته. ولسوف أشرح أسباب هذه النظرة عندي فيما يلي من ورقات، وأبدأ بما صار يأتيني من أسئلة حول مشروعني في (النقد الثقافي)، وعن كونه بديلا عن النقد الأدبي وعن إعلان موت النقد الأدبي."<sup>95</sup>

وعليه، فالنقد الثقافي هو الذي يدرس الأدب الفني والجمالي باعتباره ظاهرة ثقافية مضمرة. وبتعبير آخر، هو ربط الأدب بسياقه الثقافي غير المعلن. ومن ثم، لا يتعامل النقد الثقافي مع النصوص والخطابات الجمالية والفنية على أنها رموز جمالية ومجازات شكلية موحية، بل على أنها أنساق ثقافية مضمرة تعكس مجموعة من السياقات الثقافية التاريخية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية والأخلاقية والقيم الحضارية والإنسانية. ومن هنا، يتعامل النقد الثقافي مع الأدب الجمالي ليس باعتباره نصا، بل بمثابة نسق ثقافي يؤدي وظيفة نسقية ثقافية تضرر أكثر مما تعلن. زد على ذلك، علينا ألا نخلط النقد الثقافي بنقد الثقافة أو الدراسات الثقافية العامة، فالنقد الثقافي هو الذي يتعامل مع النصوص والخطابات الأدبية والجمالية والفنية، فيحاول استكشاف

95 - د. عبد الله محمد الغدامي ود. عبد النبي اصطق: نقد أدبي، دار الفكر، دمشق، سورية، الطبعة الأولى سنة 2004م، ص: 12.

أنساقها الثقافية المضرة غير الواعية، وينتمي هذا النقد الثقافي إلى ما يسمى بنظرية الأدب على سبيل التدقيق. في حين، تنتمي الدراسات الثقافية إلى الأنتروبولوجيا والإثنولوجيا وعلم الاجتماع والفلسفة والإعلام وغيرها من الحقول المعرفية الأخرى. وفي هذا السياق، يقول عبد الله الغدامي: "ونميز هنا بين (نقد الثقافة) و(النقد الثقافي)، حيث تكثر المشاريع البحثية في ثقافتنا العربية، من تلك التي عرضت وتعرض قضايا الفكر والمجتمع والسياسة والثقافة بعامه، وهي مشاريع لها إسهاماتها المهمة والقوية، وهذا كله يأتي تحت مسمى (نقد الثقافة)، كما لا بد من التمييز بين الدراسات الثقافية من جهة والنقد الثقافي من جهة ثانية، وهذا تمييز ضروري التمس على كثير من الناس حيث خلطوا بين (نقد الثقافة) وكتابات (الدراسات الثقافية)، وما نحن بصدده من (نقد ثقافي)، ونحن نسعى في مشروعنا إلى تخصيص مصطلح (النقد الثقافي) ليكون مصطلحا قائما على منهجية أدواتية وإجرائية تخصه، أولا، ثم هي تأخذ على عاتقها أسئلة تتعلق بآليات استقبال النص الجمالي، من حيث إنه المضمير النسقي لا يتبدى على سطح اللغة، ولكنه نسق مضمير تمكن مع الزمن من الاختباء، وتمكن من اصطناع الحيل في التخفي، حتى ليخفي على كتاب النصوص من كبار المبدعين والتجديدين، وسيبدو الحداثي رجعيا، بسبب سلطة النسق المضمير عليه."<sup>96</sup>

وعليه، فالنقد الثقافي عبارة عن مقارنة متعددة الاختصاصات، تنبني على التاريخ، وتستكشف الأنساق والأنظمة الثقافية، وتجعل النص أو الخطاب وسيلة أو أداة لفهم المكونات الثقافية المضرة في اللاوعي اللغوي والأدبي والجمالي. أما الدراسات الثقافية، فتهتم بعمليات إنتاج الثقافة وتوزيعها واستهلاكها، وقد توسعت لتشمل دراسة التاريخ، وأدب المهاجرين، والعرق، والكتابة النسائية، والجنس، والعرق، والشذوذ، والدلالة، والإمتاع... وكل ذلك من أجل كشف نظرية الهيمنة وأساليبها.

## 2- تطوّر النقد الثقافي:

من المعلوم أن الدراسات الثقافية (Cultural studies) قد ظهرت منذ القرن التاسع عشر أو ربما قبل هذه الفترة بكثير، في ظل العلوم الإنسانية (علم الاجتماع، والأنتروبولوجيا،

<sup>96</sup> د. عبد الله محمد الغدامي ود. عبد النبي اصطيف: نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص: 37-38.

والإثنولوجيا، وعلم النفس، وعلم التاريخ، والفلسفة...)، وذلك مع انبثاق الثورة الصناعية . هذا، وقد انتشرت الدراسات الثقافية بشكل متميز في الغرب منذ سنة 1964م، وذلك مع تأسيس مركز برمينغهام للدراسات الثقافية المعاصرة، وبروز مدرسة فرانكفورت في الأبحاث الثقافية ذات الطابع النقدي والسوسيولوجي، لنتشر الدراسات الثقافية بشكل موسع في سنوات التسعين في مجالات عدة، بعد أن استفادت من البنيوية وما بعد البنيوية. وتشكلت على هداها نظريات ومذاهب وتيارات ومدارس واتجاهات ومناهج نقدية وأدبية، وظهرت في الغرب مجموعة من الدراسات الثقافية لدى رولان بارت، وميشيل فوكو، وبير بورديو صاحب المادة الثقافية، وإدوارد سعيد، وهومي بابا، وجي سي سبيفاك، وجان بودريار، وجان فرانسوا لوتار...

ويعني هذا أن مدرسة برمينغهام الإنجليزية ومدرسة فرانكفورت الألمانية من المدارس التي ساهمت في إغناء الدراسات الثقافية، فكانت النظرية النقدية تنظر إلى النقد الأدبي على أن من بين وظائفه الرئيسة هي: "التصدي لمختلف الأشكال اللامعقولة التي حاولت المصالح الطبقيّة السائدة أن تلبسها للعقل، وأن تؤسس اليقين بما على اعتبار أنها هي التي تجسد العقل، في حين أن هذه الأشكال من العقلانية المزيفة ليست سوى أدوات لاستخدام العقل في تدعيم النظم الاجتماعية القائمة، وهو ما دعاه هوركايمر بالعقل الأداتي".<sup>97</sup>

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

هذا، ويمكن الحديث عن نوعين من الثقافة: ثقافة الاستقبال وثقافة الرفض والمقاومة. وتنبني ثقافة الرفض بدورها على أنواع ثلاثة من القراءات: قراءة الهيمنة، وقراءة التحاور، وقراءة المعارضة.

بيد أن الظهور الفعلي والحقيقي للنقد الثقافي لم يتحقق إلا في سنوات الثمانين من القرن العشرين(1985م)، وذلك في الولايات المتحدة الأمريكية، حيث استفاد هذا النقد من البنيوية

<sup>97</sup> - توم بوتومور: النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، ترجمة: سعد هجرس، دار أوياء، دار الكتب الوطنية، ليبيا، الطبعة الثانية سنة 2004م، ص: 207.

اللسانية، والأنتروبولوجيا، والتفكيكية، ونقد "ما بعد الحداثة"، والحركة النسوية، ونقد الجنوسة، وأطروحات مابعد الاستعمارية... ومن ثم، لم ينطلق النقد الثقافي إلا بظهور مجلة: "النقد الثقافي"، التي كانت تصدر في جامعة مينيسوتا في شتى المجالات الثقافية<sup>98</sup>. وبعد ذلك، أصبح النقد الثقافي يدرس في معظم جامعات الولايات المتحدة الأمريكية التي كانت تعني أيما عناية بتدريس العلوم الإنسانية. بيد أن مصطلح النقد الثقافي (Cultural criticism) لم يتبلور منهجيا إلا مع الناقد الأمريكي فنسان.ب. ليتش (Binent.B.Leitch)، الذي أصدر سنة 1992م كتابا قيما بعنوان: "النقد الثقافي: نظرية الأدب لـ"ما بعد الحداثة"<sup>99</sup>.

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

ويعني هذا أن ليتش ينتمي إلى نقد ما "بعد الحداثة"، حيث يلتجئ إلى تشريح النص تفتيتا وتفكيكا، واستجلاء الأنظمة غير العقلية والأنساق الثقافية الإيديولوجية ضمن رؤية انتقادية وظيفية. وبتعبير آخر، يتعامل ليتش مع النص أو الخطاب من خلال التركيز على الأنظمة العقلية

<sup>98</sup> - فينيست ليتش، النقد الأدبي الأمريكي، من ص لاثينيات إلى الثمانينيات ترجمة: محمد يحيى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى سنة 2000، ص 410.

<sup>99</sup>-Binent B. Leitch: Cultural criticism, literary theory, post structuralism, Columbia University Press, 1992. 186 pages.



واللاعقلية، وتفكيكها اختلافا وتقويضا وتضادا، وذلك على غرار التصور التفكيكي عند جاك ديريدا. ويعمل ليتش أيضا على نقد المؤسسة الأدبية التي توجه أذواق القراء بالطريقة التي ترتضيها هذه المؤسسة. ومن ثم، ينتقد ليتش المؤسسة الثقافية التي كان لها تأثير سلبي على طريقة التلقي والاستجابة لدى القراء. وهنا، يتفق ليتش في نقده مع نقاد استجابة القارئ، مثل: بليتش وفيش... ويتفق كذلك مع نقاد مؤسسة الأدب كتودوروف وكولر، وتأثر كذلك بميشيل فوكو، وجيل دولوز، وليوتار الذين انتقدوا مؤسسات المجتمع الاستهلاكي من خلال ربط الخطاب بالمؤسسة. كما يستعرض ليتش مجموعة من الأعمال الثقافية التي تنتمي إلى النقد المؤسسي، مثل: كتاب إدوارد سعيد عن "الاستشراق"، وكتاب ميشيل فوكو حول: "السلطة والمعرفة". وهنا، يضيف ليتش مصطلحا آخر إلى نظرية التقويض لدى جاك ديريدا، وهو مصطلح التماسس (Instituting)، ويعني المصطلح استحالة الهروب من المؤسسة، بدلالة أنه لا يمكن محاربة المؤسسة إلا بواسطة مساءلة المؤسسة نفسها.<sup>100</sup>

ومن أهم النقاد العرب الذين انبهروا بالنقد الثقافي عند فانسان ليتش هو الناقد السعودي عبد الله محمد الغدامي في مجموعة من كتبه النظرية والتطبيقية، مثل: "النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية الغربية" (2000م)، وكتاب: "تأنيث القصيدة والقارئ المختلف" (1999م)<sup>101</sup>، وكتاب: "نقد ثقافي أم نقد أدبي" (2004م)...

فإذا أخذنا كتابه القيم: "النقد الثقافي" الذي ظهر في طبعته الأولى سنة 2000م، فيحدد فيه الكاتب مفهومه للنقد الثقافي، ويذكر أهم الخلفيات المعرفية التي كانت وراء ظهور النقد الثقافي، مع التركيز على (فانسان ليتش) باعتباره رائد النقد الثقافي في الحقل النقدي الأمريكي. وبعد ذلك، ينتقل الكاتب إلى توضيح عدته المنهجية التي حصرها في مجموعة من المفاهيم، كالجملية الثقافية، والحجاز الثقافي، والتورية الثقافية، والدلالة الثقافية، والوظيفة النسقية، والنسق المضمّر، والمؤلف المزدوج... ومن ثم، يخلص الكاتب إلى تطبيق منهجيته الثقافية على الشعر العربي القديم والحديث والمعاصر، مركزا على أشعار المتنبي، وأبي تمام، ونزار قباني، وأدونيس... هذا، وقد توصل الباحث إلى أن هذا الشعر كان شعر الفحولة، والتغني بالطاغية المذكوري، وقد امتد هذا إلى شعر الحداثة الذي صار شعرا رجعيا؛ لأنه يسير على النهج القديم في تمجيد

100 - عبد الله الغدامي قُد انض قافي، صص: 31-35.

101 - د. عبد الله الغدامي لشأين قصليدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1999م.

الفحولة والطاغية. وفي هذا النطاق، يقول الغدامي: "تصنع أدونيس شعرا جميلا وخلابا، لكنها لاتضيف شيئا جديدا حدة جوهرية إلى الثقافة العربية، ذلك لأن الشعر مذ معرفة الإنسان به يقوم على هذه الأسس، وهي أسس خالصة الشعرية، ولقد تشبعت الذات العربية بما منذ الأزل، وهي في عرفنا ما أسهم في شعرنة الشخصية العربية، وصيغها بالصبغة الشعرية، حتى صار النموذج الشعري هو الصيغة الجوهرية في المسلك والرؤية، مما سمح للنسق الفحولي التسلطي والفردى بأن يظل هو النهج والخطة.

وبما أن أطروحة أدونيس تدور حول هذا النموذج النسقي وتصدر عنه، فإنها لايمكن أن تكون أساسا للتحديث الفكري والاجتماعي. وملاحظة أدونيس على غياب الحداثة في البعد الاجتماعي والفكري صحيحة بالضرورة، والسبب فيه وفي نموذج الذي هو نموذج مغرق في رجعيته، وإن بدا حديثا، وادعى ذلك، إنها حادثة في الشكل وحادثة فردية متشعرنة، فيها كل سمات النموذج الشعري، بجماليته من جهة، وبنسقيته من جهة ثانية.<sup>102</sup>

أما في كتابه الثاني: "نقد ثقافي أم نقد أدبي؟"<sup>103</sup>، فقد دخل في سجال نقدي مع الدكتور عبد النبي اصطيف حول مبادئ النقد الثقافي، وقد تبين لنا مدى التباعد بين الكاتبين، واختلاف وجهة نظريهما بشكل طبيعي. فالأول يدافع عن النقد الثقافي، والثاني يدافع عن النقد الأدبي.

هذا، ويصدر الباحث الجزائري حفناوي بعلي كتابا بعنوان: "مدخل إلى نظرية النقد الثقافي المقارن"<sup>104</sup>، وقد اعتمد في عرض آرائه على كتابات عبد الله الغدامي، التي تعتبر مراجع ومصادر أساسية لكل الكتابات العربية في النقد الثقافي بحثا وجمعا وتوثيقا ونقدا.

أما الدكتور صلاح قنصوة في كتابه: "تمارين في النقد الثقافي"<sup>105</sup>، فإنه يدرس الجمل والأمثال الشعبية الشائعة والمتداولة بين الناس، وذلك في ضوء المقاربة الثقافية القائمة على مجموعة من

102 - د. عبد الله الغدامي إن قُذان ثقافي، ص: 294-295.

103 - د. عبد الله محمد الغدامي ود. عبد النبي اصطيف نقطة نقول في أم نقد أدبي؟، دار الفكر، دمشق، سورية، الطبعة الأولى سنة 2004م.

104 - حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد الثقافي، دار النشر العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2007م، عدد الصفحات 384.

105 - د. صلاح قنصوة: رأى دارين لقول ذا القريض قائل في، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى سنة 2007م. عدد الصفحات 194.

التصورات الفلسفية ذات الطابع الاجتماعي، لكي يقيم الدليل على انعدام الهوية بين الإنسان العامي والإنسان المثقف، مختلفا في ذلك مع أبي حامد الغزالي، وابن سينا، وأبي حيان التوحيدي. ومن ثم، يتضمن الكتاب قواعد وتمارين تطبيقية ووضعيات للإنجاز. وعليه، يعرف صلاح قنصوة الثقافة بأنها فعالية سلوكية وذهنية وفكرية يمكن تعليمها وتعلمها، ويتم نقلها عبر الأنساق و النظم الاجتماعية. وبعد ذلك، يقسم الثقافة إلى ثلاثة مستويات: ثقافة الجلد، وهي تتضمن العرق و الدين و اللغة، و ثقافة المشترك أو المتصل القومي، و الثقافة المعاصرة للمجتمع أو الأمة.

هذا، ويعرف النقد الثقافي بأنه دراسة النصوص والخطابات في ضوء المقاربة الثقافية، باعتبار أن النص حامل لثقافة معينة سواء أكانت مادية أم معنوية، قولا أم ممارسة فعلية. وبالتالي، يحرص النقد الثقافي في نقد الأساطير والأوهام على غرار تفكيكية جاك ديريدا، ونقد الأصولية الدينية تقويضا وتفكيكا، والوقوف ضد فكرة صراع الحضارات التي يطرحها صمويل هنتغتون، وتعرية الداروينية الجديدة، ونقد كل الأفكار والقضايا المستجدة في الساحة الفكرية العالمية بصفة عامة، والساحة العربية بصفة خاصة.

علاوة على ذلك، ينتقد بعض النصوص في ضوء المقاربة الثقافية كدراسة: "ألف ليلة وليلة" الزاخرة بالأنساق الجمالية والثقافية والفلسفية والحجاجية. كما يرصد المؤلف ثنائية الهوية والغير من خلال الدفاع عن الذات، ولكن الكاتب يمارس في الوقت نفسه النقد الذاتي لتقويم بنية الثقافة العربية تفكيكا وتشريحا ورصدا.

ومن الكتب التي تندرج ضمن النقد الثقافي ما كتبه محسن جاسم الموسوي تحت عنوان: "النظرية والنقد الثقافي"<sup>106</sup>، حيث يرى الكاتب بأن النقد الثقافي قد ظهر مرافقا لنظريات "مابعد الحداثة" أو مابعد البنيوية، وأن هذا النقد يستعين بمجموعة من العلوم المعرفية، لمعرفة أثر فعل الثقافة في المجتمعات. ويهتم الكتاب بقضية الحياة الثقافية وتعقيداتها وأنساقها في المجتمعات العربية. و الكتاب في الحقيقة دعوة صريحة لممارسة النقد الذاتي، وتصحيح أخطائنا وعيوبنا، والنظر إلى الواقع بمنظار تفكيكي حقيقي، بغية التحرر من شرنقات النقص والتخلف والتفوق الحضاري. ويرى جاسم الموسوي النقد الثقافي بأنه يهتم كثيرا بتناول النصوص والخطابات التي

<sup>106</sup> - محسن جاسم الموسوي: النظرية والنقد الثقافي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2005م. عدد الصفحات: 196 صفحة.

تحيل على الهامشي والعادي والمبتذل والعامي واليومي والسوقي والوضيع، وذلك في مقابل النصوص المنتقاة للكبار والمشهورين من الكتاب والمبدعين.

ويكاد يتفق محسن جاسم الموسوي مع عبد الله الغدامي، حينما يعتبر نظرية السرقات الشعرية وفكرة الطبقيّة لدى الجمحي وغيره تكريساً للثقافة المركزية القرشية، التي كانت تتحكم بشكل من الأشكال في توجيه متلقي الشعر العربي، إذ كانت تفرض مجموعة من مقاييس التّقبل والاستجابة، وتشترط معايير الاستساغة الجمالية والفنية الصحيحة...<sup>107</sup>

### 3- المؤثرات الثقافية:

استفاد النقد الثقافي نظرية وتطبيقاً من حقول ومجالات معرفية عدة، مثل: الفلسفة، والبلاغة، والأدب، والنقد. كما انفتح على مجموعة من المناهج النقدية تمثلاً أو معارضة، مثل: البنيوية، والسيميايات، والتفكيكية، والتأويلية، والنقد النسائي، والبنيوية الأنتروبولوجية، وجمالية القراءة، والماركسية الجديدة، والتاريخانية الجديدة، والنقد الكولونيالي أو ما يسمى أيضاً بالنقد الاستعماري، والنقد الجنوسي... وبصفة عامة، لقد تأثر النقد الثقافي أيما تأثر بالنقد الحداثي والنقد ما بعد الحداثي على حد سواء.

كما تأثر هذا النقد الثقافي بكتابات ريتشاردز، ورولان بارت، وميشيل فوكو، وجاك ديريدا. وفي هذا النطاق، يقول الغدامي في كتابه: "النقد الثقافي": "لقد تدرجت النقلات النوعية في مجال النظر النقدي من أطروحة ريتشاردز في التعامل مع القول الأدبي بوصفه (عملاً) إلى رولان بارت الذي حول التصور من (العمل) إلى (النص)، ووقفه على الشفرات الثقافية كما فعل في قراءته لبلازك وفي أعماله الأخرى التي فتحت فيها مجال النظر النقدي إلى آفاق أوسع وأعمق من مجرد النظر من (النص) إلى (الخطاب)، وتأسيس وعي نظري في نقد الخطابات الثقافية والأنساق الذهنية. جرى الوقوف على فعل الخطاب وعلى تحولاته النسقية، بدلاً من الوقوف على مجرد حقيقته الجوهرية، التاريخية أو الجمالية."<sup>108</sup>

<sup>107</sup> - محسن جاسم الموسوي: التظران قذ انض قافي، ص: 53.

<sup>108</sup> - د. عبد الله الغدامي: نفسه، ص: 13.

ويبدو لنا من هذا أن النقد الثقافي أقرب إلى المنهج التفكيكي من باقي المناهج الأخرى ؛ نظرا لوجود مجموعة من القواسم المشتركة التي تتمثل في: الاختلاف، والتشريح، والنص المضاد، والتفويض، واستكشاف المضمرة والمختلف...  
وعليه، فقد ظهر النقد الثقافي في الغرب كرد فعل على النظرية الجمالية، والنبوية اللسانية، والسيميائيات النصية، والبويطيقا، وفوضى التفكيك وعدميته، وذلك باتجاهاته المختلفة: الماركسية الجديدة، والمادية الثقافية، والتاريخانية الجديدة، وما بعد الكولونيالية، والنقد النسوي...<sup>109</sup>

هذا، وقد ارتبط النقد الثقافي، وذلك على مستوى التحليل، وتشغيل الآليات المنهجية، بمجموعة من العلوم الإنسانية، كالتاريخ، والإثنولوجيا، والأنثروبولوجيا، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، والفلسفة، وعلوم الإعلام، وعلوم الحضارة... إذاً، " فقد تبنت الدراسات الثقافية دور مساءلة العلوم المنتمية إلى الحقل الاجتماعي وعلوم الإنسان، واستجوبت ممارسات النقد الأدبي التقليدية وممارسات النظرية الجمالية، ولعبت فيها دورا حاسما، وهذا ما يجعلها إفرزا للنظرية النبوية وما بعدها، وتجسيدا لما يمكن أن تفضي إليه ما بعد النبوية من دور في الحياة العامة، وهو دور أحجمت عنه ما بعد النبوية في صورتها التقويمية لأسباب منهجية تتعارض جذريا مع طرحها، لكن الدراسات الثقافية تبنته، واعتبرته وازع قوتها، ودافع نشاطها."<sup>110</sup>  
وهكذا، فالنقد الثقافي هو مجموعة من المناهج والمقاربات المتعددة الاختصاصات التي تصب كلها في الحقل الثقافي، وخدمة الأنساق المضمرة اللاعقلية والأنظمة الإيديولوجية.

### 3- مواضيع النقد الثقافي:

تتناول الدراسات الثقافية بصفة عامة والنقد الثقافي بصفة خاصة المواضيع ذات الطبيعة الثقافية والذهنية والفكرية سواء أكان ذلك في المجتمعات الطبيعية البدائية أم المجتمعات الثقافية المتمدنة. أي: دراسة ثقافات المجتمع المختلفة، ودراسة نظمه، وقيمه، وعاداته، وتقاليد، وأنماط تفكيره وتصوره. والتعريف كذلك بوسائطه، وفنونه، وإنسانياته. ويعني هذا أن الثقافة ترتبط

<sup>109</sup> - د. عبد العزيز حمودة، لنهر طليّ لذيّ: درطن خلى صل، طخ لى ص،

سلسلة عالم المعرفة 298، الكويت، 2003، ص 351.

<sup>110</sup> - د. سعد البازعي وميجان الرويلي: نفسه، ص: 73.

بعالم الفن، والخيال، والأفكار، والتشكلات البشرية، والتركيز على المؤسسات الثقافية، وتبيان أنظمتها الدلالية، ومعرفة كل ما أنتجته الثقافة وما أفرزته.

ومن ثم، فالنقد الثقافي هو الذي يدرس النصوص والخطابات ضمن أنساقها الثقافية المضمرة، سواء أكان ذلك في الشعر أم في الرواية أم في القصة أم في المسرح، بل يمكن القول: إن النقد الثقافي يمكن تطبيقه في جميع المجالات الأدبية والفنية. وبالتالي، يدرس النقد الثقافي مواضيع الطابو (المراة، والجنس، والشذوذ، والسحاق، واللواطية، والاعتصاب...)، وعلاقة الأنا بالغير، والهويات المهمشة، والمواضيع المرفوضة والمنوعة في الأوساط الأكاديمية، كما تنكب على الأعراف غير المقبولة مؤسساتيا. وبهذا، تتحول ثقافة الهامش إلى ثقافة المركز. ومن " هذه الصعوبة القاهرة، أصبح التعامل مع الثقافة تعاملا محليا. أي: ضمن المؤسسة (الثقافة) الخاصة. ولذلك، يأتي تعريف الثقافة أبدا مقصورا على خصوصية مجتمعه، ومقصورا على ذاتية الخصوصية. أي: إن النظام الثقافي في خصوصيته سيبقى منغلقا على نفسه مهما حاول الانفتاح. ليس مستغربا أن نجد دراسات الثقافة تصب اهتمامها على جزئية فرعية أو على مجتمعات صغيرة جدا ومحدودة كالاتمام بجزئية من قيم المجتمعات البدائية في علم الأنتروبولوجيا، أو دراسات الجنوسة (التذكير والتأنيث) كموضوعة (تيمة) في نصوص بعينها، أو التركيز على الجنس في الدراسات النسائية، وهلم جرا. ويعود سبب الخصوصية المنغلقة إلى حد الثقافة نفسه، وخصوصية الثقافة ذاتها. فإذا كان الحد يقضي بأن الثقافة نظام دلالي، فلا بد أن يقف النظام الدلالي نفسه حدا بين ثقافة وأخرى.<sup>111</sup>

وعليه، فمواضيع النقد الثقافي عديدة ومتنوعة، ومن الصعب استقصاؤها، أما في مجال النقد الأدبي، فيدرس النقد الثقافي النصوص والخطابات من خلال الانتقال مما هو جمالي إلى ماهو ثقافي وتاريخي وسياسي وإيديولوجي ومؤسستي.

#### 4- مرتكزات النقد الثقافي:

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

<sup>111</sup> - د. سعد البازعي وميجان الرويلي: نفسه، ص: 75.

◆ **الوظيفة النسقية:** يرى الغدامي أنه لا بد من ربط النقد الثقافي بالنسقية، فإذا كان رومان جاكبسون قد حدد ست وظائف لسته عناصر، الوظيفة الجمالية للرسالة، والوظيفة الانفعالية للمرسل، والوظيفة التأثيرية للمتلقي، والوظيفة المرجعية للمرجع، والوظيفة الحفظية للقناة، والوظيفة الوصفية للغة. فقد حان الوقت لإضافة الوظيفة النسقية للعنصر النسقي<sup>112</sup>. ويعني هذا أن النقد الثقافي يهتم بالمضمرة في النصوص والخطابات، ويستقصي اللاوعي النصي، وينتقل دلاليا من الدلالات الحرفية والتضمينية إلى الدلالات النسقية.

◆ **الدلالة النسقية:** يستند النقد الثقافي إلى ثلاث دلالات: الدلالة المباشرة الحرفية، والدلالة الإيحائية المجازية الرمزية، والدلالة النسقية الثقافية. و" إذا قبلنا - يقول الغدامي - بإضافة عنصر سابع إلى عناصر الرسالة الستة، وسميناه بالعنصر النسقي، فهو سيصبح المولد للدلالة النسقية، وحاجتنا إلى الدلالة النسقية هي لب القضية، إذ إن ما نعده من دلالات لغوية لم تعد كافية لكشف كل ماتخبه اللغة من مخزون دلالي، ولدينا الدلالة الصريحة التي هي الدلالة المعهودة في التداول اللغوي، وفي الأدب وصل النقد إلى مفهوم الدلالة الضمنية، فيما نحن هنا نقول بنوع مختلف من الدلالة هي الدلالة النسقية، وستكون نوعا ثالثا يضاف إلى الدلالات تلك. والدلالة النسقية هي قيمة نحوية ونصوصية مخبوءة في المضمرة النصي في الخطاب اللغوي. ونحن نسلم بوجود الدلالتين الصريحة والضمنية، وكوئهما ضمن حدود الوعي المباشر، كما في الصريحة، أو الوعي النقدي، كما في الضمنية، أما الدلالة النسقية فهي في المضمرة وليست في الوعي، وتحتاج إلى أدوات نقدية مدققة تأخذ بمبدأ النقد الثقافي لكي تكتشفها، ولكي تكتمل منظومة النظر والإجراء."113.

وما يهمنا في هذه الدلالات الثلاث هي الدلالة الثقافية الرمزية التي تكتشف على مستوى الباطن والمضمرة، فتصبح أهم من الدلالتين السابقتين: الحرفية والجمالية.

◆ **الجملة الثقافية:** يعتمد النقد الثقافي على التمييز المنهجي بين ثلاث جمل رئيسة، وهي: الجملة النحوية ذات المدلول التداولي، والجملة الأدبية ذات المدلول الضمني والمجازي والإيحائي، والجملة الثقافية التي هي: " حصيلة الناتج الدلالي للمعطى النسقي، وكشفها يأتي عبر العنصر

112 - د. عبد الله محمد الغدامي ود. عبد النبي اصطيف: نفسه، ص: 24.

113 - د. عبد الله محمد الغدامي ود. عبد النبي اصطيف: نفسه، ص: 26-27.

النسقي في الرسالة، ثم عبر تصور مقولة الدلالة النسقية، وهذه الدلالة سوف تتجلى وتتمثل عبر الجملة الثقافية. والجملة الثقافية ليست عددا كميًا، إذ قد نجد جملة ثقافية واحدة في مقابل ألف جملة نحوية. أي: إن الجملة الثقافية هي دلالة اكتنازية وتعبير مكثف.<sup>114</sup> ونفهم من كل هذا أن الجملة الثقافية هي الهدف والمرمى، وأما تتم باستكشاف المنطوق الثقافي، وتحصيل المعنى السياقي الذي يحيل على المرجع الثقافي الخارجي.

◆ **المجاز الكلي:** يهدف النقد الثقافي إلى استخلاص المجازات الثقافية الكبرى التي تتجاوز المجاز البلاغي والأدبي المفرد، حيث يتحول النص أو الخطاب إلى مضمرات ثقافية مجازية: " وهذا، معناه أننا بحاجة إلى كشف مجازات اللغة الكبرى، والمضمرة، ومع كل خطاب لغوي هناك مضمرة نسقي، يتوسل بالمجازية والتعبير المجازي، ليؤسس عبره قيمة دلالية غير واضحة المعالم، ويحتاج كشفها إلى حفر في أعماق التكوين النسقي للغة، وما تفعله في ذهنية مستخدميهما. والمجاز الكلي هو الجانب الذي يمثل قناعا تتقنع به اللغة لتمرر أنساقها الثقافية دون وعي منا، حتى لنصاب بما سميته من قبل -يقول الغدامي- بالعمى الثقافي. وفي اللغة مجازاتها الكبرى والكليّة التي تتطلب منا عملا مختلفا لكي نكشفها، ولا تكفي الأدوات القديمة لكشف ذلك، وخطاب الحب مثلا هو خطاب مجازي كبير، ينجبىء من تحته نسق ثقافي، ويتحرك عبر جمل ثقافية غير ملحوظة.<sup>115</sup>

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

◆ **التورية الثقافية:** تنكئ التورية الثقافية في النقد الثقافي إلى معنيين: معنى قريب غير مقصود، ومعنى بعيد مضمرة، وهو المقصود. ويعني هذا أن التورية الثقافية هي كشف للمضمرة الثقافي المحتبئ وراء السطور. وفي هذا الصدد، يقول الغدامي: "وتبعا لمفهوم المجاز الكلي بوصفه مفهوما مختلفا عن المجاز البلاغي والنقدي، فإن التورية هي مصطلح دقيق ومحكم، وهو في المعهود منه يعني وجود معنيين أحدهما قريب والآخر بعيد، والمقصود هو البعيد، وكشفه هو لعبة بلاغية منضبطة، ونحن هنا نوسع من مجال التورية لالتكون بهذا المعنى البلاغي المحدد، ولكننا

114 - د. عبد الله محمد الغدامي ود. عبد النبي اصطيف: نفسه، ص: 27-28.

115 - د. عبد الله محمد الغدامي ود. عبد النبي اصطيف: نفسه، ص: 28-29.



نقول بالتورية الثقافية. أي: إن الخطاب يحمل نسقين، لامعنيين، وأحد هذين النسقين واع والآخر مضمّر.<sup>116</sup>

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

◆ **النسق المضمّر:** يعتمد النقد الثقافي على مصطلح النسق المضمّر، وهو نسق مركزي في إطار المقاربة الثقافية. باعتبار أن كل ثقافة معينة تحمل في طياتها أنساقا مهيمنة، فالنسق الجمالي والبلاغي في الأدب يخفي أنساقا ثقافية مضمرة. وتعبير آخر، ليس في الأدب سوى الوظيفة الأدبية والشعرية، فهناك كذلك الوظيفة النسقية التي يعتني بها النقد الثقافي. وفي هذا الصدد، يقول عبد الله الغدامي: "نزعم في عرضنا لمشروع النقد الثقافي، أن في الخطاب الأدبي، والشعري تحديدا، قيما نسقية مضمرة، تتسبب في التأسيس لنسق ثقافي مهيمن ظلت الثقافة العربية تعاني منه على مدى مازال قائما، ظل هذا النسق غير منقود ولا مكشوف بسبب توسله بالجمالي الأدبي، وبسبب عمى النقد الأدبي عن كشفه، مذ انشغل النقد الأدبي بالجمالي وشروطه، أو عيوب الجمالي، ولم ينشغل بالأنساق المضمرة، كنسق الشعرنة."<sup>117</sup>

ويعني هذا أن النقد الثقافي يكشف أنساقا متناقضة ومتصارعة، فيتضح بأن هناك نسقا ظاهرا يقول شيئا، ونسقا مضمرا غير واع وغير معنن يقول شيئا آخر. وهذا المضمّر هو الذي يسمى بالنسق الثقافي. وغالبا ما يتخفى النسق الثقافي وراء النسق الجمالي والأدبي. ومن ثم، فاستخلاص الأنساق الثقافية المضمرة ذات قابلية جماهيرية شعبية، على عكس الأنساق النخبوية التي لا تلقى شعبية عامة على مستوى الاستقبال والاتصال. بمعنى أن النقد الثقافي في خدمة القيم الإنسانية وخدمة الإنسان كيفما كان مستواه الاجتماعي والطبقي والعرقي والإثني: "إن قيما مثل: قيم الحرية، والاعتراف بالآخر، وتقدير المهتمش والمؤنث، والعدالة، والإنسانية، هي كلها قيم عليا تقول بها. أي: ثقافة، ولكن تحقيقها عمليا ومسلوكيا هو القضية. ولو حدث وكشفنا أن الخطاب الأدبي الجمالي، الشعري وغيره، يقدم في مضمرة أنساقا تنسخ هذه القيم وتنقض ما هو في وعي أفراد. أي: ثقافة، فهذا معناه أن في الثقافة عللا نسقية لم تكتشف، ولم تفضح، ويكون الخطاب متضمنا لها، دون وعي من منتج الخطاب ولا من مستهلكيه."<sup>118</sup>

116 - عبد الله الغدامي وعبد النبي اصطيف: نفسه، ص: 29.

117 - د. عبد الله محمد الغدامي ود. عبد النبي اصطيف: نفسه، ص: 31.

118 - د. عبد الله محمد الغدامي ود. عبد النبي اصطيف: نفسه، ص: 33.

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

◆ المؤلف المزدوج: يمكن الحديث في إطار المقاربة الثقافية - بشكل من الأشكال - عن مؤلف مزدوج، الكاتب الجمالي والأدبي الذي ينتج أنساقا أدبية وجمالية فنية ظاهرة ومباشرة أو غير مباشرة، وذلك عن طريق الرمزية والإيحائية، وهناك في المقابل المبدع الثقافي الذي يتمثل في الثقافة نفسها التي تتوارى وراء الظاهر في شكل أنساق مضمرّة غير واعية: " يأتي مفهوم المؤلف المزدوج بعد هذه المنظومة الاصطلاحية لتأكيد أن هناك مؤلفا آخر بإزاء المؤلف المعهود، وذلك هو أن الثقافة ذاتها تعمل عمل مؤلف آخر يصاحب المؤلف المعلن، وتشارك الثقافة بغرس أنساقها من تحت نظر المؤلف، ويكون المؤلف في حالة إبداع كامل الإبداعية حسب شرط الجميل الإبداعي، غير أننا سنجد من تحت هذه الإبداعية وفي مضمّن النص سنجد نسقا كامنا وفاعلا ليس في وعي صاحب النص، ولكنه نسق له وجود حقيقي، وإن كان مضمرا، إننا نقول بمشاركة الثقافة كمؤلف فاعل ومؤثر، والمبدع يبدع نصا جميلا فيما الثقافة تبدع نسقا مضمرا، ولايكشف ذلك غير النقد الثقافي بأدواته المقترحة هنا." <sup>119</sup>

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

## 5- رواد النقد الثقافي غريبا وعربيا:

ثمة مجموعة من رواد الدراسات الثقافية بصفة عامة والنقد الثقافي بصفة خاصة، ومن بين رواد الدراسات الثقافية (Cultural studies)، نذكر: ماثيو آرنولد في كتابه: "الثقافة والفوضى" (1869م)، ومقاله الثقافي الآخر: " مهمة النقد في الوقت الحاضر" (1865م)، وتايلور في كتابه: " الثقافة البدائية" (1871م)، وريموند وليامز في كتابه: " الثقافة والمجتمع: من عام 1780م - 1950م" (1958م)، وهلم جرا...

<sup>119</sup> د. عبد الله محمد الغدامي ود. عبد النبي اصطيف: نفسه، ص: 33-34

ومن جهة أخرى، ثمة مجموعة من رواد النقد الثقافي غربا وشرقا، ومن أهم هؤلاء النقاد الغربيين الذين أثاروا النقد الثقافي (Cultural criticism)، نستحضر الناقد الأمريكي: فانسان ليتش (Leitch.Bincent.B)، الذي اهتم بالنقد الثقافي منذ سنوات الثمانين من القرن العشرين، وخاصة في كتابه: "النقد والطابو: النقد الأدبي والقيم" (1987م)، حيث بلور منهجية جديدة سماها النقد الثقافي، باستيحاء فلسفة "مابعد الحداثة"، وآراء ما بعد الماركسية. وقد اشتغل ليتش على تقويم ثلاثة نقاد أمريكيين، وهم الناقد واين بوث (Wayne Booth) صاحب التعددية الليبرالية، وروبرت شولز (Robert Scholes) صاحب البنيوية، وهيليز ميلر (Hillis Miller) ممثل التفكيكية. وقد أصدر ليتش مجموعة من الكتب النقدية، منها: مابعد البنيوية، والنقد الثقافي، والنظرية الأدبية، والنقد الأدبي الأمريكي،... هذا، وقد كتب ليتش منذ سنة 1987م مجموعة من المقالات النقدية في إطار النقد الثقافي للتعريف به نظرية وتطبيقا، لتبيان موقفه من "ما بعد الحداثة"، وموقفه من مدرسة ييل (Yale) التفكيكية. وقد كتب ليتش سنة 1983م كتابا حول النقد الثقافي، مبينا مرتكزاته النظرية والتطبيقية.

هذا، وقد كتبت جانيت وولف (Janet Wolff) كتابا بعنوان: "في الطريق مرة أخرى: استعارات السفر في النقد الثقافي"<sup>120</sup>، وكتب أرتور عيسى بيرجر (Arthur Asa Berger) كتابا عنوانه: "النقد الثقافي: بداية مفتاح المفاهيم"<sup>121</sup>، ومن أشهر الدارسين العرب الذين اهتموا بالنقد الثقافي، نذكر: عبد الله الغدامي في كتابه: "النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية"<sup>122</sup>، وفي كتابه المشترك مع الدكتور عبد النبي

<sup>120</sup> - Janet Wolff: **On the road again: Metaphors of travel in cultural criticism**, cultural studies, 6olume7, Issue 2, 1993.

<sup>121</sup> - Arthur Asa Berger: **Cultural Criticism: a primer of key concepts**, Sage publications, 1995.

<sup>122</sup> - د. عبد الله الغدامي **النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية**، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2000م. عدد الصفحات 312.

اصطيف: "نقد ثقافي أم نقد أدبي؟"<sup>123</sup>، وسعد البازعي وميجان الرويلي في كتابهما: "دليل الناقد الأدبي"<sup>124</sup>، والباحث الجزائري حفناوي بعلي في كتابه: "مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن"<sup>125</sup>، وصلاح قنصوة في كتابه: "تمارين في النقد الثقافي"<sup>126</sup>، والدارس العراقي محسن جاسم الموسوي تحت عنوان: "النظرية والنقد الثقافي"<sup>127</sup>...

وما يلاحظ أيضا أن النقد الثقافي قد انتشر في الشرق العربي بشكل لافت للانتباه، وخاصة في المملكة العربية السعودية، بينما لم يتمثل النقاد المغاربة النقد الثقافي بشكل من الأشكال، على الرغم من كونهم كانوا سابقين عربيا إلى الاستفادة من النقد الحداثي نظرية وتطبيقا، والسبب في ذلك - حسب اعتقادنا - أن النقاد المغاربة يهتمون بالثقافة الفرنكفونية أكثر مما يهتمون بالثقافة الأنجلوسكسونية. وفي هذا السياق، يوافقنا الدكتور عبد الرحمن بن محمد الوهابي الذي صرح قائلا: "نرى في المغرب اهتمام النقاد بصورة أكثر فاعلية في ترجمة الكثير من الكتب التنظيرية، وكانت كتاباتهم على وجه الخصوص حول الشكلاية الحديثة، والنبوية، وبخاصة الصادرة من الفكر الفرنسي. وهذه الدراسات المغربية أكثر رواجاً بالنسبة لبعض النقاد السعوديين المهتمين بمثل هذه الإسهامات. ولسوء الحظ، فإن هؤلاء النقاد جملة لم يهتموا

123 - د. عبد الله محمد الغدامي ود عبد النبي اصطيف نقطة قلب في أم نقد أدبي، دار الفكر، دمشق، سورية، الطبعة الأولى سنة 2004م. عدد الصفحات: 224.

124 - د. سعد البازعي وميجان الرويلي: دليل ب ل ذ الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية 2000م. عدد الصفحات: 343.

125 - حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد الثقافي قلب برم الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2007م، عدد الصفحات: 384.

126 - د. صلاح قنصوة: التمارين الأولى في النقد الثقافي، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى سنة 2007م. عدد الصفحات: 194.

127 - محسن جاسم الموسوي: النظرية والنقد الثقافي قلب برم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2005م. عدد الصفحات: 196 صفحة.

بالدراسات الثقافية الأخرى ذات الأهمية الكبرى لمجتمعهم وتطورها، مثل: الدراسات النسائية وحقوق للمرأة المعروفة جيدا في الدراسات الفرنسية والأوروبية.<sup>128</sup> ينطبق هذا الحكم فعلا على النقد الثقافي، ولكن اليوم ثمة دراسات عديدة في مجال الدراسات الثقافية، ولاسيما النقد النسوي ككتاب نعيمة هدي المدغري: "النقد النسوي: حوار المساواة في الفكر والآداب"<sup>129</sup>، وكتاب زهور كرام: "السرود النسائي العربي"<sup>130</sup>، وكتاب فاطمة الزهراء أزرويل وآخرين، وهو تحت عنوان: "ملاحم نسائية"<sup>131</sup>...

## 6- الخطوات المنهجية للمقاربة الثقافية:

يستند النقد الثقافي منهجيا إلى مجموعة من الخطوات التحليلية، والمفاهيم النظرية، والمصطلحات الإجرائية، التي يمكن الانطلاق منها لمقاربة النصوص والخطابات الثقافية فهما وتفسيرا. وتتمثل هذه الخطوات المنهجية في ما يلي:

◆ طرح أسئلة ثقافية جديدة كسؤال النسق بدلا من سؤال النص، وسؤال المضمير بدلا من سؤال الدال، وسؤال الاستهلاك الجماهيري بدلا من سؤال النخبة المبدعة، وسؤال التأثير الذي ينصب على ثنائية المركز والهامش، أو ثنائية المؤسسة والمهمل، أو سؤال العمومي والخصوصي. وبتعبير آخر، طرح أسئلة ثقافية مركزة ودقيقة.

◆ الانطلاق من النص أو الخطاب باعتباره حاملا للعلامات الثقافية التي ينبغي التعامل معها فهما وتفسيرا وتأويلا.

128 - د. عبد الرحمن بن محمد الوهابي: الرفاق ان ظل نائية الولوجودية والمتغيرات الثقافية، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، الطبعة الثانية 2010م، ص: 206.

129 - د. نعيمة هدي المدغري قولنا اضلوي: حوار اضلالح فالنفسلكلر والآداب، منشورات فكر، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2009م. عدد الصفحات: 253 صفحة.

130 - د. زهور كرام من الرد اضلاني العربي، شركة النشر والتوزيع- المدارس- الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2004م. عدد الصفحات: 199 صفحة.

131 - فاطمة أزرويل وآخرون: ملاحم نسائية، سلسلة مقاربات، نشر الفنك، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1987م. عدد الصفحات: 250 صفحة.

◆ الانطلاق من النصوص والخطابات الأدبية والفنية والجمالية لاستكشاف الأنساق الثقافية المضمرة .

◆ رصد حيل الثقافة التي تمرر عبر أنساق النصوص والخطابات الجمالية والفنية والأدبية. ويعني هذا أن النص الأدبي حامل أنساق ثقافية مضمرة وغير واعية. ومن هنا، الوقوف على الأنساق الثقافية، وليس على النص الأدبي والجمالي.

◆ التركيز على الأنساق الثقافية المضمرة، والدلالات النسقية الثقافية، وآليات البلاغة الثقافية من مجاز كلي وتورية نسقية.

◆ إن وظيفة النص ليست الوظيفة الأدبية أو الشعرية أو الجمالية كما يقول رومان جاكسون في نظامه التواصلية، بل هي الوظيفة النسقية الثقافية.

◆ الاهتمام بالمضمرة الثقافي، بدلا من الاهتمام بالدوال اللغوية ذات الطبيعة الحرفية أو التضمنية (الإيحائية). فقد اكتشف عبد الله الغدامي أن: " كبار مبدعينا كأبي تمام والمتنبي ونزار قباني وأدونيس، حيث نكتشف ماتنطوي عليه نصوصهم من أنساق مضمرة تنبئ عن منظومة طبقية/فحولية/رجعية/استبدادية، وكلها أنساق مضمرة لم تك في وعي أي منهم، ولا في وعي أي منا، ونحن وهم ضحايا ونتائج لهذه الأنساق. وظلت هذه الأنساق اللاإنسانية واللاحضارية تتسرب في ضميرنا الثقافي، دون كشف أو ملاحظة، حتى لنجد تماثلا مخيفا بين الفحل الشعري والطاغية السياسي والاجتماعي، مما هو لب النسق وبؤرته غير الملحوظة. ولقد آن الآوان لممارستنا النقدية بأن تتحرك باتجاه نقد الخطاب الإبداعي، من بوابة النقد الثقافي لتكشف ما يحمله الإبداع، لامن جماليات نسلم بها، ولكن من قبحيات نسقية لم نكن ننتبه لها."<sup>132</sup>

◆ اكتشاف التأثيرات التي تخلفها الأنساق المضمرة في الوسط الثقافي بصفة خاصة، والوسط الجماهيري بصفة عامة. أي: الانتقال من ثقافة النخبة إلى ثقافة الجماهير.

◆ الانتقال من مرحلتي: الفهم والشرح إلى مرحلة التأويل الثقافي.

هذا، ويمكن أن نطرح توجهها منهجيا جديدا في إطار النقد الثقافي، يتسم بشكل من الأشكال بنوع من الوضوح والانسجام والتسلسل والإضافة العلمية، مع استخدام المفاهيم نفسها التي طرحها الباحث السعودي الدكتور عبد الله الغدامي في كتابه: "النقد الثقافي". ويمكن حصر هذه الخطوات المنهجية في المراحل التالية:

132 - د. عبد الله محمد الغدامي ودعبد النبي اصطيف: نفسه، ص: 41-42.

- ◆ **مرحلة المناص الثقافي:** ندرس فيها كل العتبات الثقافية من مؤلف، وعنوان، ومقدمة، وإهداءات، وسياق، وهوامش، ومقتبسات، وصور، وأيقونات، ووسائط إعلامية ... وكل ذلك من أجل استخلاص الأبعاد الثقافية في هذه العتبات الفوقية والمحيطية.
- ◆ **مرحلة التشریح الداخلي:** هنا، نقوم بتحليل النص، وتشریحه، وتفكيكه جمالياً وبنويًا وسيميائيًا وأسلوبيًا، فلا بد من الاهتمام بما هو فني ولغوي وأسلوبي وبلاغي لفهم ما هو ثقافي.
- ◆ **مرحلة الرصد الثقافي:** تعتمد هذه المرحلة على رصد التظاهرات الثقافية، واستخلاص الأنساق الثقافية المضمرة، وذلك بالوقوف عند الجمل والمجازات والكنائيات والصور والدلالات والأنساق الثقافية المضمرة.
- ◆ **مرحلة التأويل الثقافي:** تنكئ في هذه المرحلة على العلوم الإنسانية، كالتاريخ، والفلسفة، وعلم الاجتماع، وعلم الثقافة، وعلم النفس، والنقد الأدبي في استجلاء الأبعاد الثقافية، وفضح الإيديولوجيات، ونقد الأوهام والأساطير المؤسساتية، وذلك في شكل أحكام وخلاصات واستنتاجات ثقافية.

## 7- قيمة النقد الثقافي:

لا أحد ينكر أن للنقد الثقافي كما طرحه فانسان ليتش وعبد الله الغدامي مجموعة من الإيجابيات، وتتمثل في كون النقد الثقافي ثورة منهجية جديدة في عالم النقد الأدبي، حيث أعاد النظر في الكثير من المفاهيم والمسلمات التي تقبلناها حينما كنا ندرس أدبنا العربي على أنها أحكام صحيحة ويقينية بشكل من الأشكال. بيد أن عبد الله الغدامي صحح لنا مجموعة من هذه المفاهيم الخاطئة في ضوء المقاربة الثقافية، وذلك بفضل منهجه النقدي الجيد الذي يعد مشروعًا نقديًا عربيًا بكرًا، يستحق منا التنويه والتشجيع، على الرغم من بعض هناته النظرية الطفيفة، و تصوراته المجانبة للصواب، وأحكامه الإيديولوجية المتسرعة.

لكن هناك مجموعة من الانتقادات التي يمكن توجيهها إلى النقد الثقافي بصفة خاصة والدراسات الثقافية بصفة عامة، وتتعلق بالنقط التالية:

- ◆ **شيخوخة البلاغة العربية:** يرى عبد الله الغدامي أن البلاغة العربية، وذلك بعلمها الثلاثة: البيان والبدیع والمعاني، قد شاخت وهرمت، وهذا الحكم صحيح إذا كنا ندرس البلاغة انطلاقًا من التصور التقليدي للبلاغة، بينما تدرس البلاغة الآن في ضوء منهجيات جديدة أو في إطار الشعرية أو الأسلوبية أو السيميوطيقا، وقد استفاد الدرس البلاغي في المغرب كثيرًا من الحداثة

الغربية. ومن ثم، أعتقد أن الغدامي لم يطلع على المستجدات الحديثة في عالم البلاغة بلدي المغرب على سبيل التخصيص، كما عند محمد العمري، ومحمد الولي، ومحمد مفتاح، ومحمد مشبال...

◆ **موت النقد الأدبي:** يؤكد عبد الله الغدامي موت النقد الأدبي، لكنني أرى أن النقد الثقافي هو الذي سيموت في يوم ما، إذا لم يطور أدواته المنهجية، وينقح تصورات النظرية والتطبيقية، حيث ينبغي أن يساير كل الحداثات المتجددة الممكنة بجدية وانفتاح وتواضع. أما النقد الأدبي فهو عالم واسع ومفتوح نظرية وتطبيقاً، ويسير بخطوات حثيثة، وبايقاع سريع، محققاً في ذلك تطوراً منهجياً كبيراً، ويظهر لي أن عبد الله الغدامي لا يرى أمامه سوى النقد الثقافي. وبالتالي، لم يطلع على تطور النقد الأدبي في مجال السيميائيات، وما حققه من نتائج باهرة في مجال سيميائيات الفعل، وسيميائيات الأهواء، وسيميائيات التلفظ، والسيميائيات البصرية، وغيرها من السيميائيات...

◆ **تسييس النقد الأدبي:** يبدو أن النقد الثقافي يهتم بشكل كبير بمقاربة الأنساق الثقافية في ضوء مقاربة سياسية إيديولوجية، تحيلنا على تصورات الواقعية المادية، والماركسية الجديدة. ومن ثم، يتحول النقد الثقافي إلى أحكام سياسية مبتذلة، تطلق بشكل معمم، دون الاستناد إلى معايير جمالية وفنية مقبولة إن تفكيكا وإن تركيباً.

◆ **تعميم الأحكام:** يسقط الناقد الثقافي عبد الله الغدامي في مشكل تعميم الأحكام، حيث يرى أن القصيدة الشعرية العربية القديمة تتحكم فيها بنية الفحولة الناتجة عن سيادة طغيان الاستبداد السياسي والاجتماعي، حيث يقول الغدامي: "هنا، نشأت صورة الفحل، صورة الذات الطاغية، وهي ولا شك صورة مجازية، غير أن مجازيتها لم تمنعها من أن تكون حقيقة اجتماعية وسياسية وثقافية، بمعنى أن الصورة الشعرية التذوقية المجازية تحولت لتصبح نموذجاً ذهنياً يتسم استيعابه واستنباطه عبر الخطاب الشعري، ثم يجري استنساخه اجتماعياً وذهنياً ليصبح صورة ثقافية نسقية."<sup>133</sup>

ويعني هذا أن الشعر العربي كله شعر مبني على النفاق الاجتماعي والسياسي، كما يتضح ذلك جلياً في غرضي: المدح والهجاء، وأساس الشعر العربي هو التغني بالفحولة تمجيداً وإشادة وتعظيمًا. وقد حورب شعر الحب؛ لأنه ينافي مبدأ الفحولة العربية: "إن أهم خطاب في الثقافة

133 - د. عبد الله محمد الغدامي ود. عبد النبي اصطيف: نفسه، ص: 53.



العربية، أي خطاب الحب، هو خطاب مجازي، ولم يتمكن من التوثق في الذات الثقافية، ولم يتحول إلى صورة مسلكية ونمط في العلاقة الاجتماعية والإنسانية، والسؤال هو: لماذا...؟  
 نحيل السبب في هذا الأمر إلى كون النسق الثقافي المهيمن هو النسق الفحولي، وبما أنه كذلك، فإن هذا النسق يتوسل بكل الوسائل الممكنة لكي يمنع قيام خطاب مضاد، وكل خطاب تتبدى فيه علامات كسر النسق الفحولي تجري دوما محاصرته، وتضييق مجاله، بل تشويهه، كما حدث لخطاب الحب، الذي تحول من خطاب في التفاني في الآخر وفي المساواة في العلاقة الإنسانية، مما هو نقيض النسق الفحولي، غير أن الثقافة، عبر حراسها وعبر حيلها النسقية المحكمة، تمكنت من تشويه خطاب الحب، وإظهاره بمظهر الخطاب غير الفعال وغير الحقيقي، وتحويله إلى مجاز ومتخيل جمالي، لا واقع له، ولا تمثل لقيمه.<sup>134</sup>

بل يمكن القول مع الغدامي بأن الشعر العربي الحداثي مع أدونيس ونزار قباني هو استمرار لشعر الفحولة. لذا، فهو شعر رجعي ليس إلا. وفي هذا السياق، يقول الغدامي: "كما حدث في تجميع خطاب الحب وشعرته، فإن خطاب الحداثة العربية ما إن نشأ على يد امرأة هي نازك الملائكة، وبدأ مشروع في تأنيث القصيدة العربية، وبرز شعراء ذكور يؤسسون لنسق جديد إنساني ومناهض للفحولة، كالسياب، ما إن ظهر ذلك حتى توصلت الثقافة بحراسها وأظهرت لنا شعراء أعادوا تفحيل القصيدة، واستعادوا قيم النسق الفحولي المتشعرون، مثل أدونيس، الذي يبدو على السطح حداثيا تنويريا، غير أنه شاعر نسقي فحولي، وعبر هذا لم تعد الحداثة مشروع تغيير، بل صارت مشروع تنسيق (أي غرس النسق وتعزيزه كما كان أو أكثر)، وهذه كلها دلالات على طريقة مسار النسق وتمركزه، حتى ليقضي على كل محاولة للخروج عليه."<sup>135</sup>

وهكذا، يقرر عبد الله الغدامي بأن الشعر العربي القديم والحديث في عمومهما شعر فحولي، يمجّد الاستبداد الفردي، ويعكس الطغيان السياسي والاجتماعي. بيد أن تعميم الحكم بهذه الصيغة يتنافى مع خصوصية الشعر العربي شكلا وجمالا وتصويرا، ويقصي شعر المعمورين من الشعراء، ويغض الطرف عن الشعر الشعبي: "لقد اتخذت الثقافة الشعر وسيلة لتمرير أنساقها واستدامتها وغرسها؛ لأن الشعر هو خطاب العرب الأول، وهو ديوانهم وسجل ذاكرتهم، ولما يزل كذلك من خلال تغلغله في النسيج الثقافي حتى لقد أصبحت الخلايا والجينات الثقافية جينات متشعنة، وهذا ما يقتضي نقدا ثقافيا يكشف عن الأنساق ويعريها، ويتتبع تطورها في خطابات أخرى

134 - د. عبد الله محمد الغدامي ود. عبد النبي اصطيف: نفسه، ص: 59.

135 - د. عبد الله محمد الغدامي ود. عبد النبي اصطيف: نفسه، ص: 59-60.

غير الشعر، بعد أن خرجت من المطبخ الشعري إلى المائدة الاجتماعية، وإلى سائر الخطابات والسلوكيات، مما يجعلنا نقول بفحولية الثقافة وتشعرن الأنساق الثقافية. أي: إنها تحمل القيم الشعرية المجازية ذات العمق المستفحل، ولا بد من نقد هذه الثقافة وكشف تحولاتها ولعبة الأنساق فيها.<sup>136</sup>

وهكذا، يطلق عبد الله الغدامي أحكاما عامة لا تخصص شيئا، ولا تستثني أحدا، ولا تميز بين الخطابات والمذاهب والأغراض الشعرية. وبالتالي، فقد أغلق باب الاجتهاد على مصراعيه أمام دارسي الشعر العربي قديمه وحديثه، مادامت هناك أحكام نقدية ثقافية جاهزة أطلقت على الشعر العربي بصفة عامة.

◆ **الوظيفة النسقية والوظيفة السابعة:** أضاف عبد الله الغدامي الوظيفة السابعة إلى النظام التواصلى عند رومان جاكسون، وهي الوظيفة النسقية الخاصة بعنصر النسق الثقافي، بينما هناك من السيميائيين من أضاف الوظيفة الأيقونية إلى هذا النظام التواصلى الجاكسوني، ألا وهو ترنس هو كس، وهذه الوظيفة تتعلق بالأيقون البصري<sup>137</sup>. وبالتالي، تكون الوظيفة النسقية هي الوظيفة الثامنة، وليست السابعة.

◆ **فهم خاص للنقد الأدبي:** ينظر عبد الله الغدامي إلى النقد الأدبي نظرة ضيقة، فيحصره في ما هو جمالي وبلاغي. لذا، يعلن موت هذا النقد الأدبي، وأنه قد استكمل رسالته، وليس لديه ما يعطي، لكن عبد الله الغدامي لا يعرف أن ثمة مناهج نقدية مازالت مستمرة، ومازالت تعطي ثمارها، وقد أظهرت نتائج هامة، كما هو حال السيميوطيقا، والتفكيكية، وجمالية التلقي، والمقاربة المتعددة الاختصاصات، والهيرمينوطيقا، والشعرية التوليدية... ومن ثم، لا يمكن للنقد الثقافي أن يكون بديلا للنقد الأدبي؛ لأن النص الإبداعي جمال ومتعة، قبل أن يكون فائدة ورسالة ثقافية ومقصدية إيديولوجية، وإلا سنعود إلى تلك المناهج الخارجية من واقعية، وماركسية، وبنوية تكوينية، والتي كانت تحاكم النص الأدبي في ضوء المرجع الخارجي باستمرار. وفي هذا الصدد، يقول عبد النبي اصطيف: "وأول ما يضعف موقف الغدامي في دعوته إلى النقد الثقافي تصوره الخاص جدا للنقد الأدبي، وهو تصور محفوز بغرضه، ولا يكاد

<sup>136</sup> - د. عبد الله محمد الغدامي ود. عبد النبي اصطيف: نفسه، ص: 64.

<sup>137</sup> - ترنس هو كس: (مدخل إلى السيميائية)، مجلة بيت الحكمة، المغرب، العدد 5، السنة الثانية، سنة 1987م، ص: 120؛

يشركه فيه الكثيرون من النقاد العرب المعاصرين الذين لايزالون يؤمنون بالنقد الأدبي، وبقدرته على ممارسة وظائفه الحيوية في المجتمعات العربية الحديثة.

وكذلك، فإن ممارسته ذاتها للنقد الثقافي لاتعطي انطبعا بالاطمئنان، نتيجة مايعتورها من انتقائية مغرضة، ومواقف متكافئة الضدين، وماتنطوي عليه من أحكام ناجزة تحتاج إلى كثير من الجهود للتدليل على صحتها.<sup>138</sup>

ويعني هذا أن النقد الأدبي لايمكن تعويضه إطلاقا بالنقد الثقافي، فالنقد الأدبي مجال واسع، وظاهرة وصفية ميتالغوية مفتوحة، وهو أكثر شساعة من النقد الثقافي الضيق الذي لايبحت إلا في ماهو خارجي وإيديولوجي ومرجعي، بينما النقد الأدبي أقرب إلى الأدب، مادام المشترك بينهما هو اللغة والنص والخطاب والوظيفة الشعرية والجمالية، بينما المرجع الخارجي والثقافي هو أبعد مايكون عن الأدب ونقده.

◆ **الذاتية الشخصية:** يبدو أن منهجية النقد الثقافي عبارة عن تأويل شخصي ذاتي قائم على أطروحات تاريخية أو غير تاريخية، قد تكون حقائق صحيحة أو حقائق خاطئة. بمعنى أن نتائج النقد الثقافي نتائج انطباعية تحتاج إلى فحص علمي دقيق تاريخي واجتماعي ونفسي وجمالي وأنتروبولوجي. بمعنى أن النقد الثقافي نقد ذاتي شخصي، وليس نقدا علميا موضوعيا، يمكن الاطمئنان إلى نتائجه المعقدة. ومن ثم، يتحول الأدب الجمالي حسب الناقد الثقافي إلى تفسيرات ثقافية مادية وماركسية مكررة، وتأويلات سياسية إيديولوجية عقيمة، فلنسمع إلى مايقوله عبد الله الغدامي، وهو يحمل الشعر رسالة إيديولوجية ضحلة: "إن الشعر حامل نسق، وأنه علامة ثقافية ذات بعد نسقي، مع مافيه من جمالية، وما فيه من تأثير نفسي وذوقي بليغ، وهذا التأثير هو مايسوق النموذج، ويقوي فعله فينا، ويسمح باستنساخه سياسيا واجتماعيا. وهذا ما نقصده بمصطلح (الشعرنة)، حيث تشعرت الثقافة، وتشعرت معها الذات، وتشعرت الرؤية، وصرنا كائنات مجازية، تقول ما لاتفعل، وتكذب الكذب الجميل، وتتمركز الذات على نفسها، وتتجافى مع قيم العمل لتأخذ بدلا من العمل بالمجاز، وحدث فصل رهيب بين القول والفعل، وصرنا ننسب الصفات والسمات إلى فحولنا السياسيين والاجتماعيين نسبة مجازية، وكل صفة تقال هي صفة مغتصبة، وليست من ناتج العمل والمسلك الحق.

كل هذه سمات نسقية، إذا لم نكشف مواطن تفرنجها وتزيينها الذهني، فنحن سنظل نعيد إنتاجها دون وعي، ونسب ديمومتها، وعدم تقلصها، مع ازدياد الوعي الثقافي عندنا، وكأننا

138 - د. عبد النبي اصطيف و عبد الله الغدامي: نفسه، ص: 176.

نظل ننتج مزيدا من الطغاة، ومزيدا من الفحول، حتى إن مشروع الحداثة العربية الشعرية جاء ليكون مشروعا في التفحيل، ومشروعا في اللاعقلانية واللامنطقية، مما يجعله مشروعا رجعيا، وإن بدا في ظاهره حدثا. <sup>139</sup>

ويبدو لنا أن الأحكام التي يصدرها الغدامي هي أحكام ذاتية، قد لا يتفق معها الكثير من الباحثين، لاسيما إذا انطلقوا من منهجيات نقدية مغايرة، كالمنهجية البويطيقية، أو المنهجية السيميائية، أو المنهجية التفكيكية، أو جمالية التلقي... وحينما نعد الشعر العربي في أغلبه شعر الفحولة، فنحن بهذا النقد نوقف باب النقد، ونغلقه إلى الأبد، مادامنا قد حكمنا على الشعر العربي حكما واحدا ألا وهو أنه شعر الفحولة والطاغية، فلاداعي - إذا - من دراسته مرة أخرى بالمنهج الثقافي من قبل باحث آخر.

◆ **القراءة الانطباعية:** وينتج عن الملاحظة السابقة، أن قراءة الغدامي للشعر العربي قديمه وحديثه عبارة عن قراءة انطباعية، تتحكم فيها الذات بشكل انتقائي واختياري: ومن ثم، " فالصبغة الذاتية من الدرس الثقافي تأتي من موضعية الذات، وهي صبغة لا يمكن بحال الفكك منها. ولهذا، يصطبغ الدرس الثقافي دائما باللون الشخصي غير الموضوعي. ولم ينكر دارسو الثقافة هذه السمة الذاتية، بل أكدوا وجودها، وحاولوا تبريرها بقولهم: إن السمة الذاتية تعني الاهتمام بموقف و سياق الذات الفاعلة، والموقف والسياق من أمور الحتمية التي تحد وجود المرء. كما حاولوا تعريف الذات على أنها مجموعة من المواقع في اللغة والمعرفة، واللغة والمعرفة هما بدورهما مهاد ونسيج الثقافة ولحمتها. لذلك، فإن الذات لاحالة متموضعة ذاتيا، وبذلك تنحاز أبدا إلى ثقافتها. <sup>140</sup>

والدليل على انطباعية القراءة أنها تخالف مجموعة من القراءات التي قام بها النقاد للشعر العربي، حيث توصلوا إلى نتائج تخالف ماتوصل إليها عبد الله الغدامي، كما أن التعميم يحد من علمية قراءة الغدامي وموضوعيتها. فماذا يمكن القول - إذا - عن شعر الصعاليك في العصر الجاهلي؟ وماذا يمكن القول عن شعر الخوارج والشعية والزييريين إبان العصر الأموي والعصر العباسي؟ فهل هو شعر يتغن بالفحولة والطاغية أم هو شعر ثوري مغاير!!

◆ **الر تابة والتكرار:** لقد أصبح هذا النوع من التحليل الثقافي كما عند عبد الله الغدامي في كتابه: "النقد الثقافي". بمثابة منشور سياسي، وأخبار تاريخية مستهلكة، وتقرير حزبي إيديولوجي

<sup>139</sup> - د. عبد الله محمد الغدامي ود عبد النبي اصطيف: نفسه، ص: 55.

<sup>140</sup> - د. سعد البازعي وميجان الرويلي: نفسه، ص: 79.

فيه الكثير من المغالاة والمبالغة. فحينما نتهم شعر أدونيس ونزار قباني بالرجعية، فإن هذا الحكم إيديولوجي ماركسي لا يعني شيئاً في مجال النقد الأدبي، فهو مجرد تراشق وتلاسن سياسي لا رصيد له من العلمية والموضوعية، ويذكرنا هذا بالمنهج الإيديولوجي الماركسي كما عند حسين مروة، ومحمد مندور، وإدريس الناقوري، وعبد القادر الشاوي، وعبد العظيم أنيس، ومحمود أمين العالم....

وإذا تعاملنا مع النصوص الأدبية والجمالية بهذا المنطق السياسي، فإننا سنسقط دائماً في الروتين، والرتابة، والتكرار، وأحادية الاستنتاجات، فنخرج، بناء على ذلك، من دائرة الأدب إلى دائرة المحاكمات السياسية والآراء الحزبية الضيقة.

◆ **التجني على الأدب:** يلاحظ أن النقد الثقافي يتنافى مع النص الأدبي الجميل، ويتنافر مع الإبداع الأدبي القائم على الفن والجمال، فلو كان الأدب مجرد إخبار تاريخي أو سياسي لما تعاطم شأنه، ولما تعالت قيمته ضمن نظرية الأدب. لذلك، فالنقد الثقافي يقتل الأدب، حينما يحوله إلى مجرد أنساق ثقافية مضمرة، ووسائل ثقافية مرجعية ومؤدجلة.

◆ **نقد إيديولوجي:** يبدو أن النقد الثقافي في رتمه نقد إيديولوجي بامتياز، يذكرنا بالنقد الواقعي، والنقد الإيديولوجي الماركسي، والنقد التاريخي، والنقد النفسي، مادام يرتكن إلى إصدار أحكام عامة، والاحتكام إلى الأنساق الثقافية الإيديولوجية، وإهمال ماهو جمالي وفني وأدبي. فلا يمكن أن نقبل مجموعة من النتائج التي خلص إليها عبد الله الغذامي، مثل قوله بأن الحداثة الشعرية العربية رجعية: "إن السياسي لم يصنع نفسه، وإنما هو وليد لثقافة نسقية، كما أن الشاعر لم يصنع نفسه، وإنما هو وليد لثقافة، والنسق حينئذ هو مضمّر ثقافي، لا بد من كشفه، والبحث عن علاماته. ولذا، وجدنا الحداثي رجعيًا، ووجدنا الحداثة العربية ضحية نسقية، لالوعي الأفراد، وإنما لهيمنة النسق عبر بقائه في المضمّر، مع عدم البحث عنه، وكشفه، وتعرف مواقع اختفائه."<sup>141</sup>

فهذا الحكم ليس حكماً نقدياً وأدبياً، بل هو محاسبة سياسية بسيطة ومقتضبة، تحتاج إلى توثيق وتحليل علمي موضوعي، وتشريح نصي حقيقي. وهكذا، فقد " كشف لنا الدرس الثقافي زيف فرضياتها المسبقة وهشاشة أسسها ومسلماها غير المنقودة، فأصبحنا أشد وعياً بدور الثقافة (أي النظام الدلالي) في تكوين معرفتنا وطرق تفكيرنا، بل حتى الكيفية التي بها تتشكل أحاسيسنا وعواطفنا. إن سبل فهمنا النصوص ونشاطنا التفسيري، بل وتقييمنا للحس الذوقي

141 - د. عبد الله محمد الغذامي ود عبد النبي اصطيف: نفسه، ص: 46-47.

والعاطفي أثناء عملية الفهم والتفسير هي سبل تحددها وتحددها سياقات المؤسسة الثقافية والتاريخ والعلاقات الاجتماعية. ولهذا، فهي ليست سبلا متجردة موضوعية بريئة. ومعظم ما نأخذ على أنه مقولات بدئية ومسلمات أولية في تجاربنا مع الأدب والعلوم، تنبأ في سياقات تمارس عليها الحد والتحديد، لتبرز أن هذه الممارسات تقبل الإدراك والوضوح فقط عن طريق علاقتها بالعمل الذي تفرزه والتأثيرات على المشاركين في فاعلية العمل. لذلك، يكتب الناقد لنقاد آخرين، ولأعضاء يهمهم الدخول ضمن حدود ثقافة النقد. وبالتالي، عليهم اكتساب القدرة أو الكفاءة التي تملئها المؤسسة المعنية. وضمن سمة المحلية للثقافة فقط، يستطيع الدرس الثقافي أن يمارس نشاطه وفعالياته.<sup>142</sup>

ويعني هذا أن النقد الثقافي كما يمارسه عبد الله الغدامي هو نقد بعيد عن الأدب بعد السماء عن الأرض، يمارس من أجل تقويض الأدب، وتشتيته لحساب السياسة والإيديولوجيا، وربطه بالمؤسسة الثقافية نقداً أو مساءلة.

◆ الاستسلام لما هو سياسي واجتماعي وثقافي: يبحث النقد الثقافي، وذلك في تعامله مع النصوص والخطابات، على الأنساق التاريخية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية التي تتحكم في إبداعات المبدعين والأدباء والمثقفين. ومن ثم، " فالدراسات الثقافية الموجودة بإنجازاتها المحدودة لم تتجاوز بعد طروحات البنيوية، وهي بذلك عرضة للعيوب التي تورطت فيها البنيوية. أما النشاط ما بعد البنيوي فلم يقدم بديلاً فاعلاً، وإنما وصل مرحلة الشلل والقصور الذاتي. ولما كانت الدراسات الثقافية إفرازا لهذه الممارسات، فإنها لم تكن أحسن حالاً. ولهذا، فإن الدراسات الثقافية، بسبب إدعاءاتها، سقطت ضحية خطابها الخاص، فدعوة جوزيف هيللس ميلر إلى تبني " وحشية الغموض " لم تفض إلا إلى الاستسلام الاجتماعي والسياسي، كما أن نقد ديريدا للعقل المحض لم يؤكد غير العمية القاتلة، وشيوع الدراسات الثقافية، وانتشارها لم يثبت غير تعمية وإخفاء الخيارات الأخرى، كما أن التركيز على ثقافة الهامش لم يصل إلا إلى مركزية الهامش وتكرار القمع الذي نادى بنبذه. وإذا أمعنا النظر في طروحات النقد النسائي وعروضه، فسندرك أنه أكد فقط امتياز الأنثى البيضاء المنتمية إلى الطبقة الوسطى الأمريكية. وإذا رجعنا إلى تاريخ الأفكار، فسندرج ممارسات الدرس الثقافي

142 - د. سعد البازعي وميجان الرويلي: نفسه، ص: 76.

شائعة في عقدي النصف الثاني من القرن العشرين شيوعاً أفضى به إلى محاسبة نفسه وآلياته ومنهجيته، ولم يتجاوز بعد هذه المحاسبة المشروطة.<sup>143</sup>

◆ **الانغلاق الثقافي الذاتي والخاص:** يلاحظ أيضاً أن المنهج الثقافي منهج قاصر ومحدود ومنغلق على نفسه، مادام يقصي الجمال والفن. ومن هنا، فمن: " عيوب التحليل الثقافي أنه محدود منغلق على مجتمعه الذاتي وعلى ذاتية مجتمعه، بل إن ممارسي الدرس الثقافي حذرون جداً في تصريحاتهم عن إنجازات هذا المنهج. أضف إلى ذلك، أنه نقد إيديولوجي دائماً وأبداً"<sup>144</sup> تلکم هي - إذاً - أهم الانتقادات الموجهة إلى النقد الثقافي بشكل علمي وموضوعي. بيد أن النقد الثقافي يمكن الاستعانة به في تحليل النص أو الخطاب الأدبي، وذلك باعتباره منهجاً من بين عدة مناهج نقدية أخرى مساعدة ومكملة لتشريح المعطى المدروس، وذلك بشكل تكاملي يجمع بين الذات والموضوع، ولكن لا يمكن أن يكون النقد الثقافي هو النقد البديل أو المنهج المفضل، فالمنهج النقدي مثل الموضة، له زمنه الخاص، وسياقه الخاص، ومتلقيه الخاص. ومن هنا، فإننا نقول بتناسل المناهج النقدية وتناسخها كأسطورة العنقاء، حيث يموت منهج، ليظهر منهج آخر، وهكذا دواليك، وهذه سنة الحياة في هذه الأرض المباركة.

وخلاصة القول: فعلى الرغم من أهمية المنهج الثقافي في التعامل مع النص أو الخطاب الأدبي انطلاقاً من كونه ظاهرة ثقافية، حيث يعتمد هذا النقد إلى مقارنته في ضوء رؤية ثقافية شاملة إن اجتماعياً، وإن سياسياً، وإن اقتصادياً، وإن تاريخياً، وإن نفسياً، مع التركيز منهجياً على رصد الأنساق الثقافية المضمرة، وموقعاتها في سياقها المرجعي والثقافي والإيديولوجي والمؤسسي، إلا أن هذا المنهج يقصي من حسابه الفن والجمال والوظيفة الشعرية. وبالتالي، لا يعترف بالبنيات الشعرية واللسانية والسيميائية؛ لأنه يتعامل مع النص أو الخطاب الأدبي والجمالي تعاملًا ثقافياً خارجياً مبتدلاً، على أنه نص نسقي لا يزخر إلا بالرسائل الثقافية الإيديولوجية ليس إلا. وبهذا، يتنافى هذا المنهج الثقافي مع خصوصية الأدب وماهيته، ووظيفة النقد الأدبي جملة وتفصيلاً. ومن ثم، إذا كان النص الأدبي قائماً على علاقة تكامل وترابط عضوي مع المنهج البنيوي اللساني؛ لوجود اللغة باعتبارها قاسماً مشتركاً بينهما، فإن علاقة الأدب بالنقد الثقافي هي علاقة تنافر واغتراب وتباعد بامتياز.

143 - د. سعد البازعي وميجان الرويلي: نفسه، ص: 82-83.

144 - د. سعد البازعي وميجان الرويلي: نفسه، ص: 79.





## الفصل الخامس:

### من أجل منهجية جديدة في النقد الأدبي: المقاربة المتعددة التخصصات

ظهرت في سنوات الثمانين من القرن العشرين منهجية جديدة في مجال النقد الأدبي مع الناقد الفرنسي جان بول روسويبر (Jean-Paul Resweber)<sup>145</sup>، وتسمى هذه المنهجية الجديدة بالمقاربة المتعددة التخصصات (Une approche interdisciplinaire)، وقد فصل صاحبها مكوناتها النظرية والتطبيقية في كتابه الذي أصدره سنة 1981م، وذلك تحت عنوان: "المنهجية المتعددة التخصصات (La méthode interdisciplinaire)"<sup>146</sup>. وبعد ذلك، بدأ الدارسون والباحثون والنقاد سواء في الغرب أم في العالم العربي<sup>147</sup> في تمثل هذه المنهجية الجديدة، وتطبيقها على النصوص الأدبية الرمزية، والظواهر الثقافية المعقدة. إذاً، ماهي المنهجية المتعددة التخصصات؟ وماهي الفترات التاريخية التي مرت بها هذه المنهجية؟ وماهي مرتكزاتها النظرية والتطبيقية والمفاهيمية؟ وماهي أهمية هذا المنهج في مقاربة النصوص الأدبية فهما وتفسيراً وتأويلاً؟

<sup>145</sup> - جان بول روسويبر أستاذ الفلسفة، ولد سنة 1941م، مسؤول عن ماستر الفلسفة والعقلانية بجامعة اللوكسمبورغ. ويعرف بأبحاثه المتنوعة في حقول فكرية متعددة، مثل: الفينومينولوجيا، والهرمونيطيقا، والبيداغوجيا، والتحليل النفسي.

<sup>146</sup> - Jean-Paul Resweber: la méthode interdisciplinaire, PUF, Paris, France, 1981;

<sup>147</sup> - Rachid Saadi: (Approche interdisciplinaire d'un texte poétique mystique, "Tuez-moi mes féaud" de M.Hallâj), Approches du Texte poétique, publications de la faculté des lettres et des sciences Humaines, Oujda, Maroc, 10-2010, édition, 2010, pp: 71-86.

## 1- مفهوم المقاربة المتعددة التخصصات:

تهدف المقاربة المتعددة التخصصات إلى التعامل مع النص الأدبي في ضوء مجموعة من التخصصات العلمية والمعرفية. ويعني هذا أنه من الصعب بمكان الحديث في هذا السياق عن منهجية خالصة ومستقلة، بل المنهجيات المستخدمة - هنا داخل العمل الأدبي - متداخلة ومتقاطعة بشكل يخدم فيه الواحد الآخر. أي: إن المقاربة المتعددة التخصصات مقارنة منهجية مفتوحة تدرس الأدب، وذلك في ضوء مجموعة من العلوم والتخصصات المعرفية المتعددة والمتشعبة، بغية الحصول على الدلالة، وبناء المعنى. وبهذا، تكون هذه المنهجية مرنة، ومنفتحة، وموسوعية، تشترك في بنائها مجموعة من المناهج والتخصصات المتعددة. فليس ثمة نظرة ضيقة أحادية، ولا بعد منهجي واحد في التعامل مع القضية الأدبية أو الظاهرة الثقافية فهما وتفسيرا.

هذا، وتعمل هذه المنهجية على استجلاء مختلف مستويات الدلالة النصية، وتفسيرها ضمن تعددية دلالية وتأويلية. بمعنى أن النص الأدبي يقدم معرفة إنسانية وتجربة إبداعية رمزية متشعبة ومركبة، من الصعب مواجهتها بمنهج نقدي واحد محدد نظريا وتطبيقيا، فلا بد من الاستعانة بجميع المناهج النقدية للإحاطة بالنص الأدبي من جميع جوانبه النصية سطحا وعمقا، وذلك قصد الظفر بالدلالة التي قد تنتج عن مستويات مختلفة للمعنى. زد على ذلك، تتعامل المقاربة المتعددة التخصصات - بالضبط - مع النصوص الإبداعية التي تحمل في طياتها خطابات متعددة، ومستويات مختلفة من الدلالات. كما تتعامل هذه المنهجية مع النصوص الغامضة والمعقدة والمركبة والمتشعبة، مثل: النصوص الشعرية الرمزية والاستعارية، والنصوص الصوفية كما لدى الحلاج مثلا، أو التعامل مع النصوص الشعرية ذات الصورة الرؤيا كما عند أدونيس أو عبد الوهاب البياتي أو محمد بنيس وغيرهم...

ومن هنا، تركز هذه المقاربة منهجيا على تحديد الخطابات المتعددة، واستخلاص الرؤى المختلفة المتحكمة في العمل الأدبي، وتبيان الرؤية الموحدة الجامعة بين كل مستويات هذا النص، وذلك في ضوء هذا التعدد المتباين، مع استكشاف البناء المنطقي لهذه التعددية خفاء وتجليا.

وللتوضيح أكثر، فالمقاربة المتعددة التخصصات تتعامل بشكل واضح مع النصوص الرمزية المعقدة والخطابات الإبداعية المركبة، وذلك لتصيد مختلف دلالاتها المتعددة واللامتناهية. وتعبير آخر، فالمنهجية المتعددة التخصصات منهجية منفتحة تتعامل مع النصوص المنفتحة سواء أكانت

شعرية أم مسرحية أم سردية، ولا تتعامل مع النصوص المغلقة البسيطة ذات المعنى الأحادي، فهذه النصوص تحتاج بدورها إلى مناهج مغلقة للتعامل مع النصوص المغلقة .

ومن ثم، تعمل المقاربة المتعددة التخصصات على تقسيم العمل الأدبي إلى نطاقات متعددة التخصصات. وبعد ذلك، يتم تشريح النص الأدبي فهما وتفسيرا وتأويلا على غرار تفكيكية جاك ديريدا. والمقصود من هذا أن المعنى مبني على الاختلاف، وأن كل معنى يؤدي إلى معنى آخر يتوارى وراء الكتابة. وبهذا، يمكن الحديث عن عدمية المعنى حسب تصورات الفيلسوف الألماني العدمي نيتشه.

وتأسيسا على ماسبق، لا بد منهجيا من استكناه الطبقة المجازية والاستعارية لاستكشاف المعاني المتعددة، واستقراء الانزياحات الاستبدالية والتركيبية فهما وتأويلا. وفي هذا السياق، ينبغي على الناقد الآخذ بتلابيب المقاربة المتعددة التخصصات من الانطلاق من مقاربات متعددة ومتنوعة ومتكاملة، كالمقاربة الأسلوبية، والمقاربة التيماتيكية، والمقاربة البنيوية، والمقاربة السيميوطيقية، والمقاربة الفلسفية، والمقاربة الهرمونيوطيقية، والمقاربة المقارنة، بالإضافة إلى تمثل مقاربات منهجية أخرى نفسية، واجتماعية، وتفكيكية، وتاريخية ...

وعلى أي حال، فالمقاربة المتعددة التخصصات تدرس موضوعا اختصاصيا ما في ضوء تخصصات أخرى في آن معا. ويعني هذا أننا إذا أخذنا موضوع العمل مثلا، فيمكن دراسته أو معالجته من زوايا متعددة (اقتصادية، واجتماعية، ونفسية، ودينية، وأخلاقية، وسياسية، وتربوية...)، حيث يمكن لأي باحث في أي ميدان أو تخصص ما أن يدلي بوجهة نظره حول الموضوع. أي: إن العلماء في شتى التخصصات سيقدمون آراءهم حول هذا الموضوع المرصود بشكل علمي وموضوعي، وذلك من خلال التركيز على مجموعة من الفرضيات والأهداف والمبادئ والوسائل والقيم.

وإذا أخذنا مثلا قصيدة صوفية في مجال الأدب والإبداع والنقد، فيمكن مقاربتها في ضوء مناهج وتخصصات علمية متنوعة، إذ يمكن مقاربتها في آن معا فلسفيا، وصوفيا، ولسانيا، وسيميائيا، ونفسيا، واجتماعيا، وأخلاقيا، وتأويلا، وأسلوبيا، وتاريخيا....

ومن هنا، فالمقاربة المتعددة التخصصات، مادامت أنها منهجية تعتمد على التعددية في الآراء، وتستند إلى فلسفة التنوع ومنطق الاختلاف في إصدار الأحكام التقويمية، فهي تتنافى مع المنهجية الأحادية النسبية التي تقصي المعارف الأخرى، وتبعد كل وجهات النظر المقابلة والمخالفة.

## 2- تاريخ ظهور المقاربة المتعددة التخصصات:

ظهر مصطلح تعدد التخصصات ( *interdisciplinarité* ) بالولايات المتحدة الأمريكية في سنوات الأربعين من القرن العشرين للإشارة إلى الأبحاث التي أجريت على الذكاء الاصطناعي. وبعد ذلك، وبالضبط في سنوات الخمسين والستين من ذلك القرن، أصبح المصطلح يطلق على العلوم والتطبيقات والمعارف المتجاورة وذات البعد المتعدد التخصصات. وكانت هذه المقاربة المنهجية تطبق، في البداية، على المشاكل المعقدة والوضعيات الصعبة والظواهر الثقافية المركبة. ومن أهمها: المواضيع المعرفية والبيئية والتربوية والاقتصادية مثلا. ولقد تم تطبيق هذه المقاربة في مجال الثقافة والتربية والتعليم والمعرفة؛ لأن الظواهر الثقافية والتربوية والمعرفية مركبة تحتاج إلى التسليح بمجموعة من المناهج للإحاطة بهذه الظواهر المتشعبة. ومن ثم، ارتبطت المنهجية المتعددة التخصصات بالأبحاث والتطبيقات التي تحتاج إلى تعدد العلوم والمنهجيات والمعارف، مثل: التكنولوجيا، والكيمياء الإلكترونية، وسوسولوجية الفن، وعلم النفس الاقتصادي. ومع سنوات السبعين والثمانين من نفس القرن، بدأ الدارسون والباحثون يتعمقون بشكل جيد في المنهجية المتعددة التخصصات. وقد تعددت المصطلحات المتعلقة بهذا المفهوم، فأصبحنا نتحدث عن المنهجية المتداخلة التخصصات ( *interdisciplinarité* )، أو المنهجية الاستدماجية ( *interdisciplinarité* )، أو المنهجية المتكاملة ( *intégratrice* )، إلى جانب مصطلحات أخرى لا تخرج عن مفهوم تعدد التخصصات والاهتمامات، مثل: ( *multidisciplinarité* )، و( *Pluridisciplinarité* )،

و( *interdisciplinarité* )، و( *transdisciplinarité* ). بيد أن الفيلسوف الفرنسي إدغار موران (Edgar Morin) كان يدافع كثيرا عن مصطلح المقاربة المتعددة التخصصات ( *interdisciplinarité* )، فأثر استخدامه نظريا وتطبيقيا في مجال الفلسفة والمعرفة الإنسانية، ثم استبعد المصطلحات الغامضة الأخرى. ويعني هذا أن إدغار موران إلى جانب جان بول روسوير من المدافعين في مجال الفلسفة والعلوم الإنسانية عن المقاربة المتعددة التخصصات، وذلك منهجية وتقنية ونظرية. هذا، وترتبط المنهجية المتعددة التخصصات ( *Pluridisciplinaire* ) في مجال الفلسفة والتربية والنقد الأدبي بجان بول روسوير (Jean-Paul Resweber)، وذلك منذ سنة 1919م، مع صدور كتابه: "المنهجية

المتعددة التخصصات/ **la méthode interdisciplinaire** ". ولا تعتبر هذه المقاربة النقدية منهجية أساسية خالصة، بل هي منهجية المنهجيات، حيث تتكئ نظرية وتطبيقا على باقي المناهج النقدية الأخرى. بمعنى أن هذه المنهجية المرنة تتسم بالانفتاح على تعدد الاختصاصات، فندرس الظواهر الأدبية والثقافية المركبة، وذلك في ضوء منظورات علمية ومعرفية مختلفة ومتباينة نظريا وتطبيقيا. كما تعتمد هذه المنهجية على الفلسفة، والأسلوبية، والسيميوطيقا، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، والرياضيات، واللسانيات، والهيرمونيطيقا، وعلم التفكيك....

هذا، ويرفض (روسويز) أن يتحول النقد الأدبي، كما هو حال الدراسات البنيوية والسميائيات والشكلانية، إلى مجرد اختزال للنصوص الأدبية في بني وأشكال من الخطاطات الهندسية والمعطيات الكمية والرقمية فحسب، بل لابد من التعامل مع النص الأدبي في ضوء مقاربات مختلفة، وذلك من أجل اسكشاف المعاني المتعددة المتوارية في النصوص المعقدة، ولاسيما في النصوص الشعرية الرمزية، والنصوص الشعرية المجازية الاستعارية، والنصوص الصوفية، والنصوص الانزياحية...

### 3- المرتكزات النظرية والتطبيقية والمفاهيمية:

ترتكز المنهجية المتعددة التخصصات على المقاربة التيماتيكية، والمقاربة السوسولوجية، والمقاربة النفسية، والمقاربة الفلسفية، والمقاربة الأنتروبولوجية، والمقاربة الأسلوبية، والمقاربة السيميوطيقية، والمقاربة التداولية، والمقاربة التفكيكية، والمقاربة التأويلية، وغيرها من المقاربات الناجعة لخدمة النص الأدبي. وتستند منهجيا إلى التفكيك والتركيب، إن على مستوى الفهم، وإن على مستوى التأويل. كما أنها تقسم النص إلى مستويات ونطاقات متعددة من الاختصاصات، وذلك قصد استكشاف المعاني المتعددة اللامتناهية العدد، عبر تشغيل مسبر الاختلاف والتعددية، وفهم النص داخليا لبناء المعنى المتعدد، وتفسيره في ضوء التأويل المختلف واللامتناهي. ومن ثم، فالمنهجية في حاجة إلى استخدام الذهن والعقل والمنطق لممارسة عمليات: الفهم والتفسير والتأويل، وكل ذلك بغية البحث عن الاستعارات الرمزية، واستخلاص أهم المراكز والنطاقات الاستعارية، ودراسة موضوعاتها الفلسفية والوجودية، وتجريب المقاربة الأسلوبية والسيميائية لاستخلاص الدلالات النصية المتوارية، وتوليد المعاني المضمر، وذلك عبر

مسألة الشكل البيوي تشريحا وتفكيكا وتركيبا. وبعد ذلك، يتم الانتقال إلى مقارنة الأبعاد النفسية والاجتماعية سواء أكان ذلك من الداخل النصي أم من الخارج المرجعي.

وبناء على ماسبق، تبني المنهجية المتعددة التخصصات على عدة مبادئ نظرية وتطبيقية، ويمكن حصرها في النقاط التالية:

◆ التعامل مع الظواهر الثقافية والنصوص المركبة (الرمزية، والحداثية، والانزياحية، والغامضة، والاستعارية، والصوفية، والأسطورية...).

◆ مقارنة النصوص المعقدة ذات المعاني المتشعبة والغامضة.

◆ الاهتمام بالنصوص الحداثية المفتوحة التي تستلزم منهجية مفتوحة على مستوى التلقي والتقبل.

◆ تشريح النص تفكيكا وتركيبا إن فهما وتأويلا.

◆ الانطلاق من الداخل إلى الخارج، والعكس صحيح أيضا.

◆ البحث عن التعددية في المعنى والتأويل.

◆ الإيمان بفلسفة التنوع والمتعدد والمختلف.

◆ تمثل فلسفة التواصل، والتشارك، والتحاور، وتبادل وجهات النظر، والإنصات إلى الآخر.

◆ مقارنة النص في ضوء منهجيات متعددة ومتكاملة ومتقاربة.

◆ ليس المهم هو المعنى الواحد والرؤية الواحدة، بل المهم هو تعدد الرؤى، وتعدد المعاني، والبحث عن اللامعنى.

◆ خلق نوع من الحوار والاتساق بين التخصصات المتعددة في التعامل مع المعارف والظواهر الثقافية والإنسانية.

◆ البحث عن المشترك المفاهيمي والمنهجي بين هذه التخصصات المتعددة في التعامل مع النص الأدبي.

◆ الاستعانة بكل المفاهيم والتقنيات لدى كل تخصص علمي على حدة، وذلك في أثناء التعامل مع النص الأدبي .

◆ تقسيم النص الأدبي إلى نطاقات وفضاءات ومجالات ومستويات مختلفة حسب كل تخصص علمي.

◆ الجمع بين المنظورات المختلفة والرؤى المتعددة والمتباينة، وذلك ضمن رؤية موحدة ومشتركة على مستوى التأويل والتفسير.

#### 4- أهمية المقاربة المتعددة التخصصات:

وهكذا، نصل إلى أن المقاربة المتعددة التخصصات هي تلك المقاربة التي تشرك مجموعة من التخصصات العلمية والمعرفية، وذلك اتساقا وانسجاما، في مواجهة مجموعة من الوضعيات العلمية والثقافية والإبداعية المعقدة والمركبة والغامضة التي يطرحها الموضوع الواحد، وذلك بغية تقديم أجوبة حاسمة وحلول دقيقة. ويعني هذا أن هذه المنهجية مقاربة منفتحة ومرنة وحوارية وتواصلية تتعامل مع النصوص الحداثيّة والمواضيع المتشابكة، وذلك من أجل فهمها بشكل جيد، وتأويلها وتأويلا اختلافا عميقا، وذلك في ضوء تصورات نظرية وتطبيقية متعددة ومتنوعة، وكذلك دراستها وتطويرها منهجيا ومعرفيا إن نسا وإن مرجعا، وذلك انطلاقا من وجهات نظر مختلفة إلى درجة التكامل والتعاون والتشارك. ويدل كل هذا أن المقاربة المتعددة التخصصات تستدعي موضوعا مشتركا تتحكم فيه مجموعة من المناهج والمعارف العلمية، لتدلي بآرائها في الموضوع المعطى، وذلك اعتمادا على مصطلحاتها التقنية، وتصوراتها النظرية والتطبيقية.

ويمكن القول بأن هذه المنهجية بحال من الأحوال كانت معروفة عند النقاد العرب المحدثين، مثل: شوقي ضيف، وطه حسين، وعباس محمود العقاد، ومحمد مندور... وكانت هذه المنهجية تحمل اسم: "النقد التكاملي" الذي كان يدرس النص الأدبي انطلاقا من المعطيات البلاغية، والنفسية، والاجتماعية، والذوقية، والدلالية، والتاريخية... وإن كانت هذه المنهجية غير واضحة عند هؤلاء النقاد المحدثين بشكل واضح ودقيق على المستوى النظري والتطبيقي والتقني.

وعلى الرغم مما يمكن قوله عن المقاربة المتعددة التخصصات من كونها لا تملك أدواتها المفاهيمية الخاصة بما إن نظرية وإن تطبيقا، إلا أن هذه المقاربة يمكن أن تجدي الباحث بشكل من الأشكال، وذلك حينما يتعامل مع النصوص الحداثيّة والجديدة والطلّيعية، أو حينما يكون منشغلا بالمواضيع المتشعبة ذات الوضعيات المعقدة.

هذا، وتتمثل الأهمية الإيجابية لهذه المقاربة في كونها ذات طابع منهجي استقرائي كلي، كما أنها تملك رؤية شاملة متكاملة في تعاطيها المنهجي مع الموضوع المعطى، حيث تنطلق منهجيا من زوايا تواصلية مختلفة، فتقدم دلالات ممكنة ومحتملة على مستويي: الفهم والتأويل.

وخلاصة القول: تلکم - إذاً - نظرة مختصرة ومقتضبة حول المقاربة المتعددة التخصصات كما عند جان بول روسويبر (Jean-Paul Resweber)، وذلك على المستوى النظري والتطبيقي والمفاهيمي. ولا تقتصر هذه المقاربة التقنية على النقد الأدبي فقط، بل يمكن توسيعها لتشمل ميادين معرفية أخرى كالتربية والتعليم، وتفكيك الخطابات الفلسفية، ودراسة الإعلام والاقتصاد والسياسة والبيئة، وتحليل النصوص والوثائق والأنساق والمعلومات بصفة عامة...

## الفصل السادس:

### المقاربة الإثنوسينولوجية

من المعروف أن المسرح منذ القرن العشرين قد استفاد كثيراً من مجموعة من النظريات والمقاربات والعلوم بشكل من الأشكال، ومن بين هذه العلوم، نذكر: علم الاجتماع، والأنتروبولوجيا، والإثنوغرافيا، والسيميوطيقا، والتاريخ، والفلسفة، واللسانيات، وعلوم التواصل. إلا أن الباحثين في مجال المسرح سينفتحون قدر الإمكان على علم جديد، متفرع عن أنتروبولوجيا المسرح، يختص بدراسة الفرجات الفنية والجمالية، والاهتمام بالممارسات الأدائية الفلكلورية الشعبية، والعناية بالأشكال التعبيرية الاحتفالية ما قبل المسرحية لدى كافة شعوب العالم بدون استثناء. ويسمى هذا العلم الجديد بالإثنوسينولوجيا (**L'ethnoscénologie**)، وقد ظهر في سنوات التسعين من القرن الماضي بفرنسا، وذلك بتشجيع من منظمة اليونسكو ودار ثقافات العالم، وذلك بغية التعرف على ثقافات الشعوب وعاداتها وتقاليدها وأعرافها، والاطلاع على فنونها وفرجاتها الدرامية. إذاً، ماهي الإثنوسينولوجيا؟ وماهو تاريخ ظهورها؟ وماهي مفاهيمها ومرتكزاتها النظرية والتطبيقية؟ وماهي أهدافها الخاصة والعامة؟ وماهي آليات المقاربة الإثنوسينولوجية في التعامل مع الممارسات الفرجوية والأشكال الأدائية الموروثة؟ وماهي أهم الإنجازات النظرية والتطبيقية التي يمكن أن تندرج ضمن هذا العلم الجديد؟ هذا ما سوف نتناوله في هذه المباحث التالية:

### 1- مصطلح الإثنوسينولوجيا:



يتكون مصطلح الإثنوسينولوجيا (**L'ethnoscénologie**) الذي بلوره الباحث المسرحي الفرنسي جان ماري براديبى (Jean-Marie PRADIER)، من كلمة الإثنو (Ethno)، التي تحيل على العرق والأصل والهوية والجذور والثقافة الشعبية، وكلمة (scéno) أو سكينو (skenos) الإغريقية التي تحيل على كلمة (scène)، بمعنى المشهد الفرجوي، وقد يقصد بها أيضا الفضاء المغطى، أو المكان الذي تعرض فيه الأحداث المسرحية، أو يقصد بها الجسد بصفة عامة. ويعني هذا المصطلح المركب أن الإثنوسينولوجيا تهتم بدراسة الفرجات المشهدية لدى الشعوب القديمة، باعتبارها ظواهر ثقافية اجتماعية وإثنوغرافية، تعبر من خلالها عن رؤيتها للوجود والإنسان والحياة والكون والطبيعة والقيم والمعرفة، كما تعكس كذلك طبيعة التفكير لدى الإنسان القديم، وطريقة تعبيره، وتخييله، وانفعاله، وتحركه، وكيفية تعامله مع الموضوع الخارجي على المستوى الفني والجمالي والفلكلوري.

## 2- تاريخ ظهور الإثنوسينولوجيا:

ظهرت الإثنوسينولوجيا (**L'ethnoscénologie**) بفرنسا سنة 1995م، متأثرة في ذلك بالإثنوموسيقى (**L'ethnomusicologie**)، أو ما يسمى كذلك بموسيقى الشعوب الأصلية، والتي ظهرت بدورها في فترة مبكرة قبل ظهور الإثنوسينولوجيا. ولم تظهر الإثنوسينولوجيا إلى ساحة الوجود إلا من أجل إدراك الظواهر المسرحية الفطرية، ومعرفة مكوناتها الفنية والجمالية فرجويًا وثقافيًا وأنتروبولوجيًا. وكانت بداياتها الأولى بمختبر الأبحاث المتخصص في دراسة الممارسات الفرجوية الإنسانية الحية بجامعة باريس الثامنة، وبالضبط بفانسان سانت دونيس / Bincennes Saint Denis. وقد ارتبطت انطلاقها الأولى أيضا بمنظمة اليونيسكو، ودار ثقافات العالم التي كانت تعني أيما عناية بكل ثقافات شعوب العالم نظيرًا وتطبيقًا وبمبحثًا وعرضًا، واقتربت كذلك بمجموعة من الأساتذة والباحثين البارزين، مثل: جان ماري براديبى (Jean-Marie Pradier)، وجان دوفينو (Jean Duvignaud)، وأندري مارسيل دانس (Marcel d'Ans André)، وشريف خازنادار (Cherif Khaznadar)، وفرانسواز كرونند (Françoise Gründ)، وجيلبير روجي (Gilbert Rouget)، وباتريس بافيس (Patrice Pavis)، وكلود بلانسون (Claude Planson)، وغيرهم... وبعد ذلك، انضم إليهم مجموعة من

الأساتذة والباحثين الجامعيين من داخل فرنسا وخارجها، وخاصة الأساتذة الجامعيين البرازيليين، ومنهم على سبيل الخصوص: أرميندو بياو (Armando Biao) ... ويلاحظ أن هذا التخصص الجديد قد شارك في بلورته مجموعة من الباحثين في مجالات ثقافية متنوعة، فهناك من يشتغل في مجال المسرح مثل: جان ماري برادبي، وهناك من يهتم بسوسيولوجية المسرح كجان دوفينو، وهناك من يهتم بالأنثروبولوجيا كأندري مارسيل دانس...

هذا، وقد نظمت شعبة الإثنوسينولوجيا بالجامعة الفرنسية، وذلك بتعاون مع اليونسكو ودار ثقافات العالم، مجموعة من الندوات والمؤتمرات الثقافية والفكرية والمعرفية والبيداغوجية حول الإثنوسينولوجيا، فجمعت ضمن شبكتها المعرفية مجموعة من المنظرين والمحترفين من مختلف بلدان العالم، وذلك في تخصصات علمية شتى، مثل: علم الاجتماع، وعلم النفس، وعلم الموسيقى، والتاريخ، والأنثروبولوجيا، والبيولوجيا، وعلم الأعصاب، واللسانيات، والعلوم، والتكنولوجيا، والسيميوطيقا، وعلم الرقص الفطري، بله عن فروع الأنشطة الفيزيائية والرياضية. والغرض من كل ذلك هو الفهم الجيد للبعد الجمالي المركب الذي تقوم عليه الفنون المشهدة الإنسانية الحية في كل تظاهراتها الثقافية والأدائية، والتي لا يطلق عليها ما يصطلح عليه فن المسرح بالمفهوم الغربي.. لكن هذه الفنون المشهدة والممارسات الفرجية تتضمن في طياتها، بشكل من الأشكال، تعابير درامية، وتحوي لوحات طقوسية ومشاهد مسرحية صالحة لأن تكون مصدرا للمعرفة والإبداع.

وقد ظهرت اليوم عدة مراكز للبحث الإثنوسينولوجي تهتم بالفرجات الشعبية العرقية الأصيلة سواء في دول الشمال أم في دول الجنوب، كفرنسا، والبرازيل، والمكسيك، والنمسا، وتونس (المعهد العالي للفن المسرحي<sup>148</sup>)... ومن جهة أخرى، يعتبر مهرجان التخييل الذي تسهر عليه دار ثقافات العالم، وذلك بتنسيق مع اليونسكو وجامعة باريس الثامنة، من أهم المهرجانات العالمية التي تهتم بعرض الممارسات الفرجية النادرة والموغلة في الأصالة والقدم. وفي نفس الوقت، يهتم هذا المهرجان بعرض الفرجات الدرامية المعاصرة في كل أشكالها التعبيرية والفنية والجمالية.

<sup>148</sup> - يشرف على رئاسة وحدة الإثنوسينولوجيا داخل هذا المعهد بتونس العاصمة الدكتور محمد مسعود إدريس.

### 3- موضوع الإثنوسينولوجيا:

تدرس الإثنوسينولوجيا (L'ethnoscénologie)، وذلك حسب جان ماري براديبى (Jean-Marie PRADIER)، مختلف الممارسات الفرجوية والسلوكيات الإنسانية في مختلف ثقافات شعوب العالم، وذلك في أشكالها المنظمة وصيغها المقننة. أي: إنها تدرس الفرجات الشعبية القديمة والأشكال التعبيرية الثقافية الأصيلة. وبالتالي، فهي تدرس جميع ثقافات شعوب العالم ذات الطابع الفلكلوري بدون استثناء، ولاسيما التي لم تعرف فن المسرح بالمفهوم الغربي لكلمة المسرح.

وبتعبير آخر، فالإثنوسينولوجيا مجموعة من الفرجات الفطرية والثقافات الإثنية المتنوعة، وهي كذلك مجموعة من الأنشطة الإنسانية الحية المتنوعة، ومجمل الفنون المشهدة الاحتفالية والظواهر البشرية سواء أكانت فردية أم جماعية، والتي يغلب عليها الطابع المشهدي المنظم. وفي إطار هذه الأنشطة والفنون الشعبية، يمكن الحديث عن الألعاب، والأعياد، والاحتفالات، والطقوس، والحركات الصامتة، والرقص، والموسيقى، والرياضة، والجسد، والتراجيديا، والكوميديا، والفكاهة، والأمكنة الدرامية المفتوحة وفضاءات الهواء الطلق... لأن المسرح الغربي مرتبط في جوهره بالفضاءات المغلقة، وخاصة العلبة الإيطالية. في حين، يرتبط عرض الفرجات الشعبية الثقافية بوجود فضاءات احتفالية شعبية مفتوحة.

ويعني هذا أن الإثنوسينولوجيا تدرس الثقافة الشعبية والفرجات الفلكلورية المتنوعة في مفرداتها ومكوناتها وتلاقحها واندماجها وعطاءاتها. فالثقافة لها: " أهمية ودور في تشكيل نسيج المعاني والأفكار وسلوك الأفراد في المجتمع والفنون والتراث الشعبي ومظاهر السلوك على حياة الناس في تجميعهم وتفردهم"<sup>149</sup>. وتتسم الثقافة الشعبية كذلك بالاستمرار والثبات والوراثة. وفي الوقت نفسه، تتعرض للتغير والتحول والتبدل. وتتضمن الثقافة في جوهرها مكونات مادية

<sup>149</sup> - عادل حربي: محاوير دراميتية في قبالبفخان سودانية، مطبعة جامعة الخرطوم، السودان، الطبعة الأولى سنة 2005م، ص:5.

وروحية، ومفردات وقيم ومثل وتقاليد. ولثقافة قوة وسلطة داخل المجتمع الإنساني. لذا، يستلزم تعلمها واكتسابها والاستفادة منها.<sup>150</sup>

زد على ذلك، تدرس الإثنوسينولوجيا جميع الأشكال التعبيرية الإنسانية سواء أكانت مقدسة أم دنيوية، مكتوبة أم شفوية، ذات ثقافة عالمية أم شعبية، احترافية أم غير احترافية، تقليدية أم معاصرة، كل هذا من أجل خدمة التراث الثقافي اللامادي للبشرية، والدفاع عنه بشكل من الأشكال. وعلى وجه العموم، تهتم الإثنوسينولوجيا (**L'ethnoscénologie**)، باعتبارها علما متعدد الاختصاصات والفروع والشعب، بجماليات تجسيد المتخيل، وتمثيله فنيا وجماليا، وتشخيصه دراميا وفرجويا. كما تهتم الإثنوسينولوجيا بدراسة الظواهر الثقافية العالمية ذات البعد الإثنوغرافي والعرقى والسلالي، والتي تحمل في طياتها فرجات مشهدية مختلفة عن فن المسرح. والمقصود من هذا أن الإثنوسينولوجيا تبحث في الأشكال الفرجوية الفطرية العريقة والأصيلة المختلفة عن بنية المسرح الغربي الأرسطي. أي: إن مجموعة من الفرجات الإنسانية والأشكال الثقافية والظواهر الإبداعية الفردية والجماعية قد تحمل في طياتها فنيات أسلوبية وتقنية، وأفكارا جادة وهامة، ومنتعة جمالية، ويمكن أن تتضمن كذلك معارف بيداغوجية تطبيقية، وتحوي ابتكارات إجرائية وتقنية وجمالية، وذلك على مستوى الأداء والتعبير والتشكيل. وكل هذا يمكن أن يستفيد منه الطلبة والأساتذة الباحثون في مجال المسرح والفنون والعروض الفرجوية والمشهدية. ونستحضر من بين هذه الفنون والفرجات الفطرية العريقة: النو، والكابوكي، وكاكاكالي، وأوبرا بكين (**Opéra Pékin**)، والكوميديا دي لارتي، والكراكوز، وتعزية الشيعة، وخيال الظل، والحلقة، والمداح، والحكواتي، وسلطان الطلبة، واعبيدات الرما، والسامر، والمقلداتي، والبساط، والجدبات الصوفية (العيساوة)، والعرائس، والأقنعة، والأعراس الأمازيغية...

ومن هنا، يظهر لنا أن الإثنوسينولوجيا شعبة علمية جديدة تهتم بدراسة الأفكار القديمة، وتعنى بالإبداع الفني والجمالي، ومقاربة الفرجات الفلكلورية على ضوء مناهج النقد العلمي الموضوعي. وبالتالي، فهي متعددة المشارب والمصادر، وقد تشكلت انطلاقها الأولى في مجال الفنون المشهدية، وتبلورت كذلك داخل النطاق الجامعي، وداخل أروقة اليونسكو ودار ثقافات العالم. وعلى العموم، الإثنوسينولوجيا مقاربة أنثروبولوجية وإثنوغرافية للفرجة الإنسانية نظريا وتطبيقيا إن درسا وإن عرضا.

<sup>150</sup> - عادل حربي: محاوير درامية في الثقافة السودانية، ص: 5-6.

#### 4- العلوم التي تنبني عليها الإثنوسينولوجيا:

تعتمد الإثنوسينولوجيا في دراساتها للفرجات الفطرية والفنون المشهدة على مجموعة من المعارف والعلوم النظرية والتطبيقية بشكل مندمج ومتداخل، كالأثنولوجيا، والأنثروبولوجيا، وعلم الاجتماع، وعلم النفس، والبيولوجيا، وعلم الأعصاب، واللسانيات، والسيميوطيقا، والتاريخ، والجغرافيا، والاقتصاد، والفيزياء، والرياضة البدنية، والموسيقى، والرقص، وعلم المسرح، وعلوم الدين، والفلسفة، والمناهج النقدية الأدبية، والثقافة الشعبية (الفلكلور)... ويعني هذا أن الإثنوسينولوجيا علم مركب من مجموعة من التخصصات والشعب العلمية المتداخلة التي تسمح بفهم الظواهر الثقافية اللامادية، وتفسيرها وتحليلها وتأويلها بطريقة شمولية وكلية، وذلك على أسس علمية، وفي ضوء مناهج موضوعية، تحد، بحال من الأحوال، من طغيان الرعة الذاتية ذات البعد الانطباعي أو الانفعالي، وتجنب كل تمرکز إثني ضيق لا يعترف بما لدى الآخرين من أصالة وابتكار وإبداع، وتفادي التصورات العرقية الشوفينية التي قد ترجح عرقا على باقي الأعراق الإنسانية، وذلك باسم القوة والسلطة والعلم والعقل والتكنولوجيا.

#### 5- المبادئ النظرية والتطبيقية للإثنوسينولوجيا:

ترتكز الإثنوسينولوجيا على مجموعة من المبادئ النظرية والتطبيقية، ويمكن حصرها في النقاط التالية:

- ◆ مقارنة الظواهر الثقافية الإثنوغرافية، باعتبارها فرجات شعبية وممارسات أدائية احتفالية.
- ◆ تحديد مكونات الأشكال الفرجية، وترسم طرائق اشتغالها، وتتبع تطورها أو نكوصها.
- ◆ رصد الأشكال التعبيرية والفرجات المسرحية في أبعادها التاريخية والأنثروبولوجية والفلسفية، مع تحديد بنائها الشكلية، واستخلاص عناصرها البنيوية والسيميائية الثابتة والمتغيرة، كأن ندرس فن الحلقة بالمغرب مثلا، وذلك بمعرفة تاريخها، ورصد مكوناتها السيميائية اللفظية وغير اللفظية، وتعرف بناها الفنية والجمالية والكورغرافية والإيقاعية، وتحليل خطابها الدلالي، واستقراء أبعادها الأنثروبولوجية والطقسية والفلسفية، وعلاقة تلك الفرجة الاحتفالية بالإنسان والمجتمع.

- ◆ البحث عن العلاقات المفترضة بين الأشكال الفرجية الثقافية بالفن المسرحي، وهل يمكن اعتبارها رافدا من روافده أم هي شكل فني مستقل له هدفه وكيانه الخاص؟
- ◆ معرفة كيفية استثمار أشكال الفرجات الفطرية أو محتوياتها التراثية، والإفادة من بعض أجوائها لتطعيم العرض المسرحي بمزيد من الأصالة والثراء والتأسيس.
- ◆ الاعتماد على منهجية الملاحظة والإدراك والوصف والتحليل والتأويل، ووصف الأشكال الفرجية بطريقة علمية موضوعية.
- ◆ البحث عن الفني والجمالي والدرامي في تلك الظواهر الفرجية الثقافية الأنتروبولوجية، سواء أكانت تلك الظواهر بسيطة أم مركبة.
- ◆ دراسة تلك الفرجات الشعبية الفلكلورية في ضوء مناهج علمية متعددة ومتداخلة، وذلك من أجل تكوين فهم أدق وأعمق بجماليات الفرجة، ومعرفة طرائق اشتغالها أداء وعرضا وفضاء وجسدا وتصويتا وتنغيما.
- ◆ التعامل مع الممارسات الفرجية الإثنوغرافية، باعتبارها ظواهر رمزية وسيميائية، وأشكالا علامائية تستوجب الوصف والتفكيك والتركيب.
- ◆ ربط الفرجة الفلكلورية بكل مكوناتها الجسدية والموسيقية والحركية وطقوسها الأنتروبولوجية والمشهدية.
- ◆ البحث عن مواطن الإبداع والأصالة في تلك الممارسات الفرجية الشعبية الاحتفالية ذات البعد اللامادي.

## 6- أهداف المقاربة الإثنوسينولوجية:

- من المعلوم أن للمقاربة الإثنوسينولوجية مجموعة من الأهداف والغايات القريبة والمتوسطة والبعيدة، ويمكن حصرها في الأهداف التالية:
- ◆ المحافظة على التراث الثقافي اللامادي الذي تركته البشرية للأجيال القادمة.
- ◆ دراسة الثقافة الشعبية الفطرية في بعدها الفرجوي والدرامي والاحتفالي بنية ودلالة ومقصدية.
- ◆ الدفاع عن التنوع الثقافي، حيث تهدف المقاربة الإثنوسينولوجية إلى مناصرة التنوع الثقافي، باعتباره ميسما أساسيا للحضارة البشرية، مع رفض كل أشكال التغريب والاستلاب والتدجين

- والمسخ والتشويه، ورفض عولمة الثقافة. وبالتالي، تأبى هذه المقاربة أن تسحق ثقافات الشعوب الأصيلة والعريقة، باسم التغريب، واستخدام القوة والعلم والتكنولوجيا.
- ◆ جمع جميع أشكال الفرجات الثقافية المتلاشية والمبعثرة والمتناثرة، التي أوشكت على الاندثار، والعمل على تدوينها ورقيا ورقميا وإعلاميا وبصريا، وتوثيقها توثيقا علميا، مع تسجيلها، بطبيعة الحال، وطبعها ونشرها، بغية استثمار نتائجها معرفيا وبيداغوجيا.
- ◆ دراسة الممارسات الفرجوية الشعبية الفطرية دراسة اجتماعية وإثنولوجية وأنتروبولوجية ولسانية وتاريخية ونفسية، بالتركيز على معطياتها الفنية والجمالية والمشهدية، ودراسة أشكالها التعبيرية سواء ارتبطت بالرقص أم بالموسيقى أم بالجدس، كدراسة الكامبوه (بالي)، أو الكاغورا (اليابان)، أو التيام (الهند)، أو السلمية (تونس)، أو تشيلولي (ساو تومي)، أو ديابلادا (بوليفيا)، ...
- ◆ مقارنة تلك الظواهر والممارسات الفرجوية العريقة مقارنة علمية في ضوء مناهج متعددة، وفي ضوء الإمكانيات المتوفرة.
- ◆ اكتشاف الآخر عبر هذه الفرجات الدرامية، ومعرفة ثقافته الموروثة، وطريقة تفكيره، وطبيعة اعتقاداته، ونمط ذوقه، وطريقة التعامل مع الذات والموضوع.
- ◆ معرفة أنماط التخيل الفني والجمالي وطرائق التعبير لدى شعوب العالم، أثناء حديثها عن الهوية أو التعددية، أو الدعوة إلى الانسجام الثقافي، واحترام ثقافات الشعوب الأخرى.
- ◆ العمل على الجمع بين عدة تخصصات، مثل: الإثنولوجيا والأنتروبولوجيا، و المسرح، والموسيقى، والرقص، من أجل فهم الفرجة القديمة، وإدراك الظواهر الدرامية الإنسانية في شتى مظهراتها التعبيرية والفنية والجمالية.
- ◆ دراسة الممارسات الفرجوية والأشكال التعبيرية في طابعها الفطري والطقسي، دون إخضاعها لقواعد المسرح الغربي، وإسقاطات الرؤية الغربية.

## 7- بعض الأعمال الإثنوسينولوجية الغربية والعربية:

يمكن الإشارة إلى مجموعة من الدراسات والكتب الغربية التي يمكن أن تندرج ضمن الإثنوسينولوجيا، من بينها كتاب: "سوسيولوجية المسرح" لجان دوفينو<sup>151</sup>، وكتاب جان ماري برادبي ومقالاته، مثل: "الفضاء وصناعة الجسد- إثنوسينولوجية الفرجة في الغرب من القرن الخامس قبل الميلاد إلى القرن الثامن عشر"<sup>152</sup>، و"الممثل: مظاهر التعلم"<sup>153</sup>، والكتاب الجماعي: "الفضاء الركحي والأرض: أسئلة الإثنوسينولوجيا"<sup>154</sup>، وكتابي باتريس بافيس: "تحليل الفرجات"<sup>155</sup> و"الإخراج المعاصر"<sup>156</sup>، وكتب أوجينيو باربا عن المسرح الثالث أو المسرح الأنتروبولوجي<sup>157</sup>...

وعلى المستوى العربي، يمكن الإشارة إلى مجموعة من الأعمال التي يمكن إدراجها ضمن الإثنوسينولوجيا، بشكل من الأشكال، مادامت تبحث في الفرجة الدرامية إثنوغرافيا

<sup>151</sup> - جان دوفينو: صوسيولوجيا المسرح، الجزء الأول، ترجمة: حافظ جمالي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى سنة 1976م.

<sup>152</sup> - Jean-Marie Pradier : La scène et la fabrikue des corps. Ethnoscénologie du spectacle bibant en Occident, 5e siècle abant J.-C.-18e siècle, Presses unibersitaires de Bordeauf, Janbier2000 .

<sup>153</sup> - PRADIER J.-M., 1986 (1979), « L'acteur : aspects de l'apprentissage », Préface de Jean Dubignaud, in : Actes du colloque Le théâtre, le corps et les sciences de la bie, Internationale de l'Imaginaire, N°6/7 : 84-96.

<sup>154</sup> - Auteurs collectifs : La scène et la terre: Kuestions d'ethnosociologie, Internationale de l'Imaginaire, numero3, Babel, 1999 .

<sup>155</sup> - Patrice Pabis : L'Analyse des spectacles, Paris.Nathan.1996 .

<sup>156</sup> - Patrice Pabis : La mise en scène contemporaine, Armand Colin, 2008 .

<sup>157</sup> - Eugenio Barba : L'Archipel du Théâtre, Contrastes Bonffonheries, Imprimé à Carcassonne 1982 .



وأنتروبولوجيا، وتبحث عن أشكالها، وتعنى بوصفها، وتهتم بتحديد مكوناتها البنيوية والتاريخية. ومن أهم هذه الكتب، نستحضر: كتاب محمد عزيزة: "الإسلام والمسرح"<sup>158</sup>، وكتاب عمر محمد الطالب: "ملاحم المسرحية العربية الإسلامية"<sup>159</sup>، وكتب الدكتور حسن المنيعي: "أبحاث في المسرح المغربي"<sup>160</sup>، و"المسرح المغربي: من التأسيس إلى صناعة الفرجة"<sup>161</sup>، و"يبقى الإبداع"<sup>162</sup>، و"المسرح... مرة أخرى"<sup>163</sup>، وكتاب حسن بحراوي: "المسرح المغربي بحث في الأصول السوسيوثقافية"<sup>164</sup>، وكتاب عبد الله حمودي: "الضحية وأقنعتها، بحث في الذبيحة والمسخرة بالمغرب"<sup>165</sup>، وكتاب خالد أمين: "الفن المسرحي وأسطورة الأصل (مساحات الصمت)"<sup>166</sup>، و ماكتبه المسكيني الصغير في دراسته القيمة: "مدخل إلى تعريف الثقافة الشعبية

<sup>158</sup> - د. محمد عزيزة: الإسلام أن مسرح، ترجمة: رفيق الصبان، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1988م.

<sup>159</sup> - د. عمر محمد الطالب: ملاحم المسرحية العربية الإسلامية، منشورات دار الآفاق الجديدة، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1987م.

<sup>160</sup> - د. حسن المنيعي: أبحاث في أن مسرح المغربي، منشورات الزمن، الرباط، المغرب، الطبعة الثانية سنة 2001م.

<sup>161</sup> - د. حسن المنيعي: لنّضرح المغربي ي التأسيس إلى صناع ان فرعخ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهرارز، فاس، 1994م.

<sup>162</sup> - د. حسن المنيعي: ويبقى الإبداع، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، الطبعة الأولى 2008م.

<sup>163</sup> - د. حسن المنيعي: ان مسرح... ي رح أخرى، سلسلة شراع، العدد: 49، فبراير 1999م.

<sup>164</sup> - حسن بحراوي: ان مسرح المغربي بحث في الأصول السوسيوثقافية، المركز الثقافي العرب، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1994م.

<sup>165</sup> - د. عبد الله حمودي: الضحخ وأقنعتها بحث في الذبيحة أنض رخ ث بن ربرقم دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2010م.

<sup>166</sup> - د. خالد أمين: ان ف ان مسرحي أصل طرح الأصل (مساحات ان ص ذم) منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، الطبعة الثانية، 2007م.

ودورها الوظيفي"<sup>167</sup>، وكتاب حسن يوسف: "المسرح والأنثروبولوجيا"<sup>168</sup>، وكتاب محمد التهامي الحراق "موسيقى المواجيد"<sup>169</sup>، وكتاب جميل حمداوي: "المسرح الأمازيغي"<sup>170</sup>، وكتاب حافظ الجديدي: "في الفنون المشهدة"<sup>171</sup>، وكتاب محمود الماجري: "مسرح العرائس في تونس: من ألعاب كاركوز إلى العروض الحديثة"<sup>172</sup>، وكتاب عادل حربي: "محاوير درامية في الثقافة السودانية"<sup>173</sup>؛ وكتاب خليفة أحمد محمد: "ألعاب الصبية في السودان"<sup>174</sup>، وكتاب علي الضوء: "الموسيقى التقليدية في مجتمع البرتا"<sup>175</sup>، وكتاب الدكتور عثمان جمال

- <sup>167</sup> - المسكيني الصغير: (مدخل إلى تعريف الثقافة الشعبية ودورها الوظيفي)، مسرحية حكاية ثعمعة ان فرط، مطبعة دار النشر المغربية، عين السبع، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2000م. صص: 7-44؛ وانظر كذلك: التراث والمسرح والثقافة الشعبية)، يغخ ان فصل الأربعة، ليبيا، عدد: 45 سنة 1991م، ص: 8.
- <sup>168</sup> - د.حسن يوسف: انضرح والأنثروبولوجيا، دار الثقافة ، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2000م.
- <sup>169</sup> - د. محمد التهامي الحراق: موسيقى المواجيد، منشورات الزمن، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2010م.
- <sup>170</sup> - د. جميل حمداوي: ان مسرح الأمازيغي، منشورات الزمن، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2008م.
- <sup>171</sup> - د.حافظ الجديدي: في ان ف أن مشهدة، تير الزمان، تونس، الطبعة الأولى سنة 2007م.
- <sup>172</sup> - د. محمود الماجري يضرح العرائس في رش، دار سحر للنشر، تونس، الطبعة الأولى سنة 2008م.
- <sup>173</sup> - د.عادل حربي: محاوير درامتي ف ب ف خ ن ض دانية، مطبعة جامعة الخرطوم، السودان، الطبعة الأولى سنة 2005م.
- <sup>174</sup> - خليفة أحمد محمد: أعبة الصبية في انضدا، مركز دراسة الفلكلور، مصلحة الثقافة، الخرطوم، طبعة 1973م.
- <sup>175</sup> - علي الضوء: الموسيقى التقليدية في ي غزان جرب، معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية، جامعة الخرطوم، السودان، طبعة 1983م.

الدين " الفلكلور في المسرح السوداني" <sup>176</sup>، ودراسة مهند علي " نحو مقارنة إثنوسينولوجيا للحلقة" <sup>177</sup>... وهلم جرا.

أما الذين اهتموا بتوظيف الفرجات التقليدية والأشكال الفطرية في عروضهم وتجاربهم المسرحية نظيراً وتطبيقاً، فهم: كروتوفسكي، وأنطونان أرتو، وأوجينيو باربا، وبريشت، وأريان مينوشكين، وجاك ليكوك، وبيتر بروك، وتوفيق الحكيم، ويوسف إدريس، ورواد المسرح الاحتفالي العربي، والطيب الصديقي، وأحمد الطيب العلي، وعز الدين المدني، وعبد القادر علولة، والفاضل الجزيري...

وعليه، فالإثنوسينولوجيا (الأنثروبولوجيا الثقافية) هي دراسة لمجمل الممارسات الدرامية، والأداءات الفرجوية، والأشكال التعبيرية الفنية لمختلف الشعوب الإثنية والتجمعات الثقافية في العالم كله، حتى التي توجد في الغرب نفسه. والغرض من ذلك هو إدراك الخصائص الثقافية، وفهم الهويات البشرية، من خلال ما يعرض من أداءات طقسية، وفرجات فنية وجمالية، وأشكال درامية تعبيرية، مع رصد التنوع الفني والجمالي والفرجوي في كل التظاهرات الثقافية الشعبية. كما أن الإثنوسينولوجيا مقارنة أنثروبولوجية للفرجة البشرية نظرياً وتطبيقياً، حيث تعتمد في ذلك على مجموعة من العلوم والمعارف لدراسة الفرجات المسرحية دراسة علمية موضوعية، بغية فهم ثقافات الشعوب، وإدراك عاداتها الموروثة، وملاحظة تقاليدها وأعرافها، ومعرفة طريقة تفكيرها. ولقد حاولت الإثنوسينولوجيا جاهدة دراسة الفرجة بعيداً عن مصطلح المسرح والنص المكتوب الجاهز. وتستعمل هذه المقاربة مصطلح الفرجة (spectacle)، ولكنها تفضل، في الوقت نفسه، استعمال مصطلح الإنجاز (Performance) كما لدى كروتوفسكي Grotowski، وهذه الفرجات المنجزة كما هو معلوم منظمة بشكل دقيق، وتقدم بشكل منطقي وغير عشوائي.

كما تهتم المقاربة الإثنوسينولوجية بدراسة العلاقة الموجودة بين الفرجة ومحيطها، مركزة على المرسل والرسالة والمرسل إليه والقناة والسياق والمرجع. ولا تقتصر المقاربة الإثنوسينولوجية على

<sup>176</sup> - د. عثمان جمال الدين فاهك في المسرح السوداني، مؤسسة أروقة للثقافة والعلوم، الخرطوم، طبعة 2005م.

<sup>177</sup> - مهند علي: ت نيق بربثخ إثنوسينولوجيا للعقخ (م) المعهد العربي للبحوث أن ذرا ص بد الإستراتيجية، ي غ رقمي،

<http://www.airssforum.com/f124/t33731.html>

التمركز الثقافي الذاتي، بل تدرس الإنسان الشامل في كل أنشطته الثقافية، من مآكل ومشرب ولباس وجسد ورقص، وطريقة التفكير والانفعال والرؤية والذوق والشم والسمع، كما يشير إلى ذلك مارسيل موس (Marcel Mauss)<sup>178</sup>.

وعليه، فالإثنوسينولوجيا في مضمونها العام تدرس الطقوس والثقافات الشعبية والعادات والتقاليد والظواهر الفطرية والأشكال الاحتفالية والفرجات، كما أن هذه المقاربة عبارة عن معرفة بيولوجية وثقافية للمنجز الفرجوي، ودراسة للجسد والفضاء والموسيقى والرقص في علاقة بالثقافة والمجتمع والدين. ومن هنا، فالممارسة الإثنوسينولوجية ليست فرجة جمالية وفنية فحسب، بل هي فرجة ثقافية وحضارية واجتماعية وإثنوغرافية شاملة.

## الفصل السابع:

### النقد النسائي أو النسوي في العالمين: الغربي والعربي

عرف النقد النسائي أو النسوي مراحل عدة، فقد ظهر منذ القرن التاسع عشر مرافقا للحركة الرومانسية، لينتقل، بعد ذلك، إلى نقد حقوقي وإصلاحي وثوراني مع العقود الأولى من القرن العشرين، ليتحول إلى نقد نصي تقويضي تفكيكي وثقافي من سنوات الستين من القرن الماضي إلى سنوات الألفية الثالثة، متأثرا في ذلك بفلسفات ومناهج "مابعد الحداثة". وقد انصب النقد النسائي بالخصوص على تحليل كتابة المرأة موضوعا وقضية وفنا وجمالا ولغة ورؤية، مع السعي الجاد إلى التمييز بين الكتابة الأنثوية والكتابة الرجولية، وتشخيص الصراع الجنسي الحقيقي أو المختلق بين الرجل والمرأة، واستعراض الاختلاف بين الكتابة النسوية السوداء والكتابة النسوية البيضاء. إذاً، ماهو مفهوم النقد النسائي؟ وما هي خصوصياته ومرتكزاته النظرية والتطبيقية؟ وماهي أهم محطاته التاريخية؟ ومن هن أهم رائداته في العالمين الغربي والعربي؟

<sup>178</sup> - Marcel Mauss : « Les techniques du corps », journal de Psychologie, n°3-4, 1936.

## 1- تعريف النقد النسائي أو النسوي:

من المعلوم، أن النقد النسوي أو النسائي هو ذلك النقد الذي تمارسه النساء للدفاع عن مكانة المرأة وصفا وإبداعا وتحليلا وتقويما وتوجيها. بمعنى أن النقد النسوي هو الذي ينصب على الكتابات الإبداعية بالتعريف والتقديم والشرح، ورصد الإنتاجات النسائية بالنقد والفهم والتفسير والتأويل، وكذلك بالدرس والفحص والتفكيك والتركيب. وغالبا ما يختلط هذا النقد بالكتابة النسائية العامة التي تهدف إلى تبيان وضعية المرأة الاجتماعية والاقتصادية والنفسية، وتحديد أدوارها الإيجابية في المجتمع، والتنديد بظلم الذكور الذين يحاولون إقصاءها بشكل من الأشكال على جميع المستويات والأصعدة. لذا، ترفض المرأة في كتاباتها بشكل صارخ سياسة الحيف، والجور، والتجهيل، والإقصاء، والتغريب، والتجهيل، والاستثناء. ومن هنا، فكتاباتها في الحقيقة ثورة اجتماعية وثقافية وجنسية على هيمنة الذكور، وتمرد عن المجتمعات الأيضية أو البطورية. وتذهب الباحثة المغربية نعيمة هدي المدغري في كتابها: "النقد النسوي" إلى أن: مفهوم النقد النسوي يطلق بشكل عام على كل ماهو إنتاج نسائي في مجال الحركة والفكر والأدب والنقد<sup>179</sup>.

هذا، ولم يظهر مصطلح النقد النسوي في الثقافة الأنجلوسكسونية إلا في التسعينيات من القرن العشرين، بينما مصطلح النسوية (Féminisme) قد ظهر في أواخر القرن التاسع عشر الميلادي، حيث استعمل لأول مرة في مؤتمر النساء العالمي الأول الذي انعقد بباريس سنة 1892م، حيث جرى الاتفاق على اعتبار أن النسوية هي: "إيمان بالمرأة، وتأييد لحقوقها، وسيادة نفوذها"<sup>180</sup>. ومن ثم، فالنسوية بصفة عامة، "لا تقتصر على كونها مجرد خطاب يلتزم بالنضال ضد التمييز الجنسي، ويسعى إلى تحقيق المساواة بين الجنسين، وإنما هي أيضا فكر يعمد إلى دراسة تاريخ المرأة، وإلى تأكيد حقها في الاختلاف، وإبراز صوتها وخصوصياتها، وبشكل خاص إلى المطالبة بإعادة التفكير جذريا في جميع بنيات المجتمع السائدة، بناء على الشروط الاجتماعية والطبقية والثقافية والعرقية المختلفة. إن مصطلح النسوية حسب كورنيليا

<sup>179</sup> - د. نعيمة هدي المدغري قُلَّةُ اضْ لَوِي: حُرَّارُ اضْبَّالِحِ فَلَى الْفُورِ

وَالْأَدَابِ، منشورات فكر، رقم: 16، الطبعة الأولى سنة 2009م، ص: 17.

<sup>180</sup> - د. نعيمة هدي المدغري قُلَّةُ اضْ لَوِي: حُرَّارُ اضْبَّالِحِ فَلَى الْفُورِ

وَالْأَدَابِ، ص: 18.

الخالد، يدل على الحركة النسائية، والفكر النسوي ونظرياته، كما يدل على الأدب النسوي<sup>181</sup>

إذاً، يعني النقد النسائي أو النسوي ذلك النقد المكتوب من قبل النساء، بعد أن هيمن النقاد الذكور على نظريات الأدب لمدة طويلة. ومن ثم، فهذا النقد يترجم لنا ثنائية الذكور والإناث، أو ثنائية التأنيث والتذكير. علاوة على ذلك، يتميز الإبداع الأنثوي - الذي يتخصص النقد النسائي في رصده قضية وفنا ومقصدية- بحضور الأنا، والاسترسال في استعراض تجارب الذات في صراعها مع نفسها أو مع الموضوع، والإغراق في العواطف الانسيابية، والميل إلى التخيل الذاتي، واستحضار المذكر باعتباره طرفاً نقيضاً يمكن التعايش معه من جهة أو الصراع معه من جهة أخرى، واللجوء إلى اللاشعور وتيار اللاوعي لتفتيق الأحاسيس الداخلية، والاهتمام بالعواطف والمشاعر الذاتية الشعورية واللاشعورية، والحديث عن الأسرة والزواج والطلاق والظلم الاجتماعي، والثورة على الظلم السياسي والاقتصادي والثقافي والعرقى والتاريخي الذي يمارس ضد المرأة باعتبارها: أما، وجددة، وبنات، وزوجة، وأختا، وعاشقة، ومعشوقة، وكاتبة، ومبدعة، ومثقفة، وناقدة، وفنانة، وعالمة...

كما يتعرض النقد النسوي في أطروحاته المباشرة وغير المباشرة بالنقد لكل أنواع التهميش، والتمييز العنصري واللوني، والاستثناء الاجتماعي والثقافي الذي تعيشه المرأة ذاتياً وموضوعياً.

## 2- المراحل التاريخية التي مر منها النقد النسائي أو النسوي:

يمكن الحديث عن مراحل عدة في مسيرة الكتابة النسوية بصفة عامة، والنقد النسوي بصفة خاصة، إذ يمكن الحديث عن مرحلة أولى مبكرة في القرن التاسع عشر قد رافقت الحركة الرومانسية، وقد تميزت ببروز مجموعة من الكتابات النقدية النسوية مع مدام دو ستايل (Madame de Staël)، وجورج صاند (George Sand)، وسوزان فوالكان (Suzanne Boilkuin)...

<sup>181</sup> - الخالد كورنيليا: (الكفاح النسوي حتى الآن. لمحة عن النظريتين النسوية الأنجلو أمريكية والنسوية الفرنسية) بي غهخ الطريق، بيروت، لبنان، العدد: 2، السنة 1996م.

وبعدها، تأتي المرحلة الثانية من بداية القرن العشرين إلى أواخر الخمسينيات من القرن نفسه، حيث ارتبطت هذه المرحلة بالإصلاح الاجتماعي من خلال الاعتراف بحقوق المرأة، والعمل على تحريرها من قبضة الرجل، والسماح لها بالتعليم، وولوج الجامعة، والمشاركة في الانتخابات، والاعتراف بأهليتها المعرفية والمهنية، والإشادة بكفاءتها التدييرية لقيادة المجتمع على جميع المستويات والأصعدة. وخير من يمثل هذه المرحلة على المستوى النقدي نذكر: فرجينيا وولف (1882-1941م) التي نادى بالمساواة الاجتماعية، ولاسيما في عملها: "غرفة تطل على منظر" (1927م)، و"ثلاثة جنيهات" (1938م). ومن ثم، كانت فرجينيا وولف: "واحدة من الكاتبات المبكرات اللاتي طرحن فكرة أن الجنس ليس محددًا سلفًا، بل هو بناء اجتماعي. وبالتالي، يمكن أن يتغير. ومع ذلك، لم ترد وولف أن تشجع على المواجهة المباشرة بين مخاوف الإناث والذكور، وفضلت أن تحاول إيجاد نوع من التوازن القوي بين الطرفين. فبالنسبة لها، إذا طورت النساء قدراتهن الفنية إلى أقصى حدود لها، فإنهن سيشعرن بأنه من الضروري إنشاء المساواة الاجتماعية والاقتصادية مع الرجال."<sup>182</sup>

هذا، وتعتبر سيمون دوبوفوار (1908-1986م) من الكاتبات اللواتي دافعن عن المرأة في ضوء الفلسفة الوجودية، ودعت إلى تحريرهن من ثنائية الذكورة والإناث، ودافعت عن حق الإجهاض، وهاجمت كل أشكال الذكورة، وأنواع التمييز الجنسي، وخاصة في عملها: "الجنس الثاني" (1949م). وقد قامت دو بوفوار بتلخيص الاختلافات بين مصالح الرجال والنساء، وهاجمت أشكال الهيمنة الذكورية المختلفة على المرأة. وبالفعل، كانت المرأة تعد دائما في الكتاب المقدس وعبر التاريخ الكائن "الآخر"، حيث سيطر الرجل في جميع المجالات الثقافية المؤثرة، بما في ذلك القانون والدين والفلسفة، والعلوم والآداب والفنون الأخرى. وميزت دو بوفوار بوضوح بين الجنس (Sed) والجنس (Gendre)، وكتبت مقولتها المشهورة: "إن المرأة لاتولد، ولكنها تصبح ماهي عليه. أي: امرأة"، وطالبت بحرية المرأة لتتحرر من أن تكون مميزة على أساس بيولوجي، ورفضت فكرة الأنوثة بأكملها التي عدتها إسقاطا ذكوريا.<sup>183</sup>

أما المرحلة الثالثة التي تنزعها المرأة الجديدة، فقد ارتبطت في أمريكا بسنوات الستين من القرن العشرين، وكان التركيز كثيرا على الكتابات الإبداعية تحليلا وتقويما، ورصد الفوارق الجنسية، والتشديد على الاختلاف والتناقض والتضاد بين المرأة والغير، والحديث عن الصراع بين

182 - ديفيد كارتر: نفسه، ص:98.

183 - ديفيد كارتر: نفسه، ص:99.

اللونين: الأبيض والأسود، والبحث عن كتابة نسائية متميزة ومتفردة لغة وأسلوباً، تكون من خصوصيات الإبداع النسائي، و" قد نشأ هذا بسبب الشعور بأن أحد أسباب قهر المرأة هو هيمنة الذكور على اللغة نفسها. وقررت بعض مؤيدات النسوية عدم تحدي تلك الهيمنة مباشرة، بل تمجيد كل ماتم التعرف عليه تقليدياً بأنه نقيض الذكورة. وكان ينظر إلى كل ما هو مضطرب وفوضوي ومخرب على أنه أنثوي، بطريقة إيجابية وبالمعنى الإبداعي. وكان هذا على نقيض ما هو مقيد ومرتب ومحدد في هواجس الذكورة."<sup>184</sup>

ومن أهم ناقداً هذه المرحلة: ماري إلمان في كتابها: "التفكير حول المرأة" (1968م)، وكيت ميليت في كتابها: "السياسات الجنسية" (1969م)، وجرمين جرير في كتابها: "المرأة المخصصة" (1972م)، وشولاميت فايرستين في كتابها: "جدلية الجنس: ملف الثورة النسوية" (1970م)، ولوس إريجاردي في كتابها: "منظار المرأة الأخرى" (1974م)، وجوليت ميشيل في كتابها: "وضع اعتبار المرأة" و"التحليل النفسي والنسوية" (1975م)، وجوزيفين دونفان في كتابها: "النقد الأدبي النسوي" (1975م)، وهيلين سكسو في مقالها: "ضحكة الميدوسا" (1976م)، وبياتريس ديدي في كتابها: "اليوميات الحميمة" (1976م)، وجوليا كريستيفا في كتابها: "النساء الصينيات" (1977م) و"الرغبة في اللغة" (1980م)، وألين شوالتري في كتابها: "أدبهن الخاص بهن" (1977م)، وسوزان جوبر في كتابها: "المرأة المجنونة في العلية" (1979م)، وأدريان ريتش في كتابها: "الكذب والأسرار والصمت" (1980م)، وميشيل باريت في كتابها: "قهر النساء اليوم: مشاكل في التحليل الماركسي النسوي" (1980م)، و"كتابة المرأة" (1981م)، ودليل سبندر في كتابها: "نظريات نسوية" (1983م)، وروزاليند كاوارد في كتابها: "رغبة الأنثى" (1984م)، ومووي توريل في كتابها: "النظرية الأدبية النسوية" (1985م)، وساندرا جلبيروت في كتابها: "مقتطفات نورتون الأدبية عن الأدب الذي كتبه النساء: التراث في الإنجليزية" (1985م)، ومرينا ياغيللو في كتابها: "الكلمات والنساء" (1987م)، ولوري فانك في كتابها: "النظرية النسوية، كتابة النساء" (1992م)، وروث روبيتز في كتابها: "النسائيات الأدبية" (2000م)...

184 - ديفيد كارتر: نفسه، ص: 100.



ويمكن الحديث أيضا عن نظرية نقدية أدبية أخرى مرافقة للنقد النسائي الأمريكي، وهي النظرية النسوية السوداء، حيث: "وسعت كاتبات مثل: باربرا سميث وبييل هوكس أساس الدراسات العرقية من خلال زيادة الوعي لحالة الكاتبات النساء السود بشكل عام والكاتبات السود السحاقيات على وجه الخصوص. وقد كتبت جون جوردان وبولا غن آلن وأخريات على نطاق واسع عن التجربة الأدبية للكاتبات الهنديات الأمريكيات وكذلك الأمريكيات السوديات بشكل عام."<sup>185</sup>

ومن هنا، فهذه هي أهم المراحل الكبرى التي مرت منها الكتابة النقدية النسائية التي جعلت من الإبداع النسائي أرضية لها للتشريح والتركيب والتأويل والتوجيه.

### 3- النقد النسائي أو النسوي في العالم العربي:

إذا انتقلنا إلى العالم العربي لرصد النقد النسائي أو الكتابة النقدية النسوية، فيختلط الأمر بين الكتابة النسائية ذات الطابع الإبداعي والثوري والكتابة النقدية النسوية. ومن ثم، يمكن الحديث عن كتابة نقدية نسائية ظهرت منذ العقود الأولى من القرن العشرين مع حركة الإصلاح الاجتماعي التي قادها قاسم أمين في كتابه: "تحرير المرأة" و"المرأة الجديدة"، حيث دعا إلى تحرير المرأة، وتعليمها كأخيها الرجل، واحترامها زوجة وأختا وأما وبنتا وجددة، وتكريمها كما كرمها الشرع الرباني، ومعاملتها معاملة حسنة وفق ما أقرته الإنسانية والكتب المقدسة. ويمكن الحديث في هذه الفترة عن كتابات نسائية ثورية وحركات نسائية نضالية، وانتقادات إصلاحية مناهضة لاستبداد الرجل الشرقي، وهيمنة الذكورة على دواليب المجتمع والسياسة والاقتصاد والثقافة، كما عند وردة اليازجي، وملك حفني، وهدى الشعراوي، وسهير القلماوي، وعائشة التيمورية، ولبيبة هاشم، ومليكة الفاسي، وأمينة اللوه، ومي زيادة....

هذا، وقد امتدت الحركة النقدية النسوية أدبا ونقدا وثورة إلى العقود الأخيرة من القرن العشرين وسنوات الألفية الثالثة، وذلك مع مجموعة من الناقدات، مثل: يمنى العيد في مقالها: "مساهمة المرأة في الإنتاج الأدبي" (1975م)، واعتدال عثمان في مقالها: "التراث المكبوت في أدب المرأة"، وروز غريب في كتابها: "نسمات وأعاصير في الشعر النسائي العربي المعاصر"

<sup>185</sup> - ديفيد كارتر: نفسه، ص: 145.

(1980م)، وليلى محمد صالح في كتابها: "أدب المرأة في الجزيرة والخليج العربي" (1983م)، ووهيبة شريفة في مقالها: "هل للنص النسائي خصوصية؟ دراسة لرواية لطيفة الزيات" (1993م)، ولطيفة الزيات في كتابها: "من صور المرأة في القصص والروايات العربية" (1986م)، وسعيدة خالد في كتابها: "المرأة، التحرر، الإبداع" (1991م)، والخالد كورنيلا في كتابها: "السياسات الجنسية لعلاقات الإخوة والأخوات في عمل الروائيات الإنجليزيات خلال الفترة ما بين (1860-1900م) (1991م)، ورشيدة بنمسعود في كتابها: "المرأة والكتابة. سؤال الخصوصية/بلاغة الاختلاف" (1994م) و: "جمالية السرد النسائي" (2006م)، وسعاد عبد العزيز المانع في مقالها: "النقد الأدبي النسوي في الغرب، وانعكاساته في النقد العربي المعاصر" (1997م)، وبثينة شعبان في كتابها: "100 عام من الرواية النسائية العربية" (1999م)، وزهور كرام في كتابها: "السرد النسائي العربي" (2004م)<sup>186</sup>، ونعيمة هدي المدغري في كتابها: "النقد النسوي: حوار المساواة في الفكر والآداب" (2009م)...

وهناك الكثير من الكتابات النقدية الرجولية حول الإبداع النسائي العربي تاريخاً وتوثيقاً ونقداً وتفكيكاً، ككتاب: "أدب المرأة العربية" لأنور الجندي، وكتاب "الشعر النسوي في الأندلس" لمحمد المنتصر الريسوني، وكتاب "أدب المرأة العراقية في القرن العشرين" لبدوي طبانة، وكتاب "المرأة واللغة" لعبد الله الغدامي، وكتاب "صورة المرأة في الرواية المعاصرة" لطفه وادي، وكتاب "الرواية النسائية السعودية والمتغيرات الثقافية" لعبد الرحمن بن محمد الوهابي...

وعليه، فالنقد النسوي أو النسائي هو بمثابة نظرية أدبية في مجال النقد تهتم برصد مظهرات الكتابة النسائية موضوعاً وشكلاً ووظيفة، وتبيان نقط اختلافها عن الكتابة الرجولية لغة وأسلوباً وتعبيراً وصياغة، كما يهتم هذا النقد بطرح القضايا التي تستعرضها المرأة في كتاباتها الإبداعية بالتعريف والتحليل والتقويم والتوجيه. وبناء على ماسبق، فقد تأثرت الكتابة النقدية النسائية العربية والغربية على حد سواء بمحمل الفلسفات والتيارات الفكرية التي عرفتها الثقافة الفرنكفونية والثقافة الجرمانية والثقافة الأنجلوسكسونية، كما تأثرت أيضاً بمجموعة من الثورات

<sup>186</sup> - د. زهور كرام ظهوره ان ظلاله على العلي، شركة النشر والتوزيع - المدارس - الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2004م.

الإصلاحية، بله عن الحركات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية والتاريخية الداعية إلى إعادة الاعتبار للمرأة.

## الفصل الثامن:

### النظرية النقدية

تعد النظرية النقدية من أهم النظريات التي انتعشت في فترة " ما بعد الحداثة" بألمانيا، وإن كانت هذه النظرية قد تبلورت في فترة مبكرة، في ثلاثينيات القرن العشرين، وذلك بمدرسة فرانكفورت، وتجسدت في عدة ميادين ومجالات معرفية، كالفلسفة، وعلم الاجتماع، والسياسة، والفن، والنقد الأدبي. بيد أن هذه المدرسة ستأخذ طابعا فكريا مغايرا منذ السبعينيات من القرن العشرين، وسينضم إليها مثقفون آخرون، سيقومون بإغنائها نظريا وتطبيقيا. ومن ثم، فقد تحولت النظرية عند مارتن جاي (M.Jay): "من (نادي ماركس) قبل هجرتها من فرانكفورت، إلى (نادي ماكس) بعد عودتها، وحيث هناك في المهجر، فقد الحرف (R) الذي تبدأ به كلمة الثورة (Rebolution)<sup>187</sup>. ويعني هذا انتقال مدرسة فرانكفورت من أفكار ثورية ماركسية إلى أفكار متطورة في عهد ماكس هوركايمر، حيث تم التركيز على الفلسفة أكثر من التركيز على التاريخ والاقتصاد كما كان في السابق. وبالتالي، فقد استهدفت النظرية النقدية تقويض الثقافة البورجوازية الرأسمالية الاستهلاكية. وعليه، فهدف النظرية النقدية هي تغيير المجتمع على جميع المستويات والأصعدة، وتحقيق التحرر البشري، والمؤالفة بين النظرية والممارسة، والجمع بين المعرفة والغاية، والتوفيق بين العقل النظري والعقل العملي، والمزاوجة بين الحقيقة والقيمة. زد على ذلك، فقد كانت النظرية النقدية بمثابة تحديد نقدي للنظريات الماركسية والراديكالية.

هذا، ويمكن التمييز بين فترتين في النظرية النقدية أو مدرسة فرانكفورت: فترة الريادة من الثلاثينيات إلى أواخر الستينيات، وهي فترة هوركايمر، وماركوز، وأدورنو، وفروم...، وفترة

<sup>187</sup> - توم بوتومور: ي نهي خرا ك ف ر د، ص: 13.

التحديد من بداية السبعينيات إلى سنوات الثمانين من القرن الماضي، وهي فترة يورجين هابرماس، وألفرد شميدت، وكلاوس أوفي، وأبرخت فيلمر... وقد احتفظت النظرية النقدية الجديدة لـ "مابعد الحداثة" باهتمامها الخاص بفلسفة العلوم الاجتماعية، ونقد الإيدولوجيا .

## 1- مفهوم النظرية النقدية:

يقصد بالنظرية النقدية تلك النظرية التي كان ينطلق منها رواد مدرسة فرانكفورت في انتقادهم للواقعية الساذجة المباشرة، فالنظرية النقدية تهتم بنقد النظام الميجلي، ونقد الاقتصاد السياسي، والنقد الجدلي. وتهدف هذه النظرية إلى إقامة نظرية اجتماعية متعددة المصادر والمنطلقات، كالاستعانة بالماركسية، والتحليل النفسي، والاعتماد على البحوث التجريبية. وتعبير آخر، فالنظرية النقدية هي تجاوز للنظرية الكانطية، والمثالية الميجيلية، والجدلية الماركسية، فهي نقض للواقع، ونقد للمجتمع بطريقة سلبية إيجابية. ويعني هذا بشكل آخر أن نقد متناقضات المجتمع، ليس فعلا سلبيا، بل هو فعل إيجابي في منظور مدرسة فرانكفورت. ويرتبط مفهوم "النظرية النقدية" بعنوان كتاب هوركايمر: "النظرية التقليدية والنظرية النقدية" (1937م)، وقد جمع فيه صاحبه مجمل التصورات التي عرف بها أصحاب مدرسة فرانكفورت سواء النظرية منها أو التطبيقية، كما ضمنه مجمل المقترحات التي كانوا يؤمنون بها لإنقاذ الأدب وتصحيحه . ومن ثم، فالنظرية النقدية هي تجاوز للنظريات الوضعية التي كانت ترفض التأملية الانعكاسية منهجا في التعامل مع الموضوع المرصود . ومن جهة أخرى، فقد استهدفت النظرية النقدية تنوير الإنسان الملتزم تنويرا ذهنيا وفكريا، وتغييره تغييرا إيجابيا، بعد أن حررته من ضغوطه الذاتية، عن طريق نقد المجتمع بتعريفه إيدولوجيا<sup>188</sup> .

وعليه، فالنظرية النقدية عند هوركايمر هي: "ما تعبر عنه الاتجاهات الوضعية في نظريتها للنشاط البشري على أنه شيء أو موضوع خارجي داخل إطار من الحتمية الميكانيكية، على حين ترفض النظرية النقدية النظر إلى الوقائع الاجتماعية على أنها أشياء، ومن ثم ترفض طابع الحياد الذي تتسم به الوضعية، وتحاول في المقابل أن تطرح فكرا لايفصل بين النظرية والممارسة. وقد فهم هوركايمر، ومعه فلاسفة فرانكفورت، الماركسية على أنها العلم النقدي للمجتمع. وبالتالي، فمهمة الفلسفة هي متابعة العملية النقدية، والتحري عن أشكال الاغتراب الجديدة.

188 - انظر: د.سعد البازعي وميجان الرويلي: نفسه، ص:200.

وقد أخذت مساهمته الخاصة شكل تحليل نقدي للعقل. فلئن يكن العقل قد صاغ في الماضي مثل العدالة والحرية والديمقراطية، فإن هذه المثل حل بها الفساد في ظل هيمنة البورجوازية التي أدت إلى تحلل حقيقي للعقل. ومن هنا، بدت الحاجة إلى نظرية نقدية جدلية تستطيع أن تتعقل اغتراب العقل بالذات.<sup>189</sup>

ونفهم من هذا أن النظرية النقدية ظهرت كرد فعل على المثالية الألمانية، وكذلك كرد فعل على الوضعية التجريبية التي كانت تدرس الظواهر الاجتماعية دراسة علمية موضوعية من خلال ربط المسببات بالأسباب، وذلك في إطار تصور آلي ميكانيكي. ومن هنا، فالنظرية النقدية هي قراءة نقدية للعقل الجدلي ليس بالطريقة الكانطية، بل في ضوء رؤية ماركسية واقعية جدلية. وبالتالي، تعمل النظرية النقدية على نقد الواقع الاجتماعي، وتقويض تصوراته الإيديولوجية الليبرالية، والبحث عن تجليات الاغتراب الذاتي والمكاني سواء في النصوص والخطابات أو في واقع الممارسة. وتهدف النظرية النقدية حسب هوركايمر إلى تحقيق مهام ثلاث: "أولها، الكشف في كل نظرية عن المصلحة الاجتماعية التي ولدتها وحددها، وهنا يتوجه هوركايمر، كما فعل ماركس، إلى تحقيق الانفصال عن المثالية الألمانية، ومناقشتها في ضوء المصالح الاجتماعية التي أنتجتها. والمهمة الثانية للنظرية النقدية عنده، هي أن تظل هذه النظرية على وعي بكونها لا تمثل مذهبا خارج التطور الاجتماعي التاريخي. فهي لا تطرح نفسها باعتبارها مبدأ إطلاقياً، أو أنها تعكس أي مبدأ إطلاقي خارج صيرورة الواقع. والمقياس الوحيد الذي تلتزم به هو كونها تعكس مصلحة الأغلبية الاجتماعية في تنظيم علاقات الإنتاج بما يحقق تطابق العقل مع الواقع، وتطابق مصلحة الفرد مع مصلحة الجماعة. أما المهمة الثالثة، فهي التصدي لمختلف الأشكال اللامعقولة التي حاولت المصالح الطبقيّة السائدة أن تلبسها للعقل، وأن تؤسس اليقين بما على اعتبار أنها هي التي تجسد العقل، في حين أن هذه الأشكال من العقلانية المزيفة ليست سوى أدوات لاستخدام العقل في تدعيم النظم الاجتماعية القائمة، وهو ما دعاه هوركايمر بالعقل الأداتي.<sup>190</sup>

وعليه، فالنظرية النقدية هي التي تحقق المصلحة الاجتماعية، وتراعي التطور الاجتماعي التاريخي في إطار المادية التاريخية، وهذا يقرب النظرية النقدية من المادية الثقافية، كما تهدف هذه النظرية

189 - توم بوتومور: نفسه، ص: 206.

190 - توم بوتومور: نفسه، ص: 206-207.

إلى خدمة مصالح الأغلبية، والتصدي للأشكال الشكلية والتيارات اللامعقولة التي تخدم الأنظمة الحاكمة.

وعلاوة على ذلك، فالنظرية النقدية هي قراءة ماركسية للأدب. وفي هذا الصدد، يقول توم بوتومور (T.Bottomore) في كتابه: "مدرسة فرانكفورت": "تؤكد النظرية النقدية على انتسابها إلى الماركسية، دون أن تضيع الاختلاف مع قراءتها الكلاسيكية، وبخاصة تلك التفسيرات والأطروحات التي قدمها رواد ومنظرو الأهمية الثانية والثالثة، وعلى رفضها الاختيار بين التماثل المتناقض مع الفلسفة والعلم، بادعاء أن ما قدمته هو شكل جديد للموضوعية الاجتماعية التاريخية، وهو ما جعلها في تعارض مع الميتافيزيقا والوضعية."<sup>191</sup>

وتأسيسا على ماسبق، فالنظرية النقدية نظرية تتجاوز الوضعية، وترفض منطلقات المثالية الألمانية، ومن ثم، فهي نظرية اجتماعية ماركسية، تولى أهمية كبيرة للذات في تفاعلها مع الموضوع، كما تركز على المادية التاريخية، وتعني بالقيم والأخلاق، وتتفاعل الذات مع المجتمع على أن الذوات البشرية مستقلة وغير خاضعة لحتميات أوجبريات موضوعية. ويعني هذا أن الإنسان له دور كبير في صنع التاريخ، وتغيير مجتمعه. ومن ثم، فالنظرية النقدية في الحقيقة هي رؤية نقدية إزاء المجتمع الرأسمالي الاستهلاكي في قمة تطبيقاته العملية واليومية.

## 2- سياق النظرية النقدية:

من المعلوم أن النظرية النقدية في مجال الأدب وعلم الاجتماع قد ارتبطت بمعهد البحوث الاجتماعية أو بمدرسة فرانكفورت الألمانية التي يمثلها كل من: تيودور أدورنو (Theodor Adorno)، وماكس هوركهايمر (M.Horkheimer)، وهيربرت ماركوز (H.Marcuse)، ويورغن هابرماس (J.Habermas)، ووالتر بنيامين (W.Benjamin)، وفردريك لوبوك (F.Pollock)، وإيريك فروم (E.Fromm)، ولوفينثال (L.Lowenthal)، ووالفريد شميت (Alfred shmidt)، وكلاوس أوفي (C.Offe)، وأولبرخت فيلمر (A.Wellmer)، وفرانز نيومان (F.Neuwmann)... وقد ظهرت هذه المدرسة في ألمانيا في بداية الثلاثينيات من القرن العشرين، وقد انتقل المعهد إلى نيويورك إبان المرحلة النازية، ثم استقر بفرانكفورت مرة أخرى

<sup>191</sup> - توم بوتومور: نفسه، ص: 207.

في عام 1950م. وقد تأثر تحليل مفكري هذه المدرسة ونقدهم للثقافة الحديثة والمجتمع بما تعرضوا له من مضايقات وتعسفات وضغوطات في عهد الفاشية.

هذا، وقد جاءت النظرية النقدية كرد فعل على الوضعية (Positivism)، التي كانت تعني مع أوجست كونت بدراسة الظواهر الاجتماعية دراسة علمية موضوعية تجريبية، باستخدام الملاحظة والتكرار والتجربة، وربط الأسباب بمسبباتها، بغية فهم الظواهر العلمية فهما علميا دقيقا. وكانت الوضعية تهتم أيضا بوصف الظواهر دون تفسيرها، لأن التفسير يرتبط في منظور الوضعية بالتأملات الفلسفية والميتافيزيقية. كما استبعدت الوضعية البعد الإنساني والتأملي والأخلاقي في عملية البحث. وقد وجهت مدرسة فرانكفورت إلى هذه النظرية الوضعية انتقادات قاسية. وفي هذا الصدد، يقول توم بوتومور في كتابه: "مدرسة فرانكفورت": "اتخذ أصحاب مدرسة فرانكفورت موقفا مناهضا لها، فانتقدها أدورنو لعجزها عن اكتشاف المصلحة الذاتية التي قد تسهم في تحقيق تقدم موضوعي، بسبب القصور الكامن في أسسها المنهجية، وفشلها في إقامة صلة قوية بين المعرفة من ناحية، والعمليات الاجتماعية الحقيقية من ناحية أخرى. لذلك، انتقدها هابرماس بسبب طبيعتها المحافظة، وقصورها عن فهم العلاقة الخاصة بعلم الاجتماع والتاريخ، انطلاقا من أن علم الاجتماع الوضعي لا يأخذ في اعتباره دور التحولات التاريخية في تشكيل المجتمعات.

وبشكل عام، هاجم مفكرو مدرسة فرانكفورت سعي الوضعية إلى تحقيق المعرفة العلمية، وتكميم الحقائق، بما يؤدي إلى ضياع المعنى الجوهرى للظواهر الاجتماعية. وأنه ارتباطا بذلك، فقد أدى تمثل الوضعية لنموذج العلم الطبيعي في علم الاجتماع إلى فصل المعرفة عن بعدها الأخلاقي، وهو ما يعني استبعاد الموقف الأخلاقي للباحث، عن طريق الادعاء بأن علم الاجتماع هو علم متحرر من القيمة، وهو ما يعني أيضا أن هذا العلم يمكن أن يكون أدواتها بالنسبة للقوى الاجتماعية المتسلطة، أو هو وسيلة للتحكم والهيمنة كما حدث في الرأسمالية المتقدمة.<sup>192</sup>

ويدل هذا على أن الوضعية العلمية تستبعد الذات، والتاريخ، والأخلاق، والمصلحة الاجتماعية، وأنها في خدمة الليبرالية المستغلة. زد على ذلك، أنها تعتبر البشر كائنات مقيدة بجميات علمية جبرية. وبالتالي، فالإنسان ليس له أي دور في التغيير أو صنع التاريخ: "يرى مفكرو فرانكفورت أن التراث الوضعي يميل للنظر إلى البشر باعتبارهم كائنات لاقوة لها في مواجهة

192 - توم بوتومور: نفسه، ص: 212-213.

المجتمع، وهو ما يتضح لدى دوركايم الذي يؤكد أن الفرد يجد نفسه في مواجهة المجتمع كقوة أسمى منه عليه أن ينحني أمامها، أو مايؤكد عليه ماكس فيبر حين يرى أن الفرد في المجتمعات البيروقراطية، رأسمالية أم اشتراكية، ليس إلا ترسا في آلة كبيرة. وفي مواجهة ذلك، ترى النظرية النقدية أن ذلك ناتج عن العمق الداخلي للإنسان، ومن ثم، تؤكد هذه النظرية على العلاقة الجدلية بين الفرد والمجتمع، كذوات مستقلة غير خاضعة، تعكس جوانب الحقيقة الكلية.<sup>193</sup>

كما أتت النظرية النقدية كرد فعل على النظريات النقدية للعقل المثالي كما عند كانط وهيغل، بالاعتماد على القراءة الماركسية الجدلية، والاستعانة بالمادية التاريخية. كما وقفت إزاء النظريات البورجوازية التي مارست صنوفا من السلطة الفكرية، ورفضت الفصل بين النظرية والممارسة، بعد أن كانت النظرية في المثالية الألمانية هي المفضلة. وباختصار، فإن النظرية النقدية قد انتقدت التزعة العلمية المغالية، وانتقدت أيضا العقلانية العلمية التقنية، باعتبارها شكلا من أشكال الهيمنة التي ميزت الرأسمالية الأكثر تطورا، أو بشكل أوسع انتقدت تلك المجتمعات الصناعية المتقدمة في القرن العشرين. وجاءت أيضا لنقد الإيديولوجيات السائدة، ونقد الفاشية المستبدة، ونقد التزعة المعادية للسامية إبان وصول النازية إلى الحكم.

### 3- رواد النظرية النقدية:

بادئ ذي بدء، إن رواد مدرسة فرانكفورت ليسوا متفقين على تصور مذهبي ونظري واحد، فهم مختلفون في كثير من الآراء والتصورات، ولكنهم يتفقون في بعض النقاط المشتركة، بل يمكن التمييز بين النظرية النقدية الكلاسيكية والنظرية النقدية الجديدة. ومن ثم، يعد ماكس هوركايمر من المؤسسين الحقيقيين لمدرسة فرانكفورت، وقد كان مديرا لها منذ 1931م، وقد اهتم في بداية المعهد بدراسة الفلسفة الاجتماعية، ونقد المذهب الوضعي والمثالية الألمانية والوضعية المنطقية، وهاجم الميتافيزيقا الغربية على غرار جاك ديريدا ومارتن هايدجر. وقد عاب هوركايمر على الوضعية ميلها الكبير إلى العلمية والموضوعية والتجريبية، وتشبيء الإنسان، وفصل الحقيقة عن القيم، كفصلها المعرفة عن المصالح البشرية.

<sup>193</sup> - توم بوتومور: نفسه، ص: 213.



وهكذا، يقدم هوركايمر، مقابل الوضعية، وعلى النقيض منها: "نظرية جدلية تظهر فيها الحقائق الفردية بذاتها في ترابط لا لبس فيه دائما، وتسعى لأن تعكس الواقع في كليته. فضلا عن ذلك، فإن الفكر الجدلي، يوحد المكونات التجريبية في تركيبات من الخبرة... المهمة للمصالح التاريخية التي يرتبط بها الفكر الجدلي... فعندما يعي فرد فعال من ذوي الحس السليم الوضع الكريه للعالم، فإن الرغبة في تغييره تصبح هي المبدأ المرشد الذي ينظم به الحقائق المعطاة، ويشكل منها نظرية... وبقدر ما يعتمد التفكير الصائب على إرادة قويمة، بقدر ما تعتمد الإرادة القويمة على التفكير الصلب."<sup>194</sup>

ويتابع ماكس هوركايمر التعريف بنظريات مدرسة فرانكفورت وتوجهاتها في مقال قيم تحت عنوان: "النظرية التقليدية والنظرية النقدية" (1937م)، يوضح فيه أسس المدرسة ومرتكزاتها النظرية والتطبيقية. وقد سعى هوركايمر جادا إلى تسليح الطبقة العاملة (البروليتاريا) بفكر نقدي تغييرى، ووعي طبقي تنويرى. وقد اهتم هوركايمر بالمجال الثقافى، واهتم كذلك بالفرد كمركز للفكر والعمل، متأثرا في ذلك بالفلسفة الوجودية السارترية وفلسفة ماكس فيبر، واعتنى بشكل من الأشكال بعلم نفس الفرد والتحليل السيكولوجي. وقد انتهى هوركايمر في نهاية حياته عن أن يكون منظرا نقديا، فتحول إلى راهب ديني وصوفي، حينما جعل كانط وهيغل فوق ماركس.

أما الثوري النقدي هربرت ماركوز، فقد كتب مجموعة من المقالات في الثلاثينيات من القرن الماضي، وخاصة كتابه: "العقل والثورة" (1941م)، داعيا إلى نظرية اجتماعية جدلية مناقضة للعلم الاجتماعي الوضعي كما عند أوجست كونت، وشتال، وفون شتاين خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر الميلادي؛ لأنها كانت تماثل بين دراسة المجتمع ودراسة الطبيعة. وما يلاحظ على ماركوز أنه بنى نظريته الجدلية على أفكار هيغل، وحول فكر ماركس إلى هيغلية راديكالية، فحصر اهتمامه في نقد أصول الفلسفة الوضعية والعلم الاجتماعي.

وقد عرف ماركوز بعدائه الشديد للهيمنة التقنية، وكان يعتبر العقل المنغلق سببا في استلاب الإنسان، وتحويله إلى آلة انتاجية ليس إلا. ومن ثم، فقد بلور ماركوز فلسفة تشاؤمية بسبب اغتراب الإنسان في المجتمع الصناعي الحديث الذي تغلب عليه التقنية، ويضيع فيه الإنسان باعتباره ذاتا وكيونة ووجودا، وهي نفس التزعة التشاؤمية الموجودة عند ماكس فيبر، ويرجع

<sup>194</sup> - توم بوتومور: نفسه، ص: 44-45.

هذا التشاؤم إلى شعور فئة معينة من المجتمع. أي: الشريحة العليا المثقفة من الطبقة الوسطى، أو الصفوة المثقفة بالإحباط وخيبة الأمل.

وقد بين ماركوز في كتابه: "إنسان البعد الواحد" باختفاء الدور التاريخي الفعال للطبقة البرجوازية والطبقة البروليتارية على حد سواء، وهناك قوة واحدة مخفية متحركة في مسار هاتين الطبقتين معا هي العقلانية العلمية التقنية. وليست هناك طبقة معارضة، فقد تم استيعاب الطبقة العاملة واسترضائها من خلال تحفييزات مادية استهلاكية، وترشيد عملية الإنتاج ذاتها. وقد أثارت أفكار ماركوز: "استجابة سريعة لدى حركة الطلبة الأمريكية في أواخر الستينيات بمعارضتها للنظام، ولدى حركات طلابية أخرى في دول أوروبية شتى إلى حد ما. لكن الحركات الاجتماعية في ذلك الوقت كانت جميعها واقعة تحت تأثير تحليلات متنوعة عن البنية الطبقيّة المتغيرة، وعن مغزى التقنوقراطية والبيروقراطية، التي قدم علماء الاجتماع إسهامات ملحوظة بصددتها."<sup>195</sup>

وتتركز أفكار هيربرت ماركوز سياسيا حول ثلاث قضايا شائكة: دور الطلاب في العالم الرأسمالي، والحركة الطلابية في فرنسا عام 1968م، ودور الطبقة العاملة الحديثة في الغرب. هذا، وقد آمن ماركوز بقوى ثورية جديدة ستظهر في المستقبل داخل المجتمع الحديث، وسيتم التحرر الاجتماعي عن طريق الإشباع الجنسي كما بين ذلك في كتابه: "الحب والحضارة". وقد برهن فيه سيكولوجيا: "بأن تجاوز الندرة المادية في المجتمعات الصناعية المتقدمة، سيخلق الشروط المناسبة لإحراز البشر هدفهم في السعادة من خلال التحرر الجنسي، وتفوق مبدأ المتعة، الذي تصوره كأساس للانعتاق الشامل المؤثر في كافة العلاقات الاجتماعية."<sup>196</sup>

ويعد تيودور أدورنو من أهم رواد النظرية النقدية، ومن المؤسسين الفعليين لمدرسة فرانكفورت، وقد انصب اهتمامه على مجال الثقافة، وبخاصة الموسيقى، والتحليل النفسي، ونظرية علم الجمال، متأثرا في ذلك بوالتر بنيامين، ولم يعرف بالنظرية الجدلية، بقدر ما عرف بالجدل السليبي في نقده للنظريات الفلسفية والنظريات الاجتماعية، كأنه يعيدنا بهذه الأفكار السلبية إلى مذاهب الشك والنسبية. وإذا كان هوركايمر وماركوز لهما صياغة اجتماعية إيجابية على أساس التصور الميغلي للعقل، فإن آراء أدورنو كانت بعيدة عن الماركسية، على الرغم من كونه يدعي أن فلسفته مادية جدلية. وقد انتقد أدورنو مرات عديدة أفكار ماركس، وخاصة علم التاريخ والمادية

195 - توم بوتومور: نفسه، ص: 83.

196 - توم بوتومور: نفسه، ص: 88.

التاريخية، ولم يهتم بحال من الأحوال بتحليل ماركس الاقتصادي، وعلاقته بنظريته عن الطبقات، بل أخذ من جورج لوكاش المستوى السلبي من النقد الإيديولوجي في نقد الوعي الطبقي البورجوازي. وقد ساهم في بلورة النقد الثقافي كما يبدو ذلك واضحا في بحثه الذي كتبه مع هوركايمر بعنوان: "جدل التنوير" (1944م)، حيث انتقد فيه العقل العلمي الوضعي الذي يقدم حقائق زائفة عن الوضع البشري، وانتقد العلم والتقنية، وكان يراها سببا في استلاب الإنسان واستغلاله، وأتفهما وهم إيديولوجي زائف ليس إلا. كما انتقد الثقافة الجماهيرية الساذجة التي تساعد على انتشار الإيديولوجيا الواهمة.

ومن جهة أخرى، رفض أدورنو نظرية لوكاش الواقعية التي تقوم على الانعكاس المباشر، حيث يتحول الأدب أو الفن في منظوره إلى مرآة تعكس بطريقة مباشرة مايقع في الواقع محاكاة وتمثلا ونقلا وتصورا. وقد اهتم أدورنو بالجمال اهتماما لافتا للانتباه، ويعد أدورنو كذلك من رواد نظرية الجمالية الجديدة، حيث ألف كتابا تحت عنوان: "نظرية الجمال"، حيث يعطي مفهوما جديدا للفن والجمال مخالفا للتصور الماركسي، الذي يرى الجمال تمثلا للعالم وانعكاسا له، بينما يرى أدورنو الجمال أو الفن وسيلة هروب غامضة. و" هكذا، يرفض أدورنو نظرة لوكاش إلى الواقعية، مؤكدا أن الأدب لا يتصل اتصالا مباشرا بالواقع على نحو مايفعل العقل، فتباعد الفن عن الواقع هو الذي يكسبه قوته ودلالته الخاصة. ويتوقف أدورنو عند الطرائق التي يستخدم بها المسرحي صمويل بيكيت الشكل، والموسيقار شوبنبرج الثورة اللانغمية، ليصور خواء الثقافة الحديثة."<sup>197</sup>

ويعني هذا أن شعرية الأدب لا تكمن في مفهوم المحاكاة، بل في الانزياح والابتعاد عن مفهوم الانعكاس المباشر. كما أن الفن عند أدورنو يتخذ موقفا نقديا وسلبيا من العالم. وفي هذا السياق، يقول دافيد كارتر (Dafid karter): " انتقد أدورنو نظرية لوكاش القائلة: إن للفن علاقة مباشرة مع الواقع. وبالنسبة لأدورنو، إن الفن، بما في ذلك الأدب، معزول عن الواقع، وهذا هو مصدر قوته تماما. إن أشكال الفن الشعبي تؤكد فقط، على مطابقة قواعد المجتمع، وتخضع لتلك القواعد أيضا، ولكن الفن الحقيقي يتخذ موقفا نقديا، في منأى عن العالم الذي أنشأه: " الفن هو المعرفة السلبية للعالم الفعلي". ورأى أدورنو الاغتراب واضحا في كتابات بروس وبيكيت على أنها تثبت هذه المعرفة السلبية للعالم الحديث."<sup>198</sup>

197 - توم بوتومور: نفسه، ص:188.

198 - ديفيد كارتر: نفسه، ص:63.

ومن هنا، فالنظرية النقدية - حسب أدورنو - هي نقد للواقعية الماركسية الانعكاسية الساذجة، التي تعقد الصلة المباشرة بين الأدب والمجتمع في جل تناقضاته السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية والتاريخية.

وفي الأخير، " لم ير أدورنو إمكانية لتحرير الفرد من التسلط والهيمنة، لا في ظهور جماعات معارضة جديدة، ولا في التحرر الجنسي، وإنما ارتأى هذه الإمكانية بالأحرى في عمل الفنان الأصيل الذي يواجه الواقع المعطى بالتلميح إلى ما يمكن أن يكون. وعلى هذا، فإن الفن الأصيل يمتلك قوة غلابة، لدرجة يضعه أدورنو في مواجهة العلم الذي يعكس الواقع الموجود فحسب، فيما يمثل الفن الأصيل شكلا أعلى من أشكال المعرفة، وسعيا متجها إلى المستقبل وراء الحق."<sup>199</sup>

أما والتر بنيامين (1892-1940م)، فيعد أيضا من رواد مدرسة فرانكفورت، وقد تأثر بكتابات كارل ماركس وأفكار جورج لوكاش الواقعية، وتكمن أهميته في كونه قدم أفضل الصيغ في الفكر النقدي للأدب، وقد ساهمت نظريته بشكل من الأشكال في ظهور البنيوية التكوينية عند لوسيان كولدمان. وقد اهتم بالفن كأدورنو اهتماما لافتا للانتباه، حيث درس الأدب في ضوء مفاهيم ماركسية، حيث اعتبر الفن والإبداع الأدبي إنتاجا والمؤلف منتجا، كما يتضح ذلك جليا في كتابه: "المؤلف منتج" (1934م). وقد طالب بنيامين أن يكون الإنتاج ثوريا، وعاملا فعلا في خلق علاقات اجتماعية جديدة بينه وبين المتلقي. ويعني هذا أنه يدعو إلى الفن الثوري الذي يغير المجتمع شكلا ومضمونا، وينوره بشكل إيجابي عبر ترميز رسائل ثورية. ومن هنا، يعتمد الفن عند والتر بنيامين: "على تقنيات معينة من الإنتاج، شأنه في ذلك شأن غيره من أشكال الإنتاج. أي: يعتمد على أنماط معينة في الرسم والنشر والعرض المسرحي... إلخ. هذه الأنماط جزء من القوى الإنتاجية للفن، وجانب من مرحلة من مراحل تطور الإنتاج الفني، تتضمن جماعا من العلاقات الاجتماعية بين الفنان المنتج والمتلقي المستهلك."<sup>200</sup>

199 - توم بوتومور: نفسه، ص: 88-89.

200 - تيري إيجلتون بَريطلية والنقد الأدبي، ترجمة: جابر عصفور، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية 1986م، ص: 62.

ومن جهة أخرى، يرى بنيامين أن الاستنساخ الصناعي قد قضى على الفن الراقي والسامي، وحوله إلى كليشيهات لاهية فيها ولا روح. وهكذا، يقول بنيامين في مقاله: "العمل الفني في عصر الاستنساخ الصناعي" (1933م): "إن الأعمال التراثية في الفن كانت تحيط بها هالة من التفرد والتميز والتباعد والديمومة. ولكن الاستنساخ الآلي للرسم، مثلاً، قضى على هذا التفرد، وأحل محل اللوحة الفريدة نسخاً شعبية، فحطم بذلك من هالة الفن المتوحد المغترب، وأتاح للمشاهد أن يرى اللوحة حيث يشاء، وحين يشاء. وإذا كان البورتريه يحافظ على تباعده عن الموضوع، فإن آلة التصوير تنفذ إلى الموضوع، وتقارب بينه وبين المشاهد إنسانياً ومكانياً إلى أبعد حد، فتقضي على أي سحر غامض ينطوي عليه الموضوع. يضاف إلى ذلك أن الفيلم في آلة التصوير يجعل الناس جميعاً خبراء، مازلوا قادرين على التقاط الصور الفوتوغرافية؛ فتتهدم الشعيرة التقليدية لما سمي بالفن الراقي."<sup>201</sup>

هذا، وقد كرس إريك فروم كتاباته لإنشاء علاقة بين التحليل النفسي والماركسية: "عن طريق توسيع تفسيرات سيغموند فرويد فيما يتعلق بالفرد، لتشمل الموقع الطبقي للأسرة والوضع التاريخي للطبقات الاجتماعية. وتابع فروم في أعماله اللاحقة هذا الهدف الرامي إلى إقامة علم نفس اجتماعي ماركسي، يمكن أن تندمج فيه نظرية فرويدية معدلة، وبخاصة في نموذجه عن: "الشخصية الاجتماعية"، التي صاغها في ملحق كتابه: "الخوف من الحرية". ومع ذلك، توقف فروم في ذلك الوقت عن إقامة أية علاقات مع المعهد. فقد كان تفسيره السوسيولوجي الجديد، والذي يعد أكثر تجريبية وأكثر ماركسية للتحليل النفسي، موضع نقد كل من أدورنو وماركوز بعد فترة وجيزة."<sup>202</sup>

أما يورجين هابرماس مجدد مدرسة فرانكفورت، فيمثل النظرية النقدية في مرحلة ما بعد الحداثة، وهو من أبرز المعبرين عن الاتجاه العقلاني، إذ نقد الطابع التقني والوضعي القمعي للعقل في الممارسات الرأسمالية والاشتراكية، ويعد أيضاً عند توم بوتومور المفكر الأكبر لما بعد مدرسة فرانكفورت أو النظرية النقدية الجديدة. و"على الرغم من قربه من الماركسية، فإنه يختلف مع ماركس في أمر أساسي: فهو يرى أن ماركس قد أخطأ في إعطائه للإنتاج المادي المركز الأول في تعريفه للإنسان في رؤيته التاريخية، باعتباره تطوراً للأشكال والأنماط الاجتماعية .

<sup>201</sup> - تيري إيجلتون: ان ماركسية والنقد الأدبي، ص: 63-64.

<sup>202</sup> - توم بوتومور: نفسه، ص: 52.

ولهذا، يرى هابرماس أن التفاعل الاجتماعي هو أيضا بعد أساسي من أبعاد الممارسة الإنسانية، وليس الإنتاج وحده، وهو ما يوضح فلسفته التي تقوم على مفهوم الاتصال أو التواصل، وعلى أسبقية اللغة، وأولويتها على العمل.

والعقل الاتصالي عند هابرماس، هو فاعلية تتجاوز العقل المتمركز حول الذات، والعقل الشمولي المغلق الذي يدعي أنه يتضمن كل شيء، والعقل الأداتي الوضعي الذي يفتت الواقع ويجزئه، ويجول كل شيء إلى موضوع جزئي حتى العقل نفسه.<sup>203</sup>

وقد وجه هابرماس انتقادات صارمة للماركسية، فأعاد بناءها على أسس جديدة، وتسمى هذه المرحلة من مراحل مدرسة فرانكفورت بمرحلة ما بعد الماركسية. وقد بدأ مقالاته التي كتبها في الستينيات بتقويم الوضعية العلمية والمنطقية على غرار أسلافه من مفكري معهد فرانكفورت. وقد ميز بين ثلاثة أنواع من المعرفة انطلاقا من منظور المصلحة التي تحققها للجنس البشري، وذلك في كتابه: "المعرفة والمصالح البشرية" (1974م) وقد حصرها في مصلحة تقنية، ومصلحة عملية، ومصلحة تحريرية. وقد اعتبر هابرماس النموذج النفسي الفرويدي أداة صالحة للنظرية النقدية لتحقيق الثورة التحررية الإنسانية والاجتماعية. وقد أكد هابرماس أسبقية اللغة على العمل، وأكد أيضا ترابط اللغة والعمل الاجتماعي، حيث من الصعب فصل عنصر على آخر، وخالف بذلك رأي ماركس الذي كان يعتبر العمل هو الذي يخلق الإنسان. لكن هابرماس يرى اللغة بأنها هي التي تحقق الاستقلال الذاتي والمسؤولية. وبهذا، يكون هابرماس قد انتقل من نظرية المصالح المعرفية إلى نظرية اللغة والاتصال. ويلاحظ أن هناك ارتباطا في فكر هابرماس بين التحليل الفلسفي ونظرية المجتمع، وإن تغيرت طبيعة هذا الارتباط بالتدرج. ففي كتابه "المعرفة والمصلحة البشرية"، كان هناك تماثل بين الأنواع الثلاثة من المعرفة مع قسما رئيسة للحياة الاجتماعية، وهي: العمل، والتفاعل، والتسلط. وانتقل في المرحلة الثانية إلى تقديم نظرية في الحق لا تضرب جذورها في المجتمع، وإنما في اللغة بوصفها ميزة عامة للجنس البشري، وتستمر هذه الفكرة في أعمال هابرماس، وإن كان يشدد في الأخير على إعادة بناء النظرية في المجتمع. و" بالفعل، فإن هذا التطور يسجل ابتعادا أكثر عن نظرة مدرسة فرانكفورت في مرحلتها الأخيرة، وأصبح هذا التباعد أكثر صراحة بإعلان هابرماس أنه يتناول النظرية الاجتماعية بوصفه: "منظرا ماركسيا مهتما بمواصلة التعاليم الماركسية في ظل ظروف تاريخية متغيرة على نحو كبير". وهكذا، قدم هابرماس عناصر النظرية الماركسية المعاد بناؤها في عمليتين مهمتين

<sup>203</sup> - توم بوتومور: نفسه، ص: 160.

خلال السبعينيات، دار أولهما حول مشكلات الشرعية في المجتمعات الرأسمالية إبان مراحل تطورها الأخيرة، والثاني حول المادية التاريخية.<sup>204</sup>

وبناء على ماسبق، فقد حدد هابرماس أربعة أنواع من الأزمات التي تعاني منها المجتمعات الرأسمالية المعاصرة: الأزمة الاقتصادية، وأزمة العقلانية، وأزمة الشرعية، وأزمة الدافعية أو أزمة التحفيز. ومن ثم، فقد حاول أن يقدم تقويماً للتحوّل الذاتي للرأسمالية المتطورة. ومن هنا، فإن هابرماس يقدم قراءة تقويمية للمجتمع الرأسمالي، وقراءة تفكيكية للمجتمع البورجوازي المعاصر. و" في الظن أن المسألة الأكثر وضوحاً، هي مدى ابتعاده عن أفكار مدرسة فرانكفورت الباكرة، حيث نجده قد سار، إلى حد ما، في عكس الاتجاه الذي بدأه أدورنو وهوركايمر، بإيلائه أهمية كبرى للنظرية الماركسية في المجتمع على نحو متميز، حين كرس مزيداً من الاهتمام لتحليل الهياكل الاقتصادية والسياسية، فيما نجد، على العكس، إشارات ضئيلة في أعماله لصناعة الثقافة.

وأكثر من هذا، فإنه لا يطابق النظرية النقدية بالفكر الفلسفي في مواجهة العلم. فهو يقترح أن يوضع النقد بطريقة ما بين الفلسفة والعلم. وهذا المفهوم يتيح مجالاً لعلم تجريبي عن المجتمع، على الرغم من أن ذلك لا ينبغي أن يستنفذ إمكانية المعرفة الاجتماعية، ويجب إتمامه، أو وضعه، في إطار فلسفة تاريخ لها هدف سياسي.

وفي الوقت نفسه، توجد هناك أيضاً استمراريات واضحة في النظرية النقدية من الثلاثينيات حتى الوقت الراهن.

وعلى الرغم من أن هابرماس لم ينسب إلى الفلسفة دوراً بارزاً للغاية، مثل ذلك الذي حازته في فكر أدورنو وهوركايمر، فإن واقع الحال بلا شك، وبخاصة في أعماله الباكرة، أنه كان لا يزال مشغولاً إلى حد بعيد بنقد الوضعية، وكان تأثيره ملحوظاً بقوة كبيرة في المناظرات ما بعد النظرية حول الأسس الفلسفية للعلوم الاجتماعية.<sup>205</sup>

هذا، وقد مال هابرماس إلى البنيوية التكوينية كبديل لفلسفة التاريخ التي تبنتها مدرسة فرانكفورت إبان بدايتها، متأثراً في ذلك بجان بياجيه، ولوسيان كولدمان. وبعد ذلك، يشرع في التمييز بين الرأسمالية المنظمة والاشتراكية البيروقراطية، بوصفهما الشكلين الرئيسيين للترشيد العقلاني للمجتمعات الحديثة. ويبيّن هابرماس نظريته النقدية في علم الاجتماع على مرتكزين

<sup>204</sup> - توم بوتومور: المرجع السابق، ص: 116.

<sup>205</sup> - توم بوتومور: نفسه، ص: 125.

ضروريين، وهما: الفلسفة والعلم. بيد أن نظرية هابرماس غير تاريخية، ولا تعني بالاقتصاد، كما هو حال النظرية الماركسية الأولى. و" نرى أن السمة الأكثر تميزاً لنظرية ماركس، وإسهامها الأكثر أهمية في إقامة علم واقعي عن المجتمع، هي أنها لا تتعامل مع التفاعل الاجتماعي على وجه العموم، وإنما تتناول علاقة البشر بالطبيعة، والتفاعل فيما بين البشر في عملية الإنتاج، كاتجاهات سائدة ومولدة ومحددة لأشكال أخرى من التفاعل.

إن هذا هو المفهوم الذي منح الماركسية قوتها التفسيرية، والذي لا يزال يمنحها هذه القوة حتى اليوم. لأنه مهما تكن الحاجة إلى إعادة بناء للنظرية الماركسية من أجل فهم المراحل المستجدة من تطور المجتمعات الحديثة بشكل ملائم، ولا سيما دور الدولة وطبيعة الصراعات الطبقيّة، فإنه لا يزال ضروريا البدء من تحليل تنظيم الإنتاج وتسييره، سواء كان ذلك على شكل تسلط رأس المال المركز في شركات وطنية أو متعددة الجنسيّة، أو تسلط الإدارة البيروقراطية للصناعة المؤممة.<sup>206</sup>

وعليه، فقد مر فكر هابرماس - حسب سامي خشبة- بمرحلتين رئيسيتين: مرحلة نقد العقل الوضعي الذي ساد الغرب مع نضج الرأسمالية، وتطور العلوم الإنسانية والتجريبية. والمرحلة الثانية التي انشغل فيها هابرماس ببناء نظرية اجتماعية قائمة على حركة تنويرية جديدة أو استئناف القديمة، وصياغة عقلانية تسترشد بالمنجزات العصرية لعلوم الطبيعة والعلوم الاجتماعية، وخاصة علم الاجتماع، وعلوم اللغة والاتصال، وعلم النفس التربوي التطوري.<sup>207</sup>

ويمكن أن نحدد بدورنا مراحل أخرى لفكر هابرماس، ففي المرحلة الأولى، انتقد الوضعيّة العلمية والمنطقية. وبعد ذلك، انتقل إلى الحداثة ليعتبرها دليلاً على العقل التنويري، مقابل التزعات اللاعقلانية التقويضية والتفكيكية، وقد ارتأى الحداثة نموذجاً للتحرر من كل أنواع السيطرة، حيث تتطابق النظرية والتطبيق، والمعرفة والمصلحة... وركز أيضاً على الاتصال بأنواعه باعتباره وسيلة لبناء المعرفة، وليس مجرد تبادلها، كما أشار إلى ذلك في كتابه: "الاتصال ونشوء المجتمع" (1976). وقد أعاد للقيم والمعايير الاجتماعية أهميتها، وتبنى الكفاءة الأخلاقية كمضمون للاتصال الاجتماعي، وذلك في كتابه: "نظرية الفعل الاتصالي" (1981م). لكن هابرماس ينتقد "ما بعد الحداثة" التاريخية ابتداءً من عام 1985م، حيث يرجع فشلها إلى

<sup>206</sup> - توم بوتومور: نفسه، ص: 147.

<sup>207</sup> - توم بوتومور: نفسه، ص: 160-161.



اختلال التوازن بين القيمة المعنوية والقيمة المادية؛ مما حول عقلانية التنوير إلى حالة مرضية، وتلك هي الحال التي يصف بها تصور فرانسوا ليوتار وجان بودريار لما بعد الحداثة<sup>208</sup>.

## 5- النظرية النقدية في الميزان:

من أهم إيجابيات النظرية النقدية أنها تنتقد التوجهات الرأسمالية بالتقويض والتشريح والتفكيك، وتنتقد النظريات العلمية والوضعية التي أهملت الإنسان، والذات، والمجتمع، والمصلحة الاجتماعية، والقيم الأخلاقية، واعتبرت الإنسان موضوعاً مشياً، تتحكم فيه الحتميات الجبرية، وأنه لا قوة له ولافاعلية في صنع التاريخ أو تغيير المجتمع. ومن ثم، فقد جاءت النظرية النقدية لتصحيح أوضاع المجتمع وتغييرها، وذلك عن طريق تعرية المؤسسات الرأسمالية المهيمنة، وفضح أوهامها الإيديولوجية، وتطوير المفاهيم الماركسية في ثوب جديد، أو إعادة صياغتها مرة أخرى كما فعل هابرماس. وقد تحققت فعلاً قطيعة إستمولوجية بين النظرية النقدية القديمة والنظرية النقدية الجديدة.

ويمكن القول بأن مدرسة فرانكفورت قد مرت بمجموعة من المراحل، فقد انشغلت في الثلاثينيات والأربعينيات بالاشتراكية الوطنية، ومعاداة السامية، واهتمت في الخمسينيات بصناعة الثقافة، واعتنت في الستينيات بالحركات الثورية التحررية، لاسيما ثورة الطلبة والأقليات العرقية، لتهتم في سنوات السبعين وبعدها بنظرية المعرفة، وإعادة النظر في كثير من الآراء الماركسية، وبناء أسسها من جديد، وصياغة نظرية ماركسية جديدة، والاعتناء بالقضايا السياسية والاجتماعية في ضوء النظرية النقدية. وقد ارتبط علم الاجتماع بالماركسية، ووضعت النظرية النقدية إستمولوجيا بين الفلسفة والعلم، وخاصة مع مفكر التجديد هابرماس.

أما عن أهم الانتقادات الموجهة إلى مفكري مدرسة فرانكفورت اختلاف آرائهم من شخص إلى آخر، واختلاف توجهات مدرسة فرانكفورت لـ "ما بعد الحداثة" عن مدرسة فرانكفورت في فترة الثلاثينيات من القرن العشرين. كما استبعدت المدرسة اهتمامها بالتاريخ والاقتصاد إلى حد كبير، وانحرفت انحرافاً كبيراً عن مبادئ الماركسية الكلاسيكية كما عند الجيل الثاني من مفكري معهد فرانكفورت. وقد همشت النظرية النقدية الجديدة مع هابرماس الطبقة العاملة باعتبارها طبقة ثورية سياسية فاعلة ومغيرة. لذا، وصفت مدرسة فرانكفورت

<sup>208</sup> - توم بوتومور: نفسه، ص: 162-163.

بأنها: "ماركسية بدون بروليتاريا"<sup>209</sup>. ومن هنا، " يبدو أن مفهوم مدرسة فرانكفورت عن تدهور، أو تلاشي الطبقة العاملة كقوة سياسية، قدم أساسا على فكرة طوباوية وخيالية عن الثورة، التي هي بأية حال الطريقة الوحيدة، أو الأكثر ماركسية، لتصور عملية الثورة الاجتماعية. وربما يكون هذا المفهوم قائما أيضا على انعكاس الخبرة الاستثنائية الأمريكية، الناجمة عن غياب طبقة عاملة منظمة سياسيا في المجتمع الأمريكي، على فكرهم، ولاسيما في حالة ماركوز.<sup>210</sup>

وفي هذا النطاق، يقول توم بوتومور في كتابه: "مدرسة فرانكفورت": " وقد أخفقت مدرسة فرانكفورت في الالتزام بالطريقة القاطعة التي اقترحتها هوركايمر للنظرية النقدية، حين ذكر أنها لا تمتلك المفاهيم والأدوات التصورية القادرة على سد الفجوة بين الحاضر والمستقبل."<sup>211</sup> ويمكن القول أخيرا بأن النظرية النقدية في عمومها قد ابتعدت في مراحلها الأخيرة عن الماركسية التي انطلقت منها في بداياتها، بل أعلنت هذه النظرية فشلها حينما اعتبر هابرماس بأن نظرية "ما بعد الحداثة" حالة مرضية؛ بسبب اختلال التوازن بين ماهو معنوي وماهو مادي.

وهكذا، نصل إلى أن النظرية النقدية هي قراءة ماركسية للمجتمع، ونقد للنظرية العلمية والوضعية التي أهملت الإنسان والذات والتاريخ والمجتمع والأخلاق. ومن ثم، تعمل النظرية النقدية على تنوير المرء الملتزم، وتنويره عقليا وذهنيا، وانتقاد الاعتقاد في المجتمع الرأسمالي، وإدانة فكرة التشييء والاستلاب والقمع الآلي. ومن ثم، تستند النظرية النقدية في قراءتها للأدب والفن إلى مفاهيم النقد الماركسي الكلاسيكي أو الماركسية المعدلة في نظرية هابرماس. ويمكن أن نحدد مجموعة من المراحل التي قطعتها النظرية النقدية الجديدة، فكان هناك في البداية اهتمام بنقد الوضعية العلمية، ومعاداة الفكرة السامية. وبعد ذلك، انتقل الاهتمام إلى المجال الثقافي مع ماركوز، ليتم الإنصات إلى الحركات الثورية الطلابية والأقليات المضطهدة، لتتخذ النظرية النقدية توجها جديدا مع هابرماس، حيث بدأت النظرية النقدية الجديدة تقدم تصورات مختلفة حول المجتمع متأرجحة في ذلك بين الفلسفة والعلم، كما أعيدت صياغة الماركسية من جديد على أسس علمية وسياسية واجتماعية ما بعد حداثة، لتنتهي النظرية النقدية بالثورة على "ما بعد

209 - توم بوتومور: نفسه، ص:133.

210 - توم بوتومور: نفسه، ص:105-136.

211 - توم بوتومور: نفسه، ص:207.

الحداثة" نفسها، حينما وقع اختلال مجتمعي وحضاري بين القيم المادية والقيم المعنوية، فترتب عن ذلك أن أصبحت "مابعد الحداثة" حالة مرضية مأساوية.

## الفصل التاسع:

### النقد الحوارية أو النقد البوليفوني

#### (الرواية البوليفونية أو الرواية المتعددة الأصوات)

تعد الرواية الكلاسيكية أو الرواية الفنية ذات البناء التقليدي رواية الصوت الواحد. لذا، سماها نقاد الرواية بالرواية المنولوجية. في حين، لم تظهر الرواية البوليفونية المتعددة الأصوات إلا مع دويستفسكي - حسب المنظر الروسي ميخائيل باختين (Mikhail Bakhtine) -. بمعنى أن الرواية البوليفونية هي التي تعتمد على تعدد المواقف الفكرية، واختلاف الرؤى الإيدولوجية، وترتكز كذلك على كثرة الشخصيات والرواة والسراد والمتقبلين، وتستند إلى تنوع الصيغ والأساليب، واستعمال فضاء العتبة، و توظيف الكرونوتوب (وحدة الزمان والمكان)، وتشغيل الفضاءات الشعبية الكرنفالية. وتعبير آخر، تسعى الرواية التقليدية إلى الإكثار من السرد على حساب الحوار والمناجاة والأسلوب غير المباشر الحر، مع الانطلاق من رؤية إيدولوجية معينة، يتم ترجيحها تسريدا وتحيكا وتخطيبا. في حين، تتضاءل الإيدولوجيات الأخرى، حيث يتم تبخيسها فكريا، والانتقاص منها عمدا ؛ وذلك لوجود السارد العارف المطلق الذي يتحكم في دواليب السرد والحكي، بغية التأثير على المتلقي المفترض. أما الرواية البوليفونية، فهي رواية قائمة على تعدد الأصوات، والشخصيات، واللغات، والأساليب، والمواقف، والمنظورات السردية. ويعني هذا أنها رواية ديمقراطية، تستدمج كل القراء المفترضين، ليدلوا بأرائهم بكل حرية وتلقائية، فيختاروا مايشاؤون من المواقف والإيدولوجيات المناسبة. في حين، نجد الرواية التقليدية رواية أحادية الصوت، يتحكم فيها الراوي المطلق والسارد العارف بكل شيء.

## ◆ مفهوم الرواية البوليفونية:

يقصد بالبوليفونية (Poliphonie/poliphony) لغة تعدد الأصوات، وقد أخذ هذا المصطلح من عالم الموسيقى، ليتم نقله إلى حقل الأدب والنقد. ومن ثم، فالمقصود بالرواية البوليفونية تلك الرواية التي تتعدد فيها الشخصيات المتحاور، وتتعدد فيها وجهات النظر، وتختلف فيها الرؤى الإيديولوجية. بمعنى أنها رواية حوارية تعددية، تنحى المنحى الديمقراطي، حيث تتحرر بشكل من الأشكال من سلطة الراوي المطلق، وتتخلص أيضا من أحادية المنظور واللغة والأسلوب. وبتعبير آخر، يتم الحديث في هذه الرواية المتعددة الأصوات والمنظورات عن حرية البطل النسبية، واستقلالية الشخصية في التعبير عن مواقفها بكل حرية وصراحة، ولو كانت هذه المواقف بحال من الأحوال مخالفة لرأي الكاتب. وللتوضيح أكثر، تسرد كل شخصية الحدث الروائي بطريقتها الخاصة، وذلك بواسطة منظورها الشخصي، ومن زاوية نظرها الفردية، وبأسلوبها الفردي الخاص. بمعنى، أن الرواية تقدم عصارها الإبداعية وأطروحتها المرجعية عبر أصوات متعددة؛ وهذا ما يجعل القارئ الضمني الواعي يختار بكل حرية الموقف المناسب، ويرتضي المنظور الإيديولوجي الذي يلائمه ويوافقه، دون أن يكون المتلقي في ذلك مستلبا أو مخدوعا من قبل السارد أو الكاتب أو الشخصية على حد سواء. ويعني كل هذا أن الرواية البوليفونية مختلفة أيما اختلاف عن الرواية المنولوجية الأحادية الراوي والموقف، واللغة، والأسلوب، والمنظور، وذلك بوجود تعددية حوارية حقيقية على مستوى السارد، والصيغ، والشخصيات، والقراء، والمواقف الإيديولوجية .

ومن أهم النصوص الروائية الممكنة في هذا المجال، نذكر: رواية: "إلواز الجديدة" (La Nouvelle Héloïse) لجان جاك روسو (J.J. Rousseau)، ورواية: "العلاقات الخطيرة" (Les Liaisons Dangereuses) لكوديرلوس دي لاكلو (Choderlos de Laclos)، وروايات دويسترفكسي، وخاصة روايته الذائعة الصيت: "الجريمة والعقاب" ... ومن أهم الروايات العربية التي سارت على هذا النحو، نذكر على سبيل المثال: رواية: "لعبة النسيان" للمبدع المغربي محمد برادة<sup>212</sup> ...

<sup>212</sup> - محمد برادة: اللعبة النسيان، دار الأمان، الرباط، المغرب، طبعة 2003م.

هذا، ويعرف ميخائيل باختين الرواية البوليفونية بقوله: "إن الرواية المتعددة الأصوات ذات طابع حوارى على نطاق واسع. وبين جميع عناصر البنية الروائية، توجد دائما علاقات حوارية. أي: إن هذه العناصر جرى وضع بعضها في مواجهة البعض الآخر، مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الألحان في عمل موسيقي. حقا إن العلاقات الحوارية هي ظاهرة أكثر انتشارا بكثير من العلاقات بين الردود الخاصة بالحوار الذي يجري التعبير عنه خلال التكوين، إنها ظاهرة شاملة تقريبا، تتخلل كل الحديث البشري وكل علاقات وظواهر الحياة الإنسانية، تتخلل تقريبا كل ماله فكرة ومعنى." 213

وتأسيسا على ماسبق، فالرواية البوليفونية في الحقيقة تعبير عن صورة الإنسان، وتصوير لتنوع الحياة، وتعبير صادق عن تعقد المعاناة البشرية. كما أنها كفاح: "ضد تشييء الإنسان، ضد تشييء العلاقات الإنسانية وكل القيم الإنسانية في ظل النظام الرأسمالي" 214. ويعني هذا أن رؤية كاتب الرواية البوليفونية رؤية إنسانية، ترفض - بشكل قطعي - تحويل القيم المعنوية أو الكيفية إلى قيم مادية وكمية، وذلك باسم اقتصاد تبادل البضائع والسلع الذي شيأ العلاقات الإنسانية. زد على ذلك، فقد استندت الرواية البوليفونية، وذلك على المستوى الإستمولوجي، إلى الفلسفة النسبية، التي شككت في المطلق واليقين والثابت والكوني منذ منتصف القرن التاسع عشر، وبالضبط مع الفيزيائي الألماني أينشتاين.

#### ◇ الرواية البوليفونية والرواية المنولوجية:

إذا كانت الرواية المنولوجية ذات صوت إيديولوجي واحد، تعتمد على السارد المطلق العارف بكل شيء، وتستند إلى سارد واحد، ورؤية سردية واحدة، ولغة واحدة، وأسلوب واحد، وإيديولوجية واحدة، فإن الرواية البوليفونية رواية متعددة الأصوات على مستوى اللغة والأساليب والمنظور السردى والإيديولوجي، وكذلك من حيث الشخصيات، وتطرح أفكارا متناقضة جدليا، وتعطي المتلقي هامشا من الحرية والاستقلالية، لكي يختار الموقف المناسب الذي

213 - ميخائيل باختين: شعرية دويستفسكى، ترجمة: الدكتور جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1986م، ص: 59.

214 - ميخائيل باختين: شعرية دويستفسكى، ص: 88.

يتلاءم مع قناعاته وثقافته ومعتقده. وغالبا ما تتحدد بوليفونية الرواية من خلال وجود تنوع في المنظور الإيدولوجي. لذا، يرى أوسبنسكي (Uspenski) بأن الرواية البوليفونية تمتاز بمجموعة من الشروط، وهي:

- 1- عندما تتواجد عدة منظورات مستقلة داخل العمل.
- 2- يجب أن ينتمي المنظور مباشرة إلى شخصية ما من الشخصيات المشتركة في الحدث. أي بعبارة أخرى، ألا يكون موقفا إيديولوجيا مجردا من خارج كيان الشخصيات النفسي.
- 3- أن يتضح التعدد المبرز على المستوى الإيديولوجي فقط، ويبرز ذلك في الطريقة التي تقيم بها الشخصية العالم المحيط بها.<sup>215</sup>

وعلى هذا، فقد تخلصت الرواية الحديثة من أحادية المنظور، وانزاحت كذلك عن اليقين المطلق الثابت، وذلك باسم النسبية والمعرفة الاحتمالية: " إن سيطرة أحادية الراوي العالم بكل شيء أصبحت غير محتملة في العصر الحديث مع التطور الثقافي العريض للعقل البشري، بينما أصبحت النسبية المتشعبة في النص القصصي أكثر ملاءمة"<sup>216</sup>

وبناء على ما سبق، تنبني الرواية البوليفونية على تعدد المنظورات السردية ووجهات النظر (الرؤية من الخلف - الرؤية الداخلية - الرؤية من الخارج)، بالإضافة إلى تعدد الضمائر السردية (ضمير المتكلم - ضمير المخاطب - ضمير الغائب)، وتعدد الرواة والسراد الذين يعبرون عن اختلاف المواقف الفكرية، وتعدد المواقف الإيديولوجية، واختلاف وجهات النظر تواسلا وتبليغا واقتناعا. بمعنى أن كل قصة نووية يسردها سراد مختلفون، كل سارد له رؤيته الخاصة إلى زاوية الموضوع. أي: يعطي المؤلف للشخص الحرة والديمقراطية في التعبير عن وجهات نظرها، دون تدخل سافر من المؤلف لترجيح موقف على حساب موقف آخر، بل يترك كل شخص يدلي برأيه بكل صراحة وشفافية، فيعلن منظوره تجاه الحدث والموقف بكل صدق وإخلاص، ثم يعبر عن نظره وإيديولوجيته بكل مصداقية، دون زيف أو موارد أو تغيير لكلامه. كأن تعبر شخصية ما عن رؤيتها الإسلامية، وتعبر شخصية أخرى عن رؤيتها الاشتراكية، وشخصية ثالثة عن الرؤية الشيوعية، وشخصية رابعة عن رؤية أرستقراطية، وهكذا دواليك... ولكن للقارئ

<sup>215</sup> -B.Uspenski: Poetics of composition, traduction.CL.Kahn, Poétikue9, 1972, P.10

<sup>216</sup> - R.Scholes and R.Kellog: The nature of narrative, Odford Unibersity Press, 1966, P.276.

الحق الكامل في اختيار الرؤية التي يراها مقنعة ووجيهة، دون أن يفرض عليه الكاتب أو المؤلف أو السارد المطلق رؤية معينة، عبر مجموعة من الآليات كترجيح وجهة نظر شخصية معينة، وتسفيه آراء الشخصيات الأخرى، وذلك عن طريق التقويم الذاتي والانفعالي، وإصدار أحكام القيمة.

وعليه، فمازالت الرواية الغربية والعربية على حد سواء، ولاسيما التقليدية منها، رواية منولوجية بامتياز، يسيطر عليها الصوت الواحد، والمنظور المطلق، والخطاب المسرود. بيد أن الرواية الجديدة ورواية "ما بعد الحداثة"، قد تخلصتا - بشكل من الأشكال - من هذا المنظور المطلق الأحادي، واستبدلتاه بالرؤية البوليفونية القائمة على فلسفة النسبية، وفلسفة الاحتمال.

#### ◇ دراسات حول الرواية البوليفونية:

يعد ميخائيل باختين من أهم الدارسين الغربيين للرواية البوليفونية، فقد خصصها بمجموعة من الدراسات الأدبية والنقدية، ومن أهم ما وصل إلينا من ذلك، نذكر: "شعرية دويستفسكي"<sup>217</sup>، وكتاب: "إستيتيقا الرواية ونظريتها"<sup>218</sup>، و"الماركسية وفلسفة اللغة"<sup>219</sup>. بيد أن ثمة دراسات أخرى أشارت إلى البوليفونية بشكل من الأشكال. ومن بين هذه الدراسات ما كتبه تشيتشرين في دراسته المطولة تحت عنوان: "الأفكار والأسلوب، دراسة في الفن الروائي ولغته"<sup>220</sup>، وف. ف. فينوغرادوف في كتابه: "حول لغة الأدب الفني" الصادر في مسكو

<sup>217</sup> - ميخائيل باختين: شعرية دويستفسكي، ترجمة: الدكتور جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1986م.

<sup>218</sup> - M.Bakhtine: Esthétique et théorie du roman, Gallimard, Paris, ED. 1978.

<sup>219</sup> - ميخائيل باختين ان بربط لية فنيون ان هراخ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1986م.

<sup>220</sup> - أف. تشيتشرين: الأفكار والأسلوب دولخ في ان ف الروائي نرزل م ترجمة: د. حياة شرارة، منشورات وزارة الثقافة والفنون، العراق، طبعة 1978م.

سنة 1959م<sup>221</sup>، ول.جروسمان في كتابه: "طريق دويستفسكي"<sup>222</sup>، وأوتو كاوس في كتابه: "دويستفسكي ومصيره"<sup>223</sup>، وف.كوماروفيتش في كتابه: "رواية دويستفسكي (المراهق) بوصفها وحدة فنية"<sup>224</sup>، وب.م.إنجلجاردت في كتابه: "رواية دويستفسكي الإيديولوجية"<sup>225</sup>، وف.لوناغارسكي في مقاله: "حول تعددية الأصوات عند دويستفسكي"<sup>226</sup>، وف. كيربوتين في: "ف.م.دوستوفسكي"<sup>227</sup>، وب.ف.شكولوفسكي في كتابه: "مع وضد ملاحظات حول دويستفسكي"<sup>228</sup>، وب.أوسينسكي في كتابه: "شعرية التأليف"، حيث يقول عن البوليفونية الإيديولوجية: "عندما نتحدث عن المنظور الإيديولوجي لانعني منظور الكاتب بصفة عامة منفصلا عن عمله، ولكن نعني المنظور الذي يتبناه في صياغة عمل محدد، وبالإضافة إلى هذه الحقيقة يجب أن نذكر أن الكاتب قد يختار الحديث بصوت مخالف لصوته، وقد يغير منظوره- في عمل واحد- أكثر من مرة، وقد يقيم (بتشديد الياء) من خلال أكثر من منظور."<sup>229</sup>

ومن أهم الدراسات الغربية الحديثة حول البوليفونية ما كتبه تزيفان تودوروف (T.Todorob) تحت عنوان: "ميخائيل باختين والمبدأ الحوارية"<sup>230</sup>، وما كتبه أيضا جوليا كريستيفا من دراسات تشير فيها إلى التناسل الحوارية، كما في كتابها: "السيميوطيقا"<sup>231</sup>... وإذا انتقلنا إلى الدراسات العربية في مجال أسلوبية الرواية، فنستدعي في هذا الصدد دراسة حميد لحداني تحت عنوان: "أسلوبية الرواية"<sup>232</sup>، ودراسة سيزا قاسم: "بناء الرواية"<sup>233</sup>، ومحمد

221 - ميخائيل باختين: نفسه، ص: 396.

222 - ميخائيل باختين: نفسه، ص: 24.

223 - ميخائيل باختين: نفسه، ص: 27.

224 - ميخائيل باختين: نفسه، ص: 30.

225 - ميخائيل باختين: نفسه، ص: 32.

226 - ميخائيل باختين: نفسه، ص: 47.

227 - ميخائيل باختين: نفسه، ص: 54.

228 - ميخائيل باختين: نفسه، ص: 56.

229 - B.Uspenski: **Poetics of composition**, P. 11.

230 - Tzbetan Todorob : **Mikhail Bakhtine :Le Principe dialogique**.Seuil.1981.

231 - Julia kristeba: **Séméiotiké,pour une sémanalyse**,Seuil,Paris,1969.



برادة في كتابه: "أسئلة الرواية وأسئلة النقد"<sup>234</sup>، وعبد الحميد عقار في كتابه: "الرواية المغربية: تحولات اللغة والخطاب"<sup>235</sup>، وعبد الله حامدي في كتابه: "الرواية العربية والتراث: قراءة في خصوصية الكتابة"<sup>236</sup>، والحبيب الدائم ربي في كتابه: "الكتابة والتناص في الرواية العربية"<sup>237</sup>...

#### ◆ نظرية الرواية عند ميخائيل باختين:

إذا كانت الرواية ملحمة بورجوازية عند هيغل وجورج لوكاش ولوسيان كولدمان، فإن الرواية عند ميخائيل باختين ذات أصول شعبية، تتمثل في الحوارات السقراطية، والهجاءات المنبئية، والروح الكرنفالية. ويعني هذا أن الرواية قد تفرعت عن أجناس شعبية سفلى تحيل على الطبقة الاجتماعية العامة. بمعنى أنه إذا كانت الملحمة، باعتبارها أدبا جادا، وراء نشأة الرواية، فإن الأدب المضحك والساخر كان وراء نشأة الرواية حسب ميخائيل باختين. ويذهب باختين كذلك إلى أن نشأة الرواية تفرعت عن أجناس أدبية ثلاثة، وهي: الملحمة، والخطابة، والكرنفال. والآتي، أن هناك مجموعة من المفكرين والفلاسفة الذين كتبوا الحوار السقراطي كأفلاطون، وكسينوفون، وأنتيستينيس، وفيدون، وأقليدس، وألكسامين، وجلاوكون، وسيميوس، وكراتون، وغيرهم. ومن بين هذه الحوارات التي وصلتنا، نذكر منها: حوارات

232 - د.حميد لحمداني: أسلوبية الرواية، منشورات دراسات سال، مطبعة

النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1989م.

233 - دبسيزا قاسم لباء الروايخ دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت،

لبنان، الطبعة الأولى سنة 1985م، صص: 177-194.

234 - محمد برادة صلب نئلة الروايخ ان قالذ، شركة الرابطة، الدار

البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1996م.

235 - عبد الحميد عقار: الرواية المغربية: تحولاتها من خربة، شركة

النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 2000م.

236 - د.عبد الله حامدي: الرواية العربية: من أسرارها إلى خصوصية

ان كزبثخ، مؤسسة النخلة للكتاب، وجدة، الطبعة الأولى سنة 2003م.

237 - الحبيب الدائم ربي ان كزبثخ في الروايخ العريخ منشورات

اتحاد كتاب المغرب، الطبعة الأولى 2004م.

أفلاطون وكسينوفون فقط، أما الحوارات الأخرى فنعرفها عن طريق الروايات والمقاطع القليلة التي بقيت منها. ومن ثم، فالحوار السقراطي: " ليس صنفاً بيانياً متكلفاً، إنه ينمو بالاستناد إلى أساس كرنفالي شعبي، وهو مفعم بعمق بالموقف الكرنفالي من العالم، خصوصاً في مرحلة تطور السقراطية الشفاهية...<sup>238</sup>"

هذا، وقد تحول الحوار السقراطي إلى صنف أدبي محدد، لكنه لم يعمر طويلاً، ولكن: " خلال عملية انحلاله تكونت هناك أصناف حوارية أخرى. بما في ذلك " الهجائية المنيبية". ولكن لايجوز النظر إليها، طبعاً، وكأنها ثمرة خالصة من ثمار انحلال الحوار السقراطي(كما يفعلون أحياناً)، وذلك نظراً لأن جذورها تغور مباشرة في الفلكلور الكرنفالي، الذي يعد تأثيره الحاسم هنا أرجح بكثير مانجده في الحوار السقراطي.<sup>239</sup>"

وترجع أصول الهجائية المنيبية إلى الفيلسوف مينيب من غادار (Gadar)، وهو من فلاسفة القرن الثالث قبل الميلاد، استطاع أن يعطي هذا الصنف الأدبي شكله الكلاسيكي. على أن المصطلح نفسه الدال على صنف أدبي بعينه كان قد أطلق لأول مرة من قبل العالم الروماني فارون، من القرن الأول قبل الميلاد، الذي سمي هجائياته (Sturae Menippeae). وقد تطورت الهجائيات المنيبية إلى أن اقتربت جداً من حدود الرواية، وحتى رواية: " الحمار الذهبي" لأبوليوس هو نوع من الهجائية المنيبية المتطورة. كما يتسم هذا النوع الأدبي بالروح الكرنفالية، والهجائية الساخرة، وهيمنة عنصر الضحك، والميل إلى حرية الخلق والإبداع والخيال، وانتشار روح المغامرة، وانبثاق الخيال الجامح، والأخذ بالجرأة، والخارق، والرمزية، واستفزاز الحقيقة واختبارها، والانطلاق من الفكرة الفلسفية... وبهذا المعنى، يمكننا القول: " إن مضمون المنيبية يتكون من مغامرات الفكرة أو الحقيقة في العالم: على الأرض أو في الجحيم أو في أعالي الأولمب.<sup>240</sup>"

ومن هنا، فقد كانت نشأة الرواية نشأة شعبية عادية كما يدل على ذلك الحوار السقراطي، والهجاء المنيب، والكرنفال الاحتفالي الجماهيري. وتشارك هذه الأجناس كلها في المحاكاة، والضحك، والسخرية، والهزل، والشعبية، والحوارية... في مقابل تلك النظرية التي ترى أن

238 - ميخائيل باختين: نفسه، ص: 158-159.

239 - ميخائيل باختين: نفسه، ص: 163.

240 - ميخائيل باختين: نفسه، ص: 167.

الرواية أصلها ملحمة بورجوازية قائمة على تصدع الذات في علاقتها بالموضوع. ومن ثم، تحن الرواية دائما إلى عصر الملحمة، حيث الوحدة الكلية والمطلقة بين الذات والموضوع.

### ◆ مقومات الرواية البوليفونية:

تتماز الرواية البوليفونية أو الرواية الحوارية أو الرواية الديالوجية بمجموعة من المقومات والمكونات والسمات الدلالية والفنية والجمالية، ويمكن حصرها في العناصر التالية:

#### 1- التعددية في الأطروحات الفكرية:

تتضمن الرواية المنولوجية - كما هو معلوم - فكرة واحدة أو موقفا إيديولوجيا واحدا. وغالبا ما تكون تلك الفكرة هي فكرة الكاتب المهيمنة، كما نجد ذلك واضحا في الروايات الواقعية أو الروايات الطبيعية الكلاسيكية. ويعني هذا أن فكرة الكاتب هي التي تحدد مسار الرواية من البداية حتى النهاية، حيث يتقمص البطل روح هذه الفكرة، فيناضل من أجلها، ثم يتدخل السارد لتثيت هذه الفكرة، ومناصرتها بجميع الوسائل الفنية، وذلك عن طريق الوصف والتقويم والتلفظ، فتصبح هذه الفكرة المهيمنة هي المفضلة، وعلى القارئ أن يتمثلها بأي حال من الأحوال على أنها الأمثل والأحسن. وفي هذا السياق، يقول باختين: "إن فكرة المؤلف المقبولة والكاملة القيمة يمكنها أن تضطلع، في عمل أدبي من النمط المنولوجي، بثلاث وظائف: أولا، إنها تعتبر الأساس الذي تستند إليه الرؤيا نفسها وتصوير العالم، المبدأ الذي يعتمد عليه في اختيار المادة وتوحيدها، المبدأ الذي يقرر النبرة الأحادية الإيديولوجية لجميع عناصر العمل الأدبي. ثانيا، يمكن تقديم الفكرة على اعتبارها استنتاجا واضحا بهذه الدرجة أو تلك، أو واعيا مستخلصا من المادة التي يجري تصويرها. ثالثا وأخيرا، فإن فكرة المؤلف يمكن أن تكتسب تعبيراً مباشراً داخل الموقف الإيديولوجي للبطل الرئيس.

الفكرة بوصفها مبدأ في التصوير، تندمج مع الشكل. إنها تحدد كل النبرات الشكلية، وكل تلك الأحكام الإيديولوجية التي تصوغ الوحدة الشكلية للأسلوب الفني والنغمة الوحيدة للعمل الأدبي.

إن الطبقات الدفينة لهذه الإيديولوجيا التي تتحكم بصياغة الشكل، الطبقات التي تحدد الخصائص الأساسية في الأصناف الأدبية، تحمل طابعا تقليديا، وهي تتراكم وتتطور عبر العصور، إلى هذه الطبقات الدفينة الخاصة بالشكل ينتمي حتى الاتجاه المنولوجي الفني الذي وقع اختيارنا عليه.<sup>241</sup>

هذا، وتتضمن الرواية البوليفونية تعددا في الأطروحات الفكرية؛ مما يجعلها رواية أطروحة بامتياز، ولكن رواية أطروحة حوارية وديمقراطية قائمة على الأفكار المتعددة، والمواقف الجدلية، واختلاف وجهات النظر، وتباين المنظورات الإيديولوجية. بمعنى ليس هناك موقف واحد أو فكرة واحدة داخل المحكي الروائي. وغالبا ما تكون هذه الفكرة المهيمنة، كما في الرواية المنولوجية أو الرواية الاعتيادية، فكرة المؤلف أو السارد الرئيس، بل توجد في الرواية البوليفونية مواقف متعددة وأطروحات جدلية متعددة. ويعني هذا أن الرواية البوليفونية تتناول فكرة أو أطروحة معينة، وترد تلك الفكرة على لسان البطل أو الشخصيات المحورية في الرواية، وهذه الفكرة هي التي تحدد علاقة البطل بالعالم الذي يعيش فيه، إن تلك الفكرة هي التي تحدد رؤية الشخصية إلى العالم، وموقف البطل من عالمه ومصيره. لذا، فالرواية البوليفونية هي جماع الأفكار المتعارضة بقوة، حيث تتصارع وتتناقض جدليا. ومن هنا، فالمهم ليس هو الأبطال أو الشخصيات، بل المهم الأفكار التي تتقابل وتتآلف وتتعارض مع موقف الكاتب أو السارد الرئيس.

وعليه، " تتمتع الفكرة بحياتها المستقلة داخل وعي البطل: إن الذي يحيا، بصورة خاصة، لا البطل، بل الفكرة، والكاتب الروائي يقدم وصفا للحياة البطل، بل وصفا لحياة الفكرة فيه... ومن هنا بالذات، ينبع التحديد الصنفي لرواية دويستفكسي بوصفها رواية إيديولوجية.<sup>242</sup>

ويتبين لنا، مما سبق، بأن الرواية البوليفونية هي التي تقوم على الفكرة الأطروحة، ونقصد بها بطبيعة الحال الإيديولوجيا. وللتوضيح أكثر، قد تقدم الرواية مجموعة من الأفكار على لسان شخصياتها إيديولوجيا، كأن تكون شخصية ما إسلامية، أو تكون شخصية ملحدة، أو شخصية اشتراكية، أو شخصية شيوعية، أو شخصية ليبرالية، أو شخصية وطنية، أو شخصية خائنة، وهلم جرا... فكل شخصية تقدم فكرتها، وتستعرض أطروحتها، ويمكن للكاتب أن يشارك

241 - ميخائيل باختين: نفسه، ص: 117.

242 - ميخائيل باختين: نفسه، ص: 33.

بفكرته وأطروحته الإيديولوجية إلى جانب الأفكار الأساسية الأخرى لشخصياته، ولكن بشرط واحد ألا يرجح كفة أطروحته على باقي الأطروحات الأخرى، كما هو الحال في الروايات المنولوجية أو العادية. ومن هنا، فالفكرة هي التي تسيطر على الشخصيات، ثم تحدد مصير البطل، ثم تبرز موقفه النهائي من العالم، وهي كذلك المادة الأساسية في بناء الرواية، ويتم عبرها تقسيم العالم الروائي إلى عوالم الأبطال أو الشخصيات. والآتي، "أن وجهة النظر تلك التي ينظر بها البطل إلى هذا العالم هي التي تشكل الفكرة الأساس لدى تصوير الواقع من حوله. لقد قدم العالم الخاص بكل بطل، من زاوية خاصة يتم تصويره وبنائه في ضوءها تماما."<sup>243</sup>

ومن ثم، تتحول هذه الأفكار إلى تيمات وموضوعات وبرامج سردية ورؤى للعالم، يمكن رصدها نقديا إن فهمنا وإن تفسيرنا، أو يمكن تشريحها إن تفكيكا وإن تركيبا.

## 2- تعدد الشخصيات أو تعدد الأصوات:

تحتوي الرواية البوليفونية مجموعة من الشخصيات أو الأصوات التي تتصارع فيما بينها فكريا وإيديولوجيا. وبالتالي، تملك أنماطا من الوعي المختلف عن وعي الكاتب وإيديولوجيته الشخصية. ويعني هذا أن الشخصيات في الرواية البوليفونية تتمتع باستقلال نسبي، ولها الحرية الكاملة في التعبير عن عوالمها الداخلية والموضوعية، ولها الحق في الكلمة الحقة والصريحة التي قد تتعارض، وذلك بشكل من الأشكال، مع كلمة المؤلف أو السارد أو البطل الموجه من قبل الكاتب. وبهذا، يكون دويستفسكي هو: "خالق الرواية المتعددة الأصوات (Polyphone)، لقد أوجد صنفا روائيا جديدا بصورة جوهرية. وبهذا السبب بالذات، فإن أعماله الإبداعية لا يمكن حشرها داخل أطر محددة من أي نوع، وهي لاتدعن لأي من تلك القوالب الأدبية التي وجدت عبر التاريخ، واعتدنا تطبيقها على مختلف ظواهر الرواية الأوروبية. ففي أعماله يظهر البطل الذي بنى صوته بطريقة تشبه بناء صوت المؤلف نفسه في رواية ذات نمط اعتيادي. إن كلمة يتلفظ بها البطل حول نفسه هو بالذات، وحول العالم تكون هي الأخرى كاملة الأهمية تماما مثل كلمة المؤلف الاعتيادية. إنها لاتخضع للصورة الموضوعية الخاصة بالبطل بوصفها سمة من سماته، كذلك هي لاتصلح أن تكون بوقا لصوت المؤلف. هذه الكلمة تتمتع باستقلالية استثنائية

243 - ميخائيل باختين: نفسه، ص: 34.

داخل بنية العمل الأدبي، إن أصداءها تتردد جنبا إلى جنب مع كلمة المؤلف، وتقترب بها اقترانا فريدا من نوعه، كما تقترب مع الأصوات الكبيرة القيمة، الخاصة بالأبطال الآخرين.<sup>244</sup> وما يلاحظ على شخصيات الرواية البوليفونية أنها شخصيات غيرية مستقلة عن شخصية السارد أو المؤلف أو الشخصية التي تمثل الكاتب نفسه، كما أنها شخصيات حرة. وهنا، ليست الحرية مطلقة، بل هي حرية نسبية. وفي هذا النطاق، يقول ميخائيل باختين: "لقد تم التوصل إلى الاستقلالية الداخلية المدهشة لأبطال دويستفسكي.

هذه الاستقلالية التي لاحظها أسكولدوف، بوسائل فنية محددة. ولقد تمثل ذلك، بالدرجة الأولى، في حرمتهم واستقلاليتهم نفسها داخل بنية الرواية، تجاه المؤلف، أو بكلمة أدق تجاه تحديدات المؤلف الاعتيادية والإظهارية والإنجازية. إن هذا لا يعني طبعاً، إن البطل يسقط من خطة المؤلف. كلا، إن هذه الاستقلالية والحرية للبطل تدخلان تماماً في خطة المؤلف. إن هذه الخطة تبدو وكأنها تهيء البطل مقدماً للحرية النسبية طبعاً وتدخله، بالشكل الذي هو عليه، ضمن الخطة الصارمة المحسوبة للعمل بعامته.<sup>245</sup>

وهكذا، تظهر الشخصيات في الرواية البوليفونية باعتبارها وجهات نظر تجاه العالم، أو باعتبارها أقنعة رمزية وإيديولوجية. ومن ثم، فالشخصية الروائية في هذا النوع من الرواية تتسم بثلاث خاصيات: تتمثل في حرية البطل النسبية، واستقلاليتها، وعلاقة ذلك بصوته في ضوء خطة تعدد الأصوات. ولا بد أن تكون وجهة نظر الشخصية بمثابة موقف فكري وتقوم يتخذه إنسان تجاه نفسه بالذات، وتجاه الواقع الذي يحيط به. "فالمهم بالنسبة لدويستفسكي - يقول باختين - لامن يكونه بطله في العالم، بل بالدرجة الأولى مالذي يكونه العالم بالنسبة للبطل، ومالذي يكونه هو بالنسبة لنفسه ذاتها.<sup>246</sup>

ومن جهة أخرى، يتحدث ميخائيل باختين عن الشخصية غير المنجزة، وهي الشخصية التي تعيش حالة اللانجواز واللاكمال واللاحزم داخل المسار السردي الروائي. ويعني هذا أن الشخصية غير المنجزة هي تلك الشخصية القلقة التي تعيش المعاناة، وتواجه الحياة المعقدة، وهي كذلك شخصية غير مستقرة، تلك الشخصية التي تعاني داخلياً، وتعيش فضاء العتبه، أو فضاء الأزمات والمواقف والأفكار. وقد ترتكب هذه الشخصية جنحا وجنبايات للتعبير عن أفكارها،

244 - ميخائيل باختين: نفسه، ص: 11.

245 - ميخائيل باختين: نفسه، ص: 19-20.

246 - ميخائيل باختين: نفسه، ص: 67.

أو للتخلص من أعدائها الآخرين. وبتعبير آخر، الشخصية غير المنحزة هي الشخصية المهروسة والمريضة نفسانيا.

### 3- التعددية في أنماط الوعي:

تعتبر الشخصيات البوليفونية عن أنماط عدة من الوعي، ولاسيما الوعي الإيديولوجي منه. فهناك من يملك وعيا زائفا، وهناك من له وعي واقعي عن العالم الذي يعيش فيه، وثمة شخصيات أخرى لها وعي ممكن أو تصورات مستقبلية إيجابية مبنية على تغيير الواقع، واستبداله بواقع أفضل. بمعنى أن وعي الشخصيات قد يكون وعيا سلبيا أو وعيا إيجابيا، ويتعدد هذا الوعي بتعدد الشخصيات، وتنوع مصادر ثقافتها، واختلاف منظوراتها السياسية والحزبية والنقابية والاجتماعية والإيديولوجية. لذلك، تتعدد أنماط الوعي داخل الرواية البوليفونية، على عكس الرواية المنولوجية التي كان يهيمن فيها وعي الكاتب، أو وعي السارد المطلق، أو وعي الشخصية البطل التي تدافع عن وجهة نظر الكاتب.

وانطلاقا مما سبق، يقول ميخائيل باختين: "إن كثرة الأصوات وأشكال الوعي المستقلة، وغير المتمزجة ببعضها، وتعددية الأصوات الأصلية للشخصيات الكاملة القيمة- كل ذلك يعتبر بحق الخاصية الأساسية لروايات دويستفسكي. ليس كثرة الشخصيات والمصائر داخل العالم الموضوعي الواحد، وفي ضوء وعي موحد عند المؤلف هو ما يجري تطويره في أعمال دويستفسكي، بل تعدد أشكال الوعي المتساوية الحقوق مع ما لها من عوالم، هو ما يجري الجمع بينه - هنا - بالضبط، في الوقت نفسه تحافظ فيه على عدم اندماجها مع بعضها، من خلال حادثة ما بالفعل، فإن الأبطال الرئيسيين عند دويستفسكي داخل وعي الفنان ليسوا مجرد موضوعات لكلمات الفنان، بل إن لهم كلما تم الشخصية ذات القيمة الدلالية الكاملة. ولهذا السبب، فإن الكلمة التي ينطق بها البطل لاتستند هنا أبدا بواسطة الأوصاف الاعتيادية والوظائف ذات الدوافع العملية والحياتية، إلا أنها لاتعتبر في الوقت نفسه تعبيرا عن الموقف الإيديولوجي الخاص بالمؤلف (مثلما هو الحال عند بايرون). إن وعي البطل يقدم هنا بوصفه وعيا غيريا، وعيا آخر، إلا أنه في الوقت نفسه غير محدد، ولا يجري التستر عليه، كذلك فإنه

لا يصبح مجرد موضوع بسيط لوعي المؤلف. وبهذا المعنى، فالبطل عند دويسنفسكي لا يعتبر صورة موضوعية اعتيادية للبطل في الرواية التقليدية.<sup>247</sup> ويعني هذا أن كل شخصية في الرواية البوليفونية لها حرية كاملة ومطلقة في امتلاك وعي مستقل، يعبر عن كينونتها وهويتها وطريقة تفكيرها، ومنفصلة عن طريقة تفكير الكاتب. وهذا ما يقرب الرواية البوليفونية من الرواية الأطروحة ذات الطبيعة الديمقراطية القائمة على الحوارية الذهنية والتعددية الإيديولوجية.

#### 4- التعددية في المواقف الإيديولوجية:

تستند الرواية البوليفونية إلى تعدد الشخصيات التي تتمتع بنوع من الاستقلالية النسبية في التعبير عن أفكارها، والإفصاح عن مشاعرها الوجدانية، كما تدافع هذه الشخصيات عن معتقداتها الشخصية بكل حرية، فتعرض أطروحتها الإيديولوجية التي قد تكون مخالفة لإيديولوجية الكاتب، ومتعارضة معها بشكل كلي. وتعد روايات دويسنفسكي نماذج تمثيلية لهذا النوع، حيث يرى ميخائيل باختين بأنه: "من الناحية الإيديولوجية، يتمتع البطل باستقلالته ونفوذ المعنوي. وينظر إليه بوصفه خالقا لمفهوم إيديولوجي خاص وكامل القيمة، لا بوصفه موضوعا لرؤيا دويسنفسكي الفنية المتكاملة."<sup>248</sup>

ومن هنا، فالشخصيات الروائية - كما قلنا سابقا - هي بمثابة وجهات نظر فكرية، وأقنعة رمزية وإيديولوجية. ومن ثم، فبطل دويسنفسكي - مثلا - حسب ميخائيل باختين: "ليس مجرد كلمة حول نفسه هو بالذات، وحول الوسط الذي يحيط به مباشرة، بل هو بالإضافة إلى ذلك كلمة حول العالم: إنه ليس ممارسا للوعي فحسب، بل هو صاحب مذهب إيديولوجي."<sup>249</sup>

وعليه، فالرواية البوليفونية هي التي تتضمن مجموعة من المواقف الإيديولوجية والآراء الفكرية المتعارضة والمتناطحة، ويتم ذلك عبر الشخصيات السردية التي تصبح رموزا وأقنعة ورؤى للعالم.

247 - ميخائيل باختين: نفسه، ص: 10-11.

248 - ميخائيل باختين: نفسه، ص: 9.

249 - ميخائيل باختين: نفسه، ص: 111.



## 5- تعدد اللغات والأساليب:

تستند الرواية البوليفونية، وذلك على مستوى صورة اللغة، إلى مجموعة من الأساليب التي تشكل البعد التعددي، أو ما يسمى أيضا بالصياغة الحوارية أو الديالوجية. وثمة لسانيات خاصة تتولى دراسة هذه الحوارية اللغوية، وهي: الميتالسانيات أو اللسانيات الخارجية أو أسلوبيّة الرواية. ومن أهم الظواهر الفنية التي تنبني عليها الرواية البوليفونية، نستحضر: الأسلبة (تقليد الأساليب / stylization)، والمحاكاة الساخرة أو ما يسمى كذلك بالباروديا (Parody)، والحوار (Dialogue)، والتهجين (Hybridation)، والتناص (Intertextuality)، والتنضيد، والعبارات المسكوكة، والأجناس المتخللة...

هذا، وإن الكلمة في الرواية البوليفونية ليست أحادية كما في الرواية التقليدية المنولوجية العادية، بل هي كلمة حوارية غيرية ومزدوجة الصوت. وللتنضيد علاقة كبيرة باللغة الحوارية (الديالوجية). بمعنى أن اللغة الأدبية ليست لغة وحيدة، بل هي: "لغة منضدة طبقات، ومتعددة لسانيا. بمظهرها الملموس الذي هو دلالي وتعبري في نظر الغير. ويكون لذلك التنضيد علاقة وثيقة بالأجناس الأدبية (تنضيد اللغة إلى أجناس)، فيكون الحديث عن اللغة الشعرية، واللغة المقالة، واللغة الصحفية... وهناك تنضيد آخر نسميه التنضيد اللغوي المهني (تنضيد اللغة إلى مهن)، كأن نشير - مثلا - إلى لغة المحامي، ولغة الطبيب، ولغة السلطان، ولغة الفقيه، ولغة التاجر، ولغة السياسي، ولغة المعلم... إلخ.

وهكذا، فجميع: "لغات التعدد اللساني، مهما تكن الطريقة التي فردت بها، هي وجهات نظر نوعية حول العالم، وأشكال لتأويله اللفظي، ومنظورات غيرية دلالية وخلافية. بهذه الصفة، يمكنها جميعا أن تتجاها، وأن تستعمل بمثابة تكملة متبادلة، وأن تدخل في علائق حوارية. بهذه الصفة، تلتقي وتتعايش داخل وعي الناس، وقبل كل شيء داخل وعي الفنان - الروائي الخلاق. وبهذه الصفة أيضا، تعيش حقيقة، وتصارع، وتتطور داخل التعدد اللساني الاجتماعي. ولأجل ذلك، تستطيع جميع اللغات أن تتخذ موضعا لها على صعيد الرواية الفريد الذي يمكنه أن يجمع الأساليب البارودية للغات أجناس متنوعة، ومظاهر مختلفة من أسلبة وتقديم لغات مهنية ملتزمة، مع لغات أجيال تشتمل على لهجات اجتماعية وغير اجتماعية... جميع تلك اللغات يمكن أن يجتذبا الروائي لتنسيق تيمات، وتخفيف حدة التعبير (غير المباشر) عن نواياه وأحكامه القيمة.

لأجل ذلك، نلح باستمرار، على المظهر اللغوي، الدلالي والتعبيري. أي: القصدي، لأنه القوة التي تنضد وتنوع اللغة الأدبية، ولا نولي نفس الاهتمام للعلامات اللسانية (زخارف المفردات، وتناغمات المعنى، إلخ...) في لغات الأجناس والطرقات المهنية وغيرها، لأنها، إذا جاز القول، رواسب متحجرة عن سيرورة النوايا، وعن العلامات التي أهملها العمل الحي الذي تنجزه النية المؤولة للأشكال اللسانية المشتركة. إن تلك العلامات الخارجية، ملحوظة ومثبتة من وجهة النظر اللسانية، لا يمكن فهمها ودراستها بدون فهم تأويلها المقصدي.<sup>250</sup>

وعلى أي حال، يعبر التنضيد اللغوي عن التعدد الطبقي، والتنوع الهرمي الاجتماعي، فيحدد رؤى الشخصيات إلى العالم، ثم يبرز اختلافها فيما بينها اجتماعيا وطبقيا وإيديولوجيا.

أما التهجين (Hybridation) الروائي، فقد يكون إراديا وغير إراديا. وبالتالي، فهو: "مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضا التقاء وعين لسانيين مفصولين بحقبة زمنية، وبفارق اجتماعي، أو بما معا، داخل ساحة ذلك الملفوظ.

وهذا المزيج من لغتين داخل الملفوظ نفسه، هو طريقة أدبية قصدية (بدقة أكثر، نسق من الطرائق). لكن التهجين الإرادي واللاواعي هو إحدى الصيغ الهامة للوجود التاريخي ولصيرورة اللغات. ويمكن القول بوضوح بأن الكلام واللغات، إجمالا، يتغيران تاريخيا عن طريق التشعب لنفس المجموعة اللغوية أو لعدة مجموعات سواء في الماضي التاريخي للغات أو في ماضيهم الإحاثي، ودائما يقوم الملفوظ بدور المرجل في المزج.<sup>251</sup>

وللتمثيل، يمكن للروائي البوليفوني أن يستعمل لغتين داخل ملفوظه السردية، كأن يستعمل حوارا داخليا مثلا يتحدث فيه المتكلم المشخص الرئيس، ولكنه في الوقت نفسه، يرد فيه على شخص أو وعي آخر يستحضره داخل الملفوظ نفسه. بمعنى أن يكون هناك وعي مشخص (بكسر الصاد)، ووعي مشخص (بفتح الصاد) داخل ملفوظ سردي واحد. بتعبير آخر، لا بد أن يحمل ذلك الملفوظ هجنة قصدية واعية، تحيل على صراع القيم والإيديولوجيات، واختلاف الأفكار، وتباين وجهات النظر.

وبعبارة أخرى، يستند التهجين إلى الجدل الخفي، والخلط بين حوارين أحدهما: حوار صريح، والآخر حوار خفي، يشكلان معا جدلا بين شخصيتين: شخصية حاضرة مشخصة (بكسر

<sup>250</sup> - ميخائيل باختين ان خطبة الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الأمان، الرباط، المغرب، الطبعة الثانية سنة 1987م، ص: 54.

<sup>251</sup> - ميخائيل باختين ان خطبة ان رأي، ص: 108.

الصاد)، وشخصية غائبة مشخصة (بفتح الصاد)، كما يتجلى ذلك واضحا في هذا الحوار الداخلي الذي يرد في شكل جدل خفي: "خضنا منذ أيام حديثنا خاصا مع يغستاني إيفانوفيتش، يقال: إن أهم فضيلة في هذا البلد- أن تعرف كيف تجمع النقود. قالوا ذلك على سبيل النكتة(وأنا أعرف أنها نكتة)، الموعظة الأخلاقية هنا هي أنه لا يتعين عليك أن تكون عالة على أحد، وأنا من ناحيتي لست عالة على أحد! لدي كسرتي من الخبز الذي آكله، صحيح أنها كسرة خبز بائسة، وأحيانا حتى تكون يابسة، ولكنها موجودة، حصلت عليها بعريقي، واستعملها بطريقة قانونية لا عيب فيها. على كل ما العمل! وأنا نفسي أعرف أنه ليس مما سيبعث على الاعتزاز أن يعمل المرء نساخا أجل، ومع ذلك فأنا فخور بذلك، فأنا أعمل، وأريق عريقي. ولكن ماهو المعيب، في الواقع، في أي استنسخ! وهل يرتكب المرء إثما إذا عمل في الاستنساخ؟" إنه، يزعمون يعمل نساخا!..."

أجل، وما المخجل في ذلك؟... على الأقل إني بهذه الطريقة أعني الآن بأني مهم، وأن هناك من هو بحاجة إلي، وأنه ليس في هذا ما يبرر إزعاج الإنسان بمثل هذه السخافات، على كل، دعهم يقولون إني جرد. إذا كانوا قد وجدوا هناك شيئا. إن هذا الجزء ضروري، إنه يقدم ما يفيد، ثم إنهم يتمسكون بهذا الجرد، وإنهم ينعمون على هذا الجرد بمكافأة. هل رأيت أي جرد هذا! بالمناسبة لقد تحدثنا كثيرا حول هذه المسألة يا عزيزي. لا أخفي عليك، إني لم يكن في نيتي أن أحدثك حول هذه المسألة غير أنني تحمست قليلا. مع ذلك، فإن المرء يشعر بالراحة، وهو ينصف نفسه من وقت لآخر<sup>252</sup>

يلاحظ المتلقي نوعا من التهجين والخلط بين الحوارات والأساليب داخل هذا الكلام الذي ورد في صيغة الأسلوب غير المباشر الحر. كأني بالشخصية المتحاورة تدافع عن نفسها، وترد على الآخرين، وتستحضر كلام الغير، فتفنده بالحجة والدليل والبرهان. ويعني هذا أن كلام الغير حاضر، ولكن صاحبه غائب. ومن ثم، يبدو أن هذا الحوار هو نوع من الجدل الخفي.

أما الأسلوب الروائي، فتقوم على تقليد الأساليب أو الجمع بين لغة مباشرة (أ)، من خلال لغة ضمنية (ب) في ملفوظ واحد<sup>253</sup>، أو الجمع بين أسلوبين: أسلوب معاصر وأسلوب تراثي داخل ملفوظ كلامي واحد، كما نجد ذلك في الكثير من الروايات العربية الحديثة ذات البعد التراثي،

252 - ميخائيل باختين: نفسه، ص: 302-303.

253 - د. حميد لحمداني أصل لوبية الرواية، ص: 88.

كروايتي: " مجنون الحكم" <sup>254</sup> و " العلامة" <sup>255</sup> لبنسالم حميش، ورواية: " الزيني بركات" لجمال الغيطاني <sup>256</sup>، ورواية "جارات أبي موسى" لأحمد توفيق <sup>257</sup>، حيث يقلد هؤلاء الكتاب أساليب السرد التراثي، من أجل تحقيق وظائف فنية وجمالية ودلالية... ومن الأمثلة على ذلك مقطع من رواية: " زمن بين الولادة والحلم" للمبدع المغربي أحمد المديني: "...وقف الرجل، وأوقف، وبكى واستبكى، وكان موقفا جليلا مهيبا. سيرفع الكرب، يرخي اللجام، ترفع عقيرة مولانا الإمام... وبخ بخ: بلغني، فيما بلغني، وبلغت فيما بلغت، ولقد أبلغت وبلغ لي، وعن السلف الصالح، وغار حراء، وبحار المعرفة السبع، وصلنا أنه ياسيد الرجال، لا بد من... (ويغضي من مهابته)... لا بد من بناء سور من حديد على الجدران، فتنفس القوم الصعداء.. عداء... داء وقام بعدها سيد الناس ليفاجيء الناس: لنشرب الليلة نخب معرفة حكمة الإمام... مام... مام... مام" <sup>258</sup>.

في حين، تستند الباروديا أو المحاكاة الساخرة: " إلى الحديث بواسطة كلمة الآخرين. ولكنه- بعكس مايفعله في تقليد الأساليب- يدخل في هذه الكلمة اتجاهها دلاليا يتعارض تماما مع التزعة الغيرية. إن الصوت الثاني الذي استقر في الكلمة الغيرية.

يتصادم هنا بضراوة مع سيد الدار الأصلي، ويجبره على خدمة أهداف تتعارض مع الأهداف الأصلية تماما، الكلمة تتحول إلى ساحة لصراع صوتين اثنين. ولذلك، ففي المحاكاة الساخرة يتعذر امتزاج صوتين، بينما يكون ذلك ممكنا في تقليد الأساليب... من الممكن محاكاة أسلوب الغير محاكاة ساخرة باتجاهات مختلفة، وأن تدخل إليه نبرات جديدة، أما تقليده أسلوبيا فيكون ممكنا، في الحقيقة، في اتجاه واحد فقط- باتجاه وظيفته الخاصة.

إن كلمة المحاكاة الساخرة يمكن أن تكون متنوعة لدرجة كبيرة يمكن أن نحكي محاكاة ساخرة أسلوب الغير بوصفه أسلوبا. يمكن أن نحكي محاكاة ساخرة طريقة نموذجية على المستوى

254 - بنسالم حميش: بي غُ الحُكم، دار رياض الريس، لندن، 1990م.

255 - بنسالم حميش: العلائخ، دار الآداب، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 1997م.

256 - جمال الغيطاني: الزيني بركات، دار الشروق، الطبعة الرابعة، 2009م.

257 - أحمد توفيق: عبراد أبي موسى، منشورات دار القبة الزرقاء، الطبعة الثانية، سنة 2000م.

258 - أحمد الميني: طلث بين الولادة والخلوى، دار النشر المغربية، طبعة 1976م، ص: 71.

الاجتماعي أو شخصية على المستوى الفردي، طريقة في الرؤية، في التفكير، في الكلام. بالإضافة إلى ذلك، فإن المحاكاة الساخرة تكون عميقة، بهذه الدرجة أو تلك، يمكن أن تقتصر المحاكاة الساخرة على الأشكال اللفظية السطحية، غير أن الممكن كذلك أن تغور هذه المحاكاة الساخرة لتصل إلى المبادئ والأسس العميقة لكلمة الغير. إضافة إلى ذلك، فإن كلمة المحاكاة الساخرة يمكن أن تستخدم من جانب المؤلف بصورة مختلفة: المحاكاة الساخرة تستطيع أن تكون هدفا بذاتها...<sup>259</sup>

ويعني هذا أن المحاكاة الساخرة هي طريقة أسلوبية قائمة على إيراد أساليب الآخرين تضمينا وتناصا وحوارا، ومحاكاتها بطريقة ساخرة قوامها: التناقض، و التضاد، والسخرية، والكروتيسك، والروح الكرنفالية... وهذا النوع من الأساليب توجد بكثرة في الروايات العربية التراثية الساخرة كرواية: "الزيني بركات" لجمال الغيطاني، ورواية: "مجنون الحكم" لبسالم حميش...

أما الحوار أو الديالوغ البوليفوني، فهو بمثابة حوار مباشر خارجي، يستلزم تعدد الشخصيات، واختلاف المواقف والأفكار، وتصارع الإيديولوجيات. وفي المقابل، يتم الحديث عن الحوار الداخلي (المنولوج)، والحوار الصامت الدال على الصمت والسكوت والحذف والإضمار. وهناك أيضا ما يسمى بالعبارات المسكوكة (les edpressions figées)، ويقصد بها تلك العبارات التراثية المأثورة والمتوارثة جيلا عن جيل، كالأمثال والحكم والعبارات المسنونة بدقة وإحكام، مثل: " مات حتف أنفه"، و" من جد وجد ومن زرع حصد". ومن هنا، " يحتوي التراث على مجموعة من التراكيب المسكوكة. أي: بنيات لغوية ثابتة ذات قوالب مستقرة. وتوجد التراكيب المسكوكة التي يطلق عليها أحيانا مصطلح العبارة الجاهزة ( Ready mode edpressions) في اللغة، مثل: صيغة التعجب، أو في اقتران بعض الكلمات بعضها ببعض. ويطلق عليها أحيانا اسم الكليشيه، فتكون مضافا ومضافا إليه، مثل قولك: "سخرية القدر"، أو فعلا ومفعولا، مثل: "ولاه دبره" أو فعلا وشبه جملة، مثل: "أسقطه من حسابه"، وهلم جرا. غير أن هناك نوعية أخرى من التراكيب المسكوكة النابعة من النصوص الأدبية، والتي انتشرت بين الناطقين باللغة. وهي مجموعة من الكلمات تدخل في علاقات سياقية ثابتة لا يجوز تغييرها أو تبديلها، فإن القالب أو الشكل الذي تأتي عليه، هو الطابع المميز لها، فإذا استقلت الوحدات، فقد التركيب المسكوك طابعه المميز. لأن خبرة القارئ بهذه التراكيب

<sup>259</sup> - ميخائيل باختين: نفسه، ص: 282-283.

المسكوكة خبرة تعرف لاحيرة معرفة. ويقول ميكائيل ريفاتير: إن صفة الكليشيه الأساسية أنه يثير في القارئ الإحساس بأنه شاهد من قبل. إنه مضموع. إنه متحجر. ومن هذا الإحساس يستخلص ريفاتير أن كل كلمة على حدة لا تعني شيئاً.<sup>260</sup>

زد على ذلك، فللعبارات المسكوكة وظائف عدة: جمالية، ونفسية، وأخلاقية، وتأثيرية، وتناسية... ومن ثم، تثير التراكيب المسكوكة حسب ميكائيل ريفاتير: "ردود فعل جمالية وخلقية وتأثيرية في نفس القارئ، تتميز هذه التراكيب بـمميزات الظاهرة الأسلوبية، من حيث إنها تسترعي انتباه القارئ في لحظة تعرفه عليها، غير أنها تدخل أيضاً، في كثير من الأحيان، في نسق بلاغي، مثل التمثيل أو الاستعارة أو المبالغة أو المفارقة. أما من حيث تفاعلها داخل السياق، فإنها تدخل في علاقة تضاد مع السياق، من حيث إنها مستعارة من كتاب معاصرين للكاتب."<sup>261</sup>

وهناك ظاهرة الأجناس التعبيرية المتخللة، ويعني هذا أن الرواية قد تتخلها أجناس أدبية صغرى أو كبرى، كالحكاية الشعبية، أو الخرافة، أو الأسطورة، أو الأمثال، أو الشعر، أو المسرح، أو الرحلة، أو الرسالة، أو الخطبة، أو قصصات الصحافة والإعلام... إلخ وعليه، فاللسانيات الخارجية هي التي تنصب على الحوارية بالدرس والفحص والتمحيص؛ لأن اللغة حسب باختين ذات طابع مادي حواري. ومن ثم، فالخطاب المعروض في الخطاب الروائي قد يكون عبارة عن حوار مباشر (أحادي الصوت)، أو يكون خطاباً بوليفونيا متعدد الأصوات.

## 6- تعدد المنظورات السردية:

تتعدد المنظورات السردية في الرواية البوليفونية، حيث ينتقل الكاتب من وجهة نظر إلى أخرى، حيث ينطلق من الرؤية من الخلف ليمر إلى الرؤية الداخلية. وبعد ذلك، يستعمل الرؤية من الخارج. كما ينوع الضمائر السردية، حيث يشغل ضمير الغائب، ضمير المتكلم، ثم ضمير المخاطب. أو ينتقل من السارد الواحد إلى السارد المتعدد، كما ينتقل من السارد المطلق إلى السارد النسبي والسارد الشاهد، أو يتأرجح بين سارد حاضر وسارد غائب، أو بين سارد

<sup>260</sup> - د. بسيزا قاسم: روايات عربية، وروايات برّخ، شركة الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1997م، ص: 20-21.

<sup>261</sup> - د. بسيزا قاسم: روايات عربية، وروايات برّخ، ص: 22.

مشارك وسارد محايد. وكلما تعددت وجهات النظر، واختلفت المنظورات السردية، وتعددت الضمائر، وتنوع الرواة والسراد، كانت الرواية أقرب إلى الرواية الحوارية منها إلى الرواية التقليدية ذات الصوت الواحد.

ومن النماذج الروائية التي انشغلت كثيرا بتقنية تعدد الرواة والسراد نذكر رواية: "لعبة النسيان" لمحمد برادة، حيث يقول على لسان راوي الرواية: "لعلني تسرعت في الإفشاء بتأملاتي هذه حول ما حكاها لنا رواة هذا الفصل. وقد لا يكون ذلك هو ما قصد إليه الكاتب لأن التعليقات التي أثبتها على الهوامش، تلح كثيرا على أن الزمان لا يوقر أحدا، وأنه غير مطمئن إلى الطريقة التي تصور بها علاقة الطابع بالهادي. وفي رأيه- إذا جاز لي أن أغامر بالاستخلاص- أن استقصاء الحالات وتشخيصها، عملية لاتقف عند حد: فكلما توخينا الدقة، كلما اتسعت الدائرة، وبرزت عناصر أخرى لاتخلو من تأثير. فتتوالد افتراضات تتقاطع مع الأولى. من ثم، فإن أوراق ملحقة، تشتمل على بلاغات وخطب وقصاصات صحف، وربورتاجات مستنسخة عن الإذاعة... فوجدتني محتارا عند الاختيار. لذلك، آثرت أن أكتفي، هنا، بإيراد عينة فقط من تلك الأوراق الملحقة..."<sup>262</sup>

ويعني هذا أن محمد برادة في روايته: "لعبة النسيان" يوظف أنواعا عدة من الرواية كراوي الرواية، والرواية الفرعيين، والسراد، وكل ذلك من أجل خلق رواية بوليفونية حقيقية.

## 6- البناء المركب:

يقترن البناء المركب بظاهرة الأجناس التعبيرية المتخللة، ويعني هذا أن الرواية قد تتخلها أجناس أدبية صغرى أو كبرى، كالحكاية الشعبية، أو الخرافة، أو الأسطورة، أو الأمثال، أو الشعر، أو المسرح، أو الرحلة، أو الرسالة، أو الخطبة، أو قصصات الصحافة والإعلام... إلخ ومن ثم، يستند البناء في الرواية البوليفونية إلى دمج العناصر المتناقضة والمتنافرة جدليا داخل إطار سردي متكامل ذي وحدة موضوعية وعضوية. ويعني هذا أنه لا بد من إيجاد تعددية سردية وافية لتركيب العمل الروائي، كأن يستدمج هذا العمل - مثلا - مجموعة من الأجناس والأنواع والأنماط الأدبية وغير الأدبية، فيصهرها داخل بوتقة فنية وجمالية متعددة الأصوات والبنى

<sup>262</sup> - محمد برادة: لعبة النسيان، ص: 80.

التركيبية. بالإضافة إلى ذلك، " فإن تركيب السرد نفسه - سواء قدم هذا السرد بواسطة المؤلف أو بواسطة الراوي أو بواسطة إحدى الشخصيات- يجب أن يكون التركيب مغايراً تماماً لما هو عليه في الروايات ذات الطبيعة المونولوجية. إن ذلك الموقف الذي ينطلق منه القاص أو يستند إليه التصوير، أو يصدر عنه الإخبار، هذه المواقف يجب أن تكون قد تحددت في ضوء الموقف من هذا العالم الجديد- عالم الذوات المتساوية الحقوق، لاعوالم الموضوعات. والكلمة التي تقص، وتصور، وتخبر، يجب أن تعالج علاقة ما جديدة تجاه مادتها.

وهكذا، فإن جميع عناصر البنية الروائية عند دوستفسكي ذات خصوصية كبيرة جداً. إنها تتحدد جميعها بتلك المهمة الفنية الجديدة التي استطاع دوستفسكي وحده أن يطرحها، ويحلها بكل ماتنطوي عليه من عمق وسعة: مهمة بناء عالم متعدد الأصوات، إلى جانب تحطيم الأشكال القائمة للرواية الأوروبية المونولوجية(المتجانسة) في الأصل.<sup>263</sup>

ويعني هذا أن جنس الرواية بالمفهوم البوليفوني يحوي مجموعة من الأجناس والأنواع والأنماط الفرعية التي تتخلل الجنس الرئيس تعصيذا وتركيبا وتأليفا وإنشاءً وشعرية. وللتوضيح أكثر، كأن تتضمن الرواية قصائد شعرية، وأهازيج، وموشحات، وحكايات، وأساطير، ونصوصاً وصفية، وقصاصات الصحف، ومسرحيات، ولقطات سينمائية، ولوحات تشكيلية، ومقاطع نقدية، وخطباً، ورسائل، وطلاسم السحر والشعوذة، والمقالة، والتاريخ، كما يتجلى ذلك واضحاً في رواية: " الزبني بركات" لجمال الغيطاني... ويسمى كل هذا بالأجناس التعبيرية المتخللة (بكسر اللام الأولى)

## 7- التناص الحواري:

إذا كانت جوليا كريستيفا (Julia kristeba)، بما فيها جماعة تيل كيل (Tel Kuel)، قد اهتمت كثيراً بالتناص (Intertedtualité)، فإن الشكلايين الروس هم الذين سبقوا إلى طرح هذا المفهوم، ولاسيما ميخائيل باختين الذي بلوره في كتابه: " شعرية دوستفسكي" بشكل جلي، وذلك أثناء حديثه عن الحوارية والباروديا والأسلبة ضمن نظيره للرواية البوليفونية. وقد ربط باختين التناص بتداخل النصوص داخل ملفوظ حوارى معين. لذا،

<sup>263</sup> - ميخائيل باختين: نفسه، ص:12.



استخدم مصطلحي " الحوارية" و" البوليفونية" للإحالة على مصطلح التناص الذي استخدمته جوليا كريستفا.

هذا، وينبني التناص الحوارية على التضمين، والاقتراب، والمعارضة، الاستشهاد، وتوظيف النص الغائب، واستحضار كلام الغير نقلا وامتصاصا وتفاعلا وحوارا...

## 8- الفضاء الكرونوتوبي:

يرتبط الفضاء الكرونوتوبي داخل الرواية البوليفونية بالباحث الروسي ميخائيل باختين (Mikhaïl Bakhtine)، ويعتمد على إدماج الزمان في المكان لتشكيل فضاء واحد يسمى بالفضاء الزمكاني. ويتسم هذا الفضاء بالوحدة والتناسق والتداخل العضوي، ومن الصعب بمكان الفصل بينهما، كما كان يفعل علماء الطبيعة في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الميلاديين. ومن ثم، يرى ميخائيل باختين الكرونوتوب (**Chronotope**) بأنه: " يعين الوحدة الفنية للعمل الأدبي في علاقاته مع الحقيقة، كما يتضمن أيضا وباستمرار مكونا أساسيا، بحيث لا يمكن عزله عن مجموعة "الكرونوتوب" الأدبي إلا بتحليل تجريدي، ذلك أنه في الفن والأدب عموما، كل التعريفات الزمكانية (Spatio-temporeles) هي غير منفصلة عن بعضها، وتحمل دائما قيمة انفعالية، إن التفكير على مستوى التجريد يمكن بالتأكيد أن يتأمل الزمان والمكان منفصلين، ويقصي القيم الاستعمالية، إلا أن المتأمل الحي (الذي يعني بالتأمل الرزين غير المجرد) في أي عمل فني، لا يجزئ شيئا، ولا يقصي شيئا، إنه: أي التفكير الحي يضبط الكرونوتوب في كليته واكتماله. ذلك، أن الفن والأدب مشبعان بالقيم الكرونوتوبية في مختلف الدرجات والأبعاد، وكل باعث أو مكون أساسي في أي عمل فني ينبغي أن يقدم مثلما تقدم أي قيمة من قيمه."<sup>264</sup>

ويعني كل هذا أن الكرونوتوب يتحقق دائما في العمل الأدبي والفني، وذلك بحضور المؤشرات الزمانية والمكانية التي تحقق للنص أو الخطاب اتساقه العضوي وانسجامه الدلالي. ويرى الباحث المغربي محمد منيب البوريمي أن ميخائيل باختين أخذ مصطلح كرونوتوب من العلوم الصلبة كما في قوله: " لعل ميخائيل باختين، حين صاغ أو اقترض - من العلوم الصلبة - مصطلحه

<sup>264</sup> - Mikhaïl Bakhtine: Esthétique et théorie du roman,p:384.

النقدي المشهور (كرونوطوب)، واستنتبه في مجال النقد الأوروبي الحديث، قد ضمنه إلى جانب البعد المعجمي للكلمة (الحجم والكثافة)، مفهوم السيولة والانغلاق، الشيء الذي جعل الكلمة متصلا رباعي الأبعاد كما في تصور النظرية النسبية الخاصة التي تعتبر المكان والزمان غير قابلين للفصل موضوعيا. <sup>265</sup>

بيد أن ميخائيل باختين أخذ هذا المصطلح من علم الموسيقى، ويعني الكرونوطوب في هذا الميدان تعدد الأصوات والأنغام. ومن ثم، استعمله في النقد الأدبي ليدل على تعدد الشخصيات، وتعدد الأطروحات الفكرية، وتعدد المواقف الإيديولوجية، وتعدد اللغات والأساليب.

## 6- فضاء العتبة:

من المعلوم أن فضاء العتبة (Seuil) في الرواية البوليفونية هو فضاء الصدمات والأزمات والمشاكل العضوية والنفسية. بمعنى أن الأماكن التي يعيش فيها البطل أو التي ينتقل عبرها هي أماكن موحشة وعدوانية، تثير الاشمزاز والقلق والغثيان والموت. وبتعبير آخر، فضاء العتبة هو فضاء الكوارث التي تعصف بالإنسان المقهور داخل مجتمع محبط، تنعدم فيه القيم الأصيلة، وتقيمن عليه العلاقات التشيئية الرأسمالية، حيث تتحول القيم المعنوية أو الكيفية إلى قيم مادية واستعمالية قائمة على الغرضية والمنفعة والتبادل. وقد يكون هذا الفضاء عبارة عن فضاءات مفتوحة كالساحات أو الممرات أو العتبات الوسيطة التي تفصل الداخل عن الخارج. وترتبط بهذه الفضاءات أزمات خانقة تؤثر سلبا على حياة البطل، وتشكل موقفه الإيديولوجي من العالم، وتحدد مصيره في ضوء مصائر الآخرين الذين يعيشون معه في نفس العالم المحيط به. أما الزمان الذي يندغم فيه ذلك البطل المقهور، فهو زمن مشحون بالتوتر والقلق والسأم والتأزم والصراع التراجيدي. وهنا، نتحدث عن بطل يسمى بالشخصية غير المنجزة. أي: شخصية قلقة ومنهارة ومتضععة. وبالتالي، فهي غير منجزة حديثا، وغير مستقرة في حياتها. وتعتبر روايات دويستفسكي، كرواية: "الجريمة والعقاب"، ورواية: "الإخوة كرامازوف"، من الروايات المتعددة الأصوات (البوليفونية) التي سبقت إلى توظيف هذا النوع من الفضاء

<sup>265</sup> - محمد منيب البوري، في فضاء البطل، انظر إلى: الرواية المغربية، الحدث، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد السادس، وجدة، رقم 52، سلسلة بحوث ودراسات، رقم: 15، 40.

الإشكالي، كما يرد هذا النوع من الفضاء في الهجائيات المنيبية التي تأثر بها دوستفسكي كثيرا. وفي هذا الصدد، يقول ميخائيل باختين: "إنه، في الحقيقة، وصف صائب تماما للطريقة التكوينية لبناء المنيبية الخيالية. بالإضافة إلى ذلك، فإنه هذا الوصف يمكن أن يعم، باستثناء حالات قليلة، على كل المنهج الإبداعي عند دوستفسكي. إن دوستفسكي لا يستخدم أبدا، تقريبا، في أعماله الزمن البيوغرافي التاريخي المستمر نسبيا. أي: الزمن الروائي بمعنى الكلمة. إنه يقفز من خلاله، إنه يركز الحدث في نقاط الأزمات، والانعطافات، والكوارث، حيث تصبح اللحظة معادلة من حيث قيمتها الداخلية لـ "بليون سنة". أي: إنها تفقد حدودها الزمانية. كذلك، إنه يقفز، في الحقيقة، عبر المسافة، ويركز الحدث فقط في نقطتين اثنتين: على العتبة (عند الباب، عند المدخل، عند السلم، في الممر إلى غير ذلك)، حيث تقع الأزمة والانعطاف، أو في الساحة، التي يستعاض عنها عادة بغرفة الاستقبال (صال، مطعم)، حيث تقع الكارثة أو الخصومة. هكذا، هو بالضبط مفهومه الفني حول الزمان والمكان. إنه يقفز غالبا عبر حالة المماثلة للحقيقة، التجريبية والتفصيلية، وعبر المنطق العقلي. ولهذا، كان صنف المنيبية قريبا من نفسه."<sup>266</sup>

ونفهم من هذا أن دوستفسكي قد وظف فضاء العتبة ضمن رواياته البوليفونية أو المتعددة الأصوات، وتأثر في ذلك بالهجائيات المنيبية. ومن ثم، فلم يكن دوستفسكي يلتزم في رواياته الواقعية أو النفسية بالتعاقب الزمني الكرونولوجي، أو يلتزم بالخط الزمني المتسلسل من الحاضر نحو المستقبل، بل كان يقفز على الزمن البيوغرافي، ويختار منه اللحظات الحاسمة المؤثرة للإنسان، ولاسيما اللحظات المساوية المبنية على الأزمات و"العواصف" والكوارث والخصومات. كما يرتبط هذا الزمان التراجيدي بأمكنة عدوانية مفتوحة، تحدد جدلية الداخل والخارج، وجدلية الذات والموضوع، وجدلية الأنا والغير، وجدلية الكائن والممكن، وجدلية الانغلاق والانفتاح... ويعني هذا أن البطل يعيش قلقه الوجودي بين الأمكنة المحاصرة، ويعيش ضياعه واغترابه الذاتي والمكاني في ساحات الصراع الذاتي والموضوعي، بعيدا كل البعد عن الفضاءات الراقية المغلقة كالقصور والمطاعم وصالات الرقص.

وهكذا، يرى ميخائيل باختين: "بأن الفضاء الروائي يكتسي من خلال تداخل مكوناته - في أحيان كثيرة - طابعا رمزيا، فهناك الفضاء الخارجي، والفضاء الداخلي، وهناك الفضاء المغلق والفضاء المفتوح، والفضاء الحميمي والفضاء المعادي، بل إن باختين بعد دراسته القيمة لإنتاج دوستفسكي، لاحظ أنه استعمل في رواياته فضاء رمزيا خاصا، بعيدا عن الصالونات،

<sup>266</sup> - ميخائيل باختين: نفسه، 219-220.

وحجرات الأكل، وقاعات الاحتفالات، وغرف النوم. هذا الفضاء الخاص الذي وظفه دوستفسكي في إنتاجه الروائي، سماه باختين: الفضاء العتبة (le) seuil، وهو فضاء يتمثل في المدخل والممرات والأبواب والنوافذ المشرعة على الشوارع، كما أنه فضاء يتمثل في الحانات والأكواخ والقناطر والخنادق والبواخر والسيارات والقطارات. وبعبارة أوضح: إن فضاء العتبة- كما يرى باختين- يمثل المواقف، والأفكار، والأشخاص الذين يعيشون بين/بين، كما أن الزمن الموجود في العتبة هو زمن أزمة (Temps des crises)؛ لأنه مشحون بالتوتر والقلق والاضطراب وطرح الأسئلة المصيرية.<sup>267</sup>

ومن هنا، يتأرجح فضاء العتبة بين الداخل والخارج، وبين المغلق والمنفتح. وبالتالي، يجسد تمزق الشخصية غير المنجزة، وتأكلها داخل فضاءات الأزمات الخائفة الوسيطة.

## 7- الفضاء الكرنفالي:

يمكن الحديث عن فضاء آخر توظفه الرواية المتعددة الأصوات (الرواية البوليفونية)، أو ما يسميه أيضا بالرواية الحوارية (الديالوجية)، كما يتضح ذلك جليا عند الروائي الروسي دوستفسكي، ويسمى هذا الفضاء بالفضاء الكرنفالي. ويقوم هذا الفضاء على الكروتيسك، والتشويه، والقبح، والجمع بين الأضداد والمتناقضات، والتأرجح بين الجد والهزل، والانطلاق من المحاكاة الساخرة، وتشغيل الباروديا والضحك، وتوظيف السخرية، والإكثار من النقد المهجائي، وتشغيل الأقنعة والرموز والعلامات الدالة، والتحرر من الطبقة والأعراف والقوانين والقواعد الرسمية، والانتقال من الكوميديا إلى التراجيديا، والعكس صحيح أيضا...

وغالبا ما يرتبط الفضاء الكرنفالي - مكانيا - بالساحة الشعبية العمومية التي تتجمع في داخلها المتناقضات الاجتماعية (السامي والسافل، والغني والفقير، والراقي والمنحط، والمؤمن والمحلد...). ومن جهة أخرى، يرتبط الفضاء الكرنفالي - زمانيا - بالحفلات الدينية ومواسم الطقوس والشعائر والأسرار الدينية. كما يتسم الفضاء الكرنفالي بمجموعة من السمات والمقومات، مثل: الغرابة، والشذوذ، والفتنازيا، والارتجال، والاحتفال، والحميمية، والإنسانية، والشعبية، والانفتاح، والغيرية، والحوارية، والجدلية، والتنكر، والمجون...

<sup>267</sup> - محمد منيب البوريهني **فضاء الروائي فلنررتنخ: الإطار أن ذن خم** ص: 22-23.

وعليه، يتبين لنا- مما سبق- بأن الرواية البوليفونية- حسب ميخائيل باختين- هي رواية متعددة الأصوات واللغات واللهجات والأساليب، كما أنها رواية منفتحة قائمة على التناص الحوارية، ومبنية على تعدد الخطابات، وتفاعل الأجناس الأدبية والفنية، وتلاقح اللغات واللهجات؛ مما يجعل هذه الرواية تستجمع جميع الأصوات واللغات واللهجات الاجتماعية، لتعبر بكل حرية وديمقراطية عن وجهات نظرها، مع حضور المؤلف الوهمي الذي يتنازل بشكل من الأشكال عن سلطته لراوي الرواية، أو يتنازل للسراد المتعددين، أو يتنازل للشخص لتعبر عن عوالمها الداخلية ومواقفها تجاه الموضوع.

إذاً، تنبني الرواية البوليفونية على التعدد اللغوي والتجريب البوليفوني . وبهذا، تكون هذه الرواية مختلفة أيما اختلاف عن الرواية المنولوجية التي تستند إلى الأحادية في كل شيء: لغة، وأسلوباً، وفكرة، ومنظوراً، وإيديولوجية، وضميراً، وصوتاً... زد على ذلك، فقد استفادت الرواية العربية الجديدة سواء أكانت تجريبية أم تراثية بشكل من الأشكال من الرواية البوليفونية تصوراً وصياغة ورؤية وتشكيلاً.

## الفصل العاشر:

## نظرية ما بعد الاستعمار

تعد نظرية "ما بعد الاستعمار" أو النظرية ما بعد الكولونيالية (Colonial Discourses and Post – Colonial Théorie) من أهم النظريات الأدبية والنقدية ذات الطابع الثقافي والسياسي؛ لكونها تربط الخطاب بالمشاكل السياسية الحقيقية في العالم. وبالتالي، تستعرض ثنائية الشرق والغرب في إطار صراع عسكري وحضاري وقيمي وثقافي وعلمي. كما تعمل هذه النظرية الأدبية النقدية على استكشاف مواطن الاختلاف بين الشرق والغرب، وتحديد أتماط التفكير والنظر إلى الشرق والغرب معا، وذلك من قبل كتاب ومبدعي مرحلة ما بعد البنيوية، ومثقفي ما بعد فترة الاحتلال الغربي الذين ينتمون غالبا إلى الشعوب المستعمرة، وأخص بالذكر شعوب أفريقيا وآسيا. ويعني هذا أن نظرية ما بعد الاستعمار تطرح مجموعة من القضايا الشائكة للدرس والمعالجة والتفكيك والتفويض، كجدلية الأنا والغير، وثنائية الشرق والغرب، وتحليلات الخطاب الاستعماري، ودور الاستشراق في تركية المركزية الغربية قوة وتفوقا، والإشارة إلى الصراع الفكري والثقافي المضاد للتمركز العقلي الغربي لغة وكتابة ومقصدية وقضية. إذاً، ماهي نظرية "ما بعد الاستعمار"؟ وماهو مفهوم هذه النظرية؟ وماهي أهم مرتكزاتها القضيوية والفنية والنقدية والمنهجية؟ ومن هم روادها الفعليين؟ وما قيمة هذه النظرية تصورا وتطبيقا؟ هذا ماسنوضحه في هذه المباحث التالية:

## 1- مفهوم نظرية "ما بعد الاستعمار":

تعد نظرية "ما بعد الاستعمار" من أهم النظريات الأدبية والنقدية التي رافقت مرحلة "ما بعد الحداثة"، ولاسيما أن هذه النظرية ظهرت بعد سيطرة البنيوية على الحقل الثقافي الغربي، وبعد أن هيمنت الميثولوجيا البيضاء على الفكر العالمي، وأصبح الغرب مصدر العلم والمعرفة والإبداع، وموطن النظريات والمناهج العلمية. ومن ثم، أصبح الغرب هو المركز. وفي المقابل، تشكل الدول المستعمرة المحيط التابع على حد تعبير الاقتصادي المصري سمير أمين. ويعني هذا

أن نظرية "مابعد الاستعمار" تعمل على فضح الإيديولوجيات الغربية، وتقويض مقولاتها المركزية على غرار منهجية التقويض التي تسلح بها الفيلسوف الفرنسي جاك ديريدا (J.Derrida)، لتعرية الثقافة المركزية الغربية، ونسف أسسها المتأفزيقية والبنوية. وإن أكثر: "اهتمام ذي صلة في فكر "مابعد الاستعمار" هو تهميش الثقافة الغربية وقيمها للثقافات المختلفة الأخرى. ويتضح من منظور عالم "مابعد الاستعمار" أن أعمال الفكر الكبرى في غرب أوروبا والثقافة الأمريكية قد هيمنت على الفلسفة والنظرية النقدية، وكذلك على أعمال الأدب في جزء واسع من أنحاء العالم، ولاسيما تلك المناطق التي كانت سابقاً تحت الحكم الاستعماري. إن مفهوم ديريدا عن الميثولوجيا البيضاء، الذي حاول أن يفرض نفسه على العالم بأسره، قد قدم الدعم لهجوم "مابعد الاستعمار" على هيمنة الإيديولوجيات الغربية. وإن رفض "مابعد الحداثة" للسرديات الكبرى وأنماط الفكر الغربي التي أصبحت عالمية، كان أيضاً مؤثراً جداً.<sup>268</sup>

وتسمى هذه النظرية كذلك بالخطاب الاستعماري، وقد ظهرت هذه النظرية حديثاً مرافقة لنظرية "مابعد الحداثة"، وبالضبط في سنوات السبعين إلى غاية سنوات التسعين من القرن العشرين. وقد أعطيت لنظرية مابعد الاستعمار تعريفات عدة، ومن أهم تعاريفها أن مصطلح "مابعد استعماري" يستخدم ليغطي: "كل الثقافات التي تأثرت بالعملية الإمبريالية من لحظة الاستعمار حتى يومنا الحالي؛ ذلك أن هناك خطأ متصلاً من الاهتمامات، على مدار العملية التاريخية التي بدأها العدوان الإمبريالي... ونحن نشير كذلك إلى ملاءمة المصطلح للنقد الجديد العابر للثقافات الذي ظهر في السنوات الأخيرة، وللخطاب الذي تكوّن من خلاله ذلك النقد. وبهذا المعنى، فإن كتابنا هذا - كما يقول بعض القائلين بنظرية "مابعد الاستعمار" - يهتم بالعالم كما كان خلال فترة الهيمنة الإمبريالية الأوروبية وبعدها، وتأثير ذلك على الآداب المعاصرة... وعلى هذا النحو، تكون آداب البلاد الأفريقية، وأستراليا وبنجلاديش وكندا وبلاد البحر الكاريبي والهند... كلها آداب "ما بعد الاستعمار"... وما يجمع بين هذه الآداب - بعد سماتها الإقليمية الخاصة - أنها ظهرت بشكلها الحالي في أعقاب تجربة الاستعمار، وأكدت نفسها من خلال إبراز التوتر مع القوة الإمبريالية، وبالتركيز على ما يميزها عن فرضيات المركز الإمبريالي. وهذا هو ما يجعلها آداباً ما بعد استعمارية.<sup>269</sup>

<sup>268</sup> - ديفيد كارتتر: نفسه، ص: 125.

<sup>269</sup> - Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin: **The Empire Writes Back: Theory and Practice in**

وبناء على ماسبق، فالنظرية "مابعد الاستعمار" هي التي تهدف إلى تحليل كل ما أنتجته الثقافة الغربية باعتباره خطابا مقصديا، يحمل في طياته توجهات استعمارية إزاء الشعوب التي تقع خارج المنظومة الغربية. كما يوحي المصطلح بوجود استعمار جديد يخالف الاستعمار القديم. لذا، يتطلب هذا الاستعمار التعامل معه من خلال رؤية جديدة، تكون رؤية موضوعية وعلمية مضادة. ويعرف سعد البازعي مصطلحي الخطاب الاستعماري والنظرية "مابعد الاستعمار" قائلا: "يشير هذان المصطلحان اللذان يكملان بعضهما بعضا إلى حقل من التحليل ليس جديدا بحد ذاته، ولكن معالمة النظرية والمنهجية لم تتضح في الغرب إلا مؤخرا مع تكثيف الاهتمام به، وازدياد الدراسات حوله. يشير المصطلح الأول إلى تحليل مابلورته الثقافة الغربية في مختلف المجالات من نتائج يعبر عن توجهات استعمارية إزاء مناطق العالم الواقعة خارج نطاق الغرب، على أساس أن ذلك الإنتاج يشكل في مجمله خطابا متداخلا بالمعنى الذي استعمله فوكو لمصطلح خطاب. أما المصطلح الثاني، " النظرية مابعد الاستعمارية"، فيشير إلى نوع آخر من التحليل ينطلق من فرضية أن الاستعمار التقليدي قد انتهى، وأن مرحلة من الهيمنة - تسمى أحيانا المرحلة الإمبريالية أو الكولونيالية - كما عرّبها بعضهم - قد حلت وخلقت ظروفًا مختلفة تستدعي تحليلا من نوع معين. ولذا، فإن المصطلحين ينطلقان من وجهات نظر متعارضة فيما يتصل بقراءة التاريخ، وإن كان ذلك اختلافا في التفاصيل لا في الجوهر، فبينما يرى بعضهم انتهاء مرحلة الاستعمار التقليدي. وبالتالي، انتهاء الخطاب المتصل به، وضرورة أن يتركز البحث في ملامح المرحلة التالية، وهي مرحلة مابعد الاستعمار، يرى بعضهم الآخر أن الخطاب الاستعماري ما يزال قائما وأن فرضية "المابعدية" لا مبرر لها."<sup>270</sup>

هذا، ولقد طرحت نظرية "مابعد الاستعمار" مجموعة من الإشكاليات الجوهرية التي تتعرض لعلاقة الأنا بالآخر، أو علاقة الشرق بالغرب، أو علاقة الهامش بالمركز، أو علاقة المستعمر بالشعوب المستعمرة الضعيفة. ومن بين هذه الاسئلة والإشكاليات نذكر الافتراضات التالية: "كيف أثرت تجربة الاستعمار على هؤلاء الذين استُعمروا من ناحية، وأولئك الذين قاموا بالاستعمار من ناحية أخرى؟ كيف تمكنت القوى الاستعمارية من التحكم في هذه المساحة الواسعة من العالم غير الغربي؟ ما الآثار التي تركها التعليم الاستعماري والعلم والتكنولوجيا

**Post-Colonial Literatures**, Routledge, London and New York, 1989, p: 2.

<sup>270</sup> - د.سعد البازعي ود.ميجان الرويلي: نفسه، ص: 91-92.



الاستعمارية في مجتمعات "ما بعد الاستعمار"؟ وكيف أثرت التزعة الاستعمارية؟ كيف أثر التعليم الاستعماري واللغة المستعمرة على ثقافة المستعمرات وهويتها؟ كيف أدى العلم الغربي والتكنولوجيا والطب الغربي إلى الهيمنة على أنظمة المعرفة التي كانت قائمة؟ وما أشكال الهوية ما بعد الاستعمارية التي ظهرت بعد رحيل المستعمر؟ إلى أي مدى كان التشكل بعيداً عن التأثير الاستعماري ممكناً؟ هل تركز الصياغات الغربية لما بعد الاستعمار على فكرة التهجين أكثر مما تركز على الوقائع الفعلية؟ هل ينبغي استمرار معاداة الاستعمار عبر العودة الجادة إلى الماضي السابق على فترة الاستعمار؟ كيف تلعب مسائل الجنس والنوع والطبقة دوراً في الخطاب الاستعماري وما بعد الاستعماري؟ هل حلت أشكال جديدة من الإمبريالية محل الاستعمار؟ وكيف؟<sup>271</sup>

وعليه، فـ "نظرية ما بعد الاستعمار" هي في الحقيقة قراءة للفكر الغربي في تعامله مع الشرق، من خلال مقارنة نقدية بأبعادها الثقافية والسياسية والتاريخية. وبتعبير آخر، تحلل هذه النظرية الخطاب الاستعماري في جميع مكوناته الذهنية والمنهجية والمقصدية تفكيكا وتركيبا وتقويضا، بغية استكشاف الأنساق الثقافية المؤسساتية المضمرّة التي تتحكم في هذا الخطاب المركزي.

## 2- مرتكزات نظرية "ما بعد الاستعمار":

<sup>271</sup> - وردت هذه الأسئلة في هذا الكتاب:

Deepika Bahri: **Introduction to Postcolonial Studies**,  
Fall 1996. وذلك على موقع بعنوان:

[www.emory.edu/English/faculty/bahri.htm](http://www.emory.edu/English/faculty/bahri.htm)

تبني نظرية "ما بعد الاستعمار" في مجال الحقل الثقافي بصفة عامة، وحقل النقد الأدبي بصفة خاصة، على مجموعة من المرتكزات الفكرية والمنهجية، ويمكن حصرها في المكونات والعناصر التالية:

**1- فهم ثنائية الشرق والغرب:** تحاول نظرية ما بعد الاستعمار فهم الشرق والغرب فهما حقيقيا، برصد العلاقات التفاعلية التي توجد بينهما سواء أكانت تلك العلاقات إيجابية مبنية على التسامح والتفاهم والتعايش أم مبنية على العدوان والصراع الجدلي والصدام الحضاري، كما يذهب إلى ذلك صموئيل هنتنغتون في كتابه: "صراع الحضارات". ويتمظهر الشرق بشكل جلي في نصوص وخطابات الاستشراق. ومن ثم، يتحول هذا الاستشراق من خطاب معرفي موضوعي إلى خطاب سياسي كولونيالي ذاتي ومصلحي. لذا، فقد تسلم مثقفو نظرية "ما بعد الاستعمار" بآليات التفكيك والتقويض لتشيتت المقولات المركزية التي انبنت عليها حضارة الغرب.

**2- مواجهة التغريب:** استهدفت نظرية "ما بعد الاستعمار" محاربة سياسة التغريب والتدجين والاستعلاء التي كان يנהجها الغرب في التعامل مع الشرق. ومن ثم، ثمر مثقفو نظرية "ما بعد الاستعمار" عن سواعدهم لفضح الهيمنة الغربية، وتعرية مرتكزاتها السياسية والإيديولوجية، مع تبيان نواياها الاستعمارية القريبة والبعيدة، والتشديد على جشعها المادي لاستنزاف خيرات الشعوب المقابلة الأخرى. لذا، يتسم الخطاب الثقافي الغربي بترعة التمركز، وتأكيد خاصيات: التفوق والتمدن والتحضر، وذلك في مقابل خطاب دولي يتصف بالبدائية، والشعوذة، والشهوانية، والسحر الطقوسي الخرافي.

**2- تفكيك الخطاب الاستعماري:** تهدف نظرية "ما بعد الاستعمار" إلى فضح الخطاب الاستعماري الغربي، وتفكيك مقولاته المركزية التي تعبر عن الغطرسة والهيمنة والاصطفاء اللوني والعرقى والطبقي، باستعمال منهجية التشيتت والفضح والتعرية. لذا، فقد وجد كتاب نظرية "ما بعد الاستعمار" في تفكيكية جاك ديريدا آلية منهجية لإعلان لغة الاختلاف، وتقويض المسلمات الغربية، والظعن في مقولاتهم البيضاء ذات الطابع الحلمى الأسطوري. كما تأثروا في ذلك بميشيل فوكو، وكارل ماركس، وأنطونيو غرامشي، وكان إدوارد سعيد رائدهم في ذلك.

**3- الدفاع عن الهوية الوطنية والقومية:** رفض كتاب النظرية الاستعمارية ومثقفوها الاندماج في الحضارة الغربية، وانتقدوا سياسة الإقصاء والتهميش والهيمنة المركزية، ورفضوا كذلك الاستلاب والتدجين، فدعوا في المقابل إلى ثقافة وطنية أصيلة، ونادوا بالهوية القومية الجامعة.

ومن هؤلاء - مثلا- كتاب الحركة الزنجية الأفريقية ومبدعوها الذين سحروا كل مألدهم من آليات ثقافية وعلمية لمواجهة التغريب، فتشبثوا بهويتهم السوداء، ودافعوا عن كينونتهم الزنجية الأفريقية. وقد رأينا كذلك كتاب الفرانكفونية بالمغرب العربي يحاربون المستعمر بلغته، ويقوضون حضارته بالنقد والفضح والتعرية، مستخدمين في ذلك لغة فرنسية مختلطة باللغات الوطنية تمجينا وأسلوبية وسخرية.

**4- علاقة الأنا بالآخر:** تركز نظرية "مابعد الاستعمار" على مناقشة علاقة الأنا والغير في ضوء مقاربات "ما بعد الحداثة" كالمقاربة الثقافية، والمقاربة الماركسية، والمقاربة التاريخية الجديدة، والمقاربة السياسية، وكل ذلك من أجل فهم العلاقة التفاعلية بين الأنا والغير، هل هي علاقة جدلية سلبية قائمة على العدوان والصراع أم هي علاقة إيجابية قائمة على الأخوة والصدقة والتعايش والتسامح؟ وتعبير آخر، هل هي علاقة قائمة على العدوان والكرهية والإقصاء والصراع الحضاري أم هي علاقة تفاهم وتعاون وتكامل؟

**5- الدعوة إلى علم الاستغراب:** إذا كان المفكرون الغربيون يتعاملون مع الشرق في ضوء علم الاستشراق باعتباره خطابا استعماريًا وكولونياليًا، وذلك من أجل إخضاعه حضاريا، والهيمنة عليه سياسيا واقتصاديا وثقافيا واجتماعيا، فإن المثقفين الذين ينتمون إلى نظرية "مابعد الاستعمار" كحسن حنفي - مثلا- يدعون إلى استشراق مضاد، أو ما يسمى أيضا بعلم الاستغراب، بغية تفكيك الثقافة الغربية تشريحا وتركيبا، وتقويض خطاب التمرکز تشتيتا وتأجيلا، وفضح مقصدية الهيمنة على أسس علمية موضوعية .

**6- المقاومة المادية والثقافية:** لم يكتف مثقفو "نظرية مابعد الاستعمار" بقراءة الخطاب الاستشراقي الغربي، بل حاولوا مقاومة المستعمر بكل الوسائل المتاحة إما عن طريق المقاومة السلمية أو المسلحة، وإما عن طريق الاستشراق المضاد، أو نشر الكتابات التقويضية لتفكيك الفكرين المتمركزين: الأوروبي والأمريكي، وفضحهما بشتى السبل والطرائق، مادام هذان المتمركزان مبنيين على اللون، والعرق، والجنوسة، والطبقة، والدين.

**8- النقد الذاتي:** لم يكتف مثقفو نظرية "مابعد الاستعمار" أيضا بتوجيه النقد إلى الغرب، بل سعوا إلى نقد ذواتهم ضمن ما يسمى بالنقد الذاتي كما عند الناقد الكيني الأصل عبد الرحمن جان محمد، حينما صرح قائلا " :أعتقد أننا نحتاج إلى الإفصاح بشكل أكثر انتظامًا، عن الواجبات التي تفرضها علينا هذه الوضعية البيئية، وهي واجبات أشعر أنه يمكن استشعارها من وضعية مثقف "العالم الثالث" في الأكاديميات الغربية. إننا لا نزال نكافح ضد الهيمنة المعرفية

للغرب، لا نزال نحارب "الاستعمار" و"الاستعمار الجديد". ولكن بالمقارنة مع التابع في "العالم الثالث"، نحن نعيش في ظروف بالغة الرفع. بعض النقاد يؤكدون أن نوعاً معيناً من نظرية ما بعد الاستعمار يمثل هو نفسه جزءاً من البنية القائمة على الهيمنة، أي أنه نوع مستمر ومكرر من الاستعمار. ولهذا أعتقد أنه لا بد لنا أن نستمر على خطى جاياتري سبيفاك وآخرين، فنتفحص وضعية ذاتنا في كل هذه النواحي وبشكل أكثر انتظاماً<sup>272</sup> ويعني هذا أن ثمة مفارقة بين القول والفعل، وأن هناك انفصاما وجوديا وحضاريا وطبقيا بين مفكري نظرية "مابعد الاستعمار" وواقعهم المتخلف المزري.

**9- غربة المنفى:** يعيش أغلب المثقفين الذين ينتمون إلى نظرية "مابعد الاستعمار" في الغرب منفيين أو لاجئين أو محميين أو معارضين. ومن ثم، ينتقدون مرة بلداًهم الأصلية وواقعها المتخلف. ومرة أخرى، يرفضون سياسة التغريب والتهميش والتمركز الغربي. ويعني هذا أنهم يعيشون تمزقا ذاتيا وموضوعيا، وهم دائما في غربة ذاتية داخل المنفى المكاني والذاتي والعقلي والنفسي كما هو حال جوليا كريستيفا وإدوارد سعيد مثلا. وهكذا، يتحدث إدوارد سعيد - مثلاً - في كتابه: "صور المثقف"، عن حالة المنفى اللاذعة، وهي تعبر عن فضاء العتبة، فضاء الأزمة والصراع الداخلي. ومن هنا، "فالمنفى بالنسبة للمثقف - بهذا المعنى الميتافيزيقي - هو حالة من عدم الراحة، حالة حركة، ألا يستقر أبداً، وألا يدع الآخرين يستقروا؛ إذ ليس بإمكانك أن ترجع إلى حالة من حالات وجودك الأولى في وطنك، ربما تكون الحالة الأكثر استقراراً، كما أنه ليس بإمكانك أبداً - ويا للأسف - أن تصل إلى وطنك الجديد أو حالتك

<sup>272</sup> - Theory, Practice and the Intellectual: A Conversation with Abdul R. Jan Mohamed, by S.D. Goudie, Jubert: A Journal of postcolonial Studies, published by The College of Humanities and social sciences, North Carolina State University, Bolume 1, Issue 2, 1997.

الجديدة". ثم يستطرد سعيد في فصول كتابه الصغير، إلى توصيف وضعية ذلك المثقف المأمول الذي يمكنه أن يقول الحقيقة للسلطة في وجهها"<sup>273</sup>

**10- التعددية الثقافية:** دافع كثير من مثقفي نظرية "مابعد الاستعمار" عن التعددية الثقافية، ورفضوا التمركز الثقافي الغربي والثقافة الواحدة المهيمنة، كما رفضوا سياسية التدجين والتغريب والإقصاء، ونادوا بالتنوع الثقافي والانفتاح الثقافي، عبر آليات المثاقفة والترجمة والنقد والتفاعل الثقافي. بمعنى أن أن ثمة ثقافات جديدة إلى جانب الثقافة الغربية المركزية، كالثقافة العربية، والثقافة الآسيوية، والثقافة الأفريقية، والثقافة الأمازيغية... بمعنى أن ليس هناك ثقافة مهيمنة وحيدة، بل هناك ثقافات هجينة متعددة ومتداخلة ومتلاقحة .

### 3- رواد نظرية "مابعد الاستعمار":

ثمة مجموعة من الكتاب والنقاد والمثقفين الذي يمثلون نظرية "مابعد الاستعمار"، سواء أكانوا باحثين ينتمون إلى الغرب أم ينتمون إلى العالم الثالث، و نذكر من الدارسين الشرقيين: الكاتب الفلسطيني إدوارد سعيد الذي ألف كتابا قيما بعنوان: "الاستشراق" سنة 1978م<sup>274</sup>، حيث يستعرض فيه تاريخ الاستشراق الغربي ومراحل التطورية، وكتب مقالة قيمة تحت عنوان: "العالم والنص والنقاد" سنة 1983م، يدعو فيها إلى دراسة النص في علاقة بعالمه الخارجي. بمعنى أن إدوارد سعيد ينتقد: "جميع أنماط التحليل النصي التي عدت النصوص على أنها منفصلة عن العالم الموجود فيه. وفكرة أن التحليل النصي قد يكون ممكنا من أجل أن يكون هناك قراءات لانهائية وممكنة لأي نص يمكن أن تتحقق من خلال فصل النص عن العالم الحقيقي."<sup>275</sup>

هذا، ويعد إدوارد سعيد من محلي الخطاب الاستعماري، ومن أهم منظري نظرية "مابعد الاستعمار". لذلك، توج بكونه مؤسسا لهذا الحقل المعرفي الذي يعنى بتفكيك الخطاب الاستعماري أو الكولونيالي الجديد. كما يعد أيضا من رواد النقد الثقافي ؛ لأنه اهتم كثيرا

<sup>273</sup> - Said, Edward. **Representations of The Intellectual**, Bintage Books, New York, 1996,P: 5.

<sup>274</sup> - إدوارد سعيد؛ **صش للرام** ترجمة: كمال أبودييب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان ، الطبعة السابعة سنة 2005م.

<sup>275</sup> - ديفيد كارتر: نفسه، ص:127.

باستكشاف الأنساق الثقافية المضمرة في المؤسسات المركزية الغربية، وذلك عبر تحليل الخطاب الاستشراقي تفكيكا وتشريحا وتقويضا، متأثرا في ذلك بمنهجية ديريدا، وميشيل فوكو، وأنطونيو غرامشي.

هذا، وينطلق إدوارد سعيد في كتابه: "الاستشراق" من تعريف الشرق من خلال تحديد مدلولاته الجغرافية والحضارية، مع تعريف مصطلح الاستشراق في ضوء المفاهيم اللغوية والعلمية والأكاديمية والتاريخية والمادية. وبعد ذلك، ينتقل الباحث إلى استعراض تاريخ الاستشراق الغربي في مساراته العلمية والاستعمارية، مركزا بالخصوص على الاستشراق الفرنسي، والاستشراق الإنجليزي، والاستشراق الأمريكي الذي ازدهر بعد الحرب العالمية الثانية. ومن ثم، يتعامل الباحث مع الاستشراق كخطاب للتحليل، معتمدا في ذلك على نظريات ميشيل فوكو وأنطونيو غرامشي. وفي هذا الصدد، يقول إدوارد سعيد: "إذا اتخذنا من أواخر القرن الثامن عشر نقطة للانطلاق محددة تحديدا تقريبا، فإن الاستشراق يمكن أن يناقش، ويحلل بوصفه المؤسسة المشتركة للتعامل مع الشرق - التعامل معه بإصدار تقارير حوله، وإجازة الآراء فيه وإقرارها، وبوصفه، وتدرسه، والاستقرار فيه، وحكمه: وبإيجاز، الاستشراق كأسلوب غربي للسيطرة على الشرق، واستبناؤه، وامتلاك السيادة عليه. ولقد وجدت استخدام مفهوم ميشيل فوكو للخطاب، كما يصفه في كتابه: "حفريات المعرفة" و"المراقبة والعقاب" ذا فائدة هنا لتحديد هوية الاستشراق. وما أطرحه هنا هو أننا ما لم نكتنه الاستشراق بوصفه خطابا، فلن يكون في وسعنا أبدا أن نفهم الفرع المنظم تنظيما عاليا الذي استطاعت الثقافة الغربية عن طريقه أن تتدبر الشرق - بل حتى أن تنتجه - سياسيا، واجتماعيا، وعسكريا، وعقائديا، وتخيلييا، في مرحلة ما بعد عصر التنوير. وعلاوة على ذلك، فقد احتل الاستشراق مركزا هو من السيادة بحيث أنني أومن بأنه ليس في وسع إنسان يكتب عن الشرق، أو يفكر فيه، أو يمارس فعلا متعلقا به أن يقوم بذلك دون أن يأخذ بعين الاعتبار الحدود المعوقة التي فرضها الاستشراق على الفكر والفعل. ولا يعني هذا أن الاستشراق، بمفرده، يقرر ويحتم ما يمكن أن يقال عن الشرق، بل إنه يشكل شبكة المصالح الكلية التي يستحضر تأثيرها بصورة لامفر منها في كل مناسبة يكون فيها ذلك الكيان العجيب الشرق موضعا للنقاش. أما كيف يحدث ذلك، فإنه ما يحاول هذا الكتاب أن يكشفه. كذلك يحاول هذا الكتاب أن يظهر أن الثقافة الغربية اكتسبت المزيد من القوة ووضوح الهوية بوضع نفسها موضع التضاد مع الشرق باعتباره ذاتا بديلة."<sup>276</sup>

276 - إدوارد سعيد: ص ز ش را ، ص: 38-39.

ومن الناحية المنهجية، فقد اعتمد إدوارد سعيد على دراسة الخطاب الاستشراقي بمنهجية فيلولوجية تفكيكية قائمة على دراسة الأفكار، والثقافات، والتواريخ، ليبرهن على أن العلاقة بين الشرق والغرب مبنية على القوة والسيطرة والهيمنة المعقدة المتشابكة. ومن ثم، يرى إدوارد سعيد: "ينبغي على المرء ألا يفترض أبداً بأن بنية الاستشراق ليست سوى بنية من الأكاذيب أو الأساطير التي ستهب أدراج الرياح إذا كان للحقيقة المتعلقة بها أن تجلي. وأنا نفسي أؤمن بأن الاستشراق أكثر قيمة بشكل خاص كعلامة على القوة الأوروبية- الأطلسية- بإزاء الشرق منه كخطاب حقيقي عن الشرق (وهو ما يدعي الاستشراق، في شكله الجامعي أو البحثي، كونه). على أي حال، إن ما علينا أن نحترمه ونحاول أن ندركه هو القوة المتلاحمة للخطاب الاستشراقي، وعلاقاته الوثيقة بالمؤسسات الاجتماعية والسياسية المعززة، وقدرته المهيبة على البقاء."<sup>277</sup>

وعليه، فقد تمثل إدوارد سعيد منهجية ميشيل فوكو في دراسة الخطاب، ثم استحضراً أفكار أنطونيو غرامشي في التمييز بين المجتمع المدني والمجتمع السياسي، والحديث عن التسلط الثقافي. ومن ثم، فالاستشراق الغربي يمثل نوعاً من التسلط الثقافي؛ لأنه يؤكد التفوق الأوروبي في مقابل التخلف الشرقي، ويبين أيضاً أن للغرب اليد العليا على الشرق تنويراً وتعلماً وتثقيفاً وتمديناً. هذا، وقد استند إدوارد سعيد في تعامله مع الخطاب الاستشراقي إلى رؤية ثقافية سياسية قائمة على ثلاث خطوات منهجية، وهي: أولاً، التمييز بين المعرفة الخالصة والمعرفة السياسية. وثانياً، الاهتمام بالمسألة المنهجية في التعامل مع الأفكار والمؤلفين والمراحل التاريخية، بالتركيز على الاستشراق الاستعماري للشرق سواء أكان فرنسياً أم بريطانياً أم أمريكياً. وثالثاً، البعد الشخصي الذي يتمثل في الجمع بين الموضوعية والذاتية القائمة على الوعي النقدي، مع الاستعانة بأدوات البحث التاريخي، والسياسي، والإنساني، والثقافي.

ويبين إدوارد سعيد في الأخير بأن كتابه: "الاستشراق" موجه إلى مجموعة من القراء، بمفاهيم طلاب الأدب والنقد لتبيان العلاقات المتداخلة بين المجتمع، والتاريخ، والنصوص، وفهم الدور الثقافي الذي يلعبه الشرق في الغرب، مع الربط بين الاستشراق وبين العقائدية، والسياسة، ومنطق القوة. كما يقدم الكتاب إلى القارئ العام وقارئ العالم الثالث، حيث تطرح هذه الدراسة بالنسبة له: "خطوة لانحو فهم السياسة الغربية والعالم الغربي في هذه السياسة، بل نحو فهم قوة الخطاب الثقافي الغربي، وهي قوة كثيراً جداً ما تفهم خطأ على أنها زخرفية فقط، أو

277 - إدوارد سعيد: نفسه، ص: 41.

منتمية إلى البنية الفوقية. إن أملي هو أن أوضح البنية المتينة الصلبة للسيطرة الثقافية والأخطار والإغراءات الكامنة في استخدام هذه البنية، خصوصا بالنسبة للشعوب المستعمرة سابقا، عليهم أو على الآخرين.<sup>278</sup>

إذاً، لقد تأثر إدوارد سعيد بفكر "مابعد الحداثة" بصفة عامة، وفكر ميشيل فوكو بصفة خاصة، دون أن ننسى تأثره بالتاريخ الجديد، وفلسفة جاك ديريدا التفكيكية والتقويفية. وقد ربط إدوارد سعيد خطابه الاستشراقي بتزعة التباين والاختلاف بين الشرق والغرب، فقد تسلم الغرب بكل مقولاته المركزية وآلياته البنيوية لإخضاع الشرق والهيمنة عليه سياسيا، وعسكريا، واجتماعيا، وثقافيا، وعلميا. ومن ثم، يقوم الاستشراق بدور هام في عملية الإخضاع والاستيلاء والتغريب، مع ربط الشرق بأغراض المصلحة الغربية. ومن ثم، يتجح الاستشراق الغربي بالصفات الرشيدة للحضارة الغربية التي تتمثل في الديمقراطية على سبيل الخصوص. بينما يعرف الشرق بالصفات الذميمة كالشهوانية والبدائية والاستبدادية. ومن ثم، فالغرب عند إدوارد سعيد هو العقل، والمركز، والاستشراق.

ومن هنا، يطرح إدوارد سعيد سؤالاً هاماً وقيماً: هل كتاب السكان الأصليين في إطار النظرية الجديدة يمثلون النظرية الغربية أم يعارضونها؟ بمعنى هل يرفضون الثقافة السائدة أم يخضعونها لمشرح التفكيك والتقويض بالمفهوم الدردي نسبة إلى تفكيكية جاك ديريدا!!

ويرى ديفيد كارتير (David Karter) في كتابه: "النظرية الأدبية" بأن تحليلات إدوارد سعيد: "للخطابات الاجتماعية المختلفة هي بشكل أساسي تفكيكية و" ضد التيار". فقد كان هدفه تهميش الوعي للعالم الثالث، وتقديم نقد من شأنه أن يقوض هيمنة خطابات العالم الأول. وبالنسبة لسعيد، جميع تمثيلات المشرق المقدمة من قبل الغرب تشكل جهداً دؤوباً يهدف إلى الهيمنة والإخضاع. وقد خدم الاستشراق أغراض الهيمنة الغربية (بالمعنى الذي قصده غرامشي): لإضفاء الشرعية على الإمبريالية، وإقناع سكان هذه المناطق بأن قبولهم للثقافة الغربية هي عملية تمدن إيجابية. ومن خلال تعريف الاستشراق للشرق، فإنه يعرف أيضاً كيف يتصور الغرب نفسه (وذلك من خلال المعارضات الثنائية). فالتشديد على الشهوانية والبدائية والاستبدادية في الشرق، يؤكد على الصفات الرشيدة والديمقراطية عند الغرب.<sup>279</sup>

278 - إدوارد سعيد: نفسه، ص: 57.

279 - دافيد كارتير: نفسه، ص: 126.



وما يلاحظ على إدوارد سعيد أنه قد أهمل الاستشراق الإسباني على الرغم من طابعه الاستعماري في المغرب على سبيل الخصوص. كما نعتبره المؤسس الحقيقي للنظرية "مابعد الاستعمار" في الحقلين الثقافيين: العربي والغربي على حد سواء، ويعد كذلك الممهد الفعلي للنقد الثقافي. ومن هنا، " يأتي إدوارد سعيد في طليعة محلي الخطاب الاستعماري، بل ويعدّه بعضهم رائد الحقل، فقد استطاع بمفرده في كتابه: " الاستشراق" كما كتب أحد الدارسين مؤخرًا، " أن يفتح حقلًا من البحث الأكاديمي هو الخطاب الاستعماري" (باتراك وويليامز، 5). ذلك أن دراسة سعيد للاستشراق دراسة لخطاب استعماري، خطاب تلتحم فيه القوة السياسية المهمة بالمعرفة والإنتاج الثقافي. غير أن تحليل سعيد جاء مرتكزا على سياق معرفي وبخشي سابق له يتضمن أعمال اثنين من المفكرين الأوروبيين المعاصرين، هما: الفرنسي ميشيل فوكو والإيطالي أنطونيو غرامشي. ومن الممكن والحال كذلك اعتبار هذين المفكرين ممن وضعوا أسس البحث في الخطاب الاستعماري، بالإضافة إلى بعض فلاسفة مدرسة فرانكفورت مثل: ثيودور أدورنو، وماكس هوركهايمر، وكذلك والتر بنجامين، وحاناه أريندت.<sup>280</sup>

ومن هنا، فكتاب: " الاستشراق" لإدوارد سعيد خير نموذج يعبر عن نظرية مابعد الاستعمار، مادام هذا الكتاب خطابا مضادا للاستشراق الغربي؛ لكونه يحوي انتقادات واعية ولاذعة لخطاب التمرکز الغربي تقويضا وتفكيكا وتشتيتا. و" هناك شبه إجماع بين الدارسين على الدور المؤسس الذي لعبه كتاب إدوارد سعيد عن "الاستشراق"، في صياغة اللبنة الأولى لنظرية "ما بعد الاستعمار". فقد استدعى هذا الكتاب بما طرحه من أفكار، طائفة أخرى واسعة من الكتابات التي ناقشت هذه الأفكار، أو ردت عليها، أو طورتها، سواء كتابات اللاحقين من منظري "ما بعد الاستعمار" مثل: سلمان رشدي، وهومي بابا، وجاياتري سيفاك، أو من تصدوا للنظرية من منظور مخالف، وكشفوا عن تناقضاتها، مثل إعجاز أحمد وعارف ديليرك. وقد شارك إدوارد سعيد نفسه بعد ذلك في تطوير النظرية وتأملها، من خلال كتاباته ومراجعاته المتعددة التالية لكتاب الاستشراق، وخاصة في كتب مثل: "الثقافة والإمبريالية" و "

<sup>280</sup> - د. سعد البازعي ود. ميجان الرويلي: نفسه، ص: 92.

صور المثقف " و "تأملات حول المنفى" وغيرها. وكان أن انتهت هذه الكتابات جميعاً، وفي زمن قصير نسبياً، إلى بلورة حقل ثقافي جديد يعرف الآن باسم "ما بعد الاستعمار"<sup>281</sup> أما الباحث الهندي هومي بابا (Bhabha, Homi)، فقد تأثر كثيراً بإدوارد سعيد، ومثيل فوكو، وجاك ديريدا، وجاك لاكان... فقد اهتم بالنصوص التي تكشف هامش المجتمع في عالم "ما بعد الاستعمار"<sup>282</sup>، مع رصد العلاقات الخفية والمتبادلة بين الثقافات المهيمنة والمستعبدة، ولاسيما في مجلده: "مركز الثقافة" (1994م). ويرى هومي بابا بأن: "التفاعل بين المستعمر (بكسر الراء) والمستعمر (بفتح الراء) يؤدي ليس إلى انصهار المعايير الثقافية التي تؤكد السلطة الاستعمارية فحسب، بل تهدد أيضاً في محاکاتها بزعزعة استقرارها. وهذا ممكن لأن هوية

<sup>281</sup> - خيرى دومة: (عَدْوَى الرَّحْمِـلِ—يل موسم الهجرة إلى الشمال ونظرية "ما بعد الاستعمار")،

<http://www.ibn-rushd.org/forum/Adwa-al-Raheel.htm>

<sup>282</sup> - Bhabha, Homi K.: Locations of Culture: Discussing Post-Colonial Culture. London: Routledge, 1996.

- Nation and Narration. New York: Routledge, 1990.

- Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse, October 28 (1984.33-125 :

- The Postcolonial Critics Homi Bhabha Interviewed by David Bennett and Terry Collits, Arena 96 (1991): 47-63.

المستعمر في حد ذاتها غير مستقرة، إذ توجد في وضع معزول ومغترب، كما توجد هوية المستعمر بحكم اختلافها. فهي تتجسد فقط في الاتصال المباشر مع المستعمر. وقبل ذلك، فإن حقيقتها الوحيدة موجودة في إيديولوجية الاستشراق كما عرفها سعيد<sup>283</sup>

أما الكاتب الهندي سلمان رشدي، فقد استعرض في كتابه: "الإمبراطورية التي تزد كتاباً"، مجمل الكتابات التي صيغت في شكل ردود من قبل مثقفي أفريقيا وآسيا كرد فعل على خطابات الثقافة البريطانية المركزية، والتي تشكل ما يسمى بالنظرية ما بعد الاستعمار.

أما الناقدة الهندية جي سي سبيفاك<sup>284</sup> (Gayatri Chakraborty, Spibak)، فتعد من المؤسسين الفعليين للخطاب الكولونيالي الجديد، وتعد كذلك أول منظرة نسوية بحق وتحقيق في مرحلة "ما بعد الاستعمار". فقد انتقدت الحركة النسوية الغربية انتقاداً عنيفاً من: "خلال تركيز اهتماماتها على عالم البيض من الطبقة المتوسطة ومن جنسين مختلفين. وتهم سبيفاك أيضاً بدور الطبقة الاجتماعية، وقد ركزت على ما أصبح يعرف في دراسات "ما بعد الاستعمار" باسم: "الأتباع"، وهو في الأصل مصطلح عسكري يشير إلى أولئك الذين هم في مرتبة أو مكانة أدنى. وإن استخدام هذا المصطلح في النظرية النقدية مستمد من كتابات الكاتب غرامشي. وتستخدم سبيفاك هذا المصطلح للإشارة إلى جميع المستويات المتدنية من المجتمع الاستعماري وما بعد الاستعماري: العاطلين عن العمل والمشردين والمزارعين الذين يعيشون من مورد رزقهم وما إلى ذلك."<sup>285</sup>

وتستند سبيفاك إلى منهجية تحليلية نسوية تفكيكية ماركسية ثقافية، وخاصة في مقالها: "هل يمكن للتابع أن يتحدث؟" (1988م)، مركزة على وضعية المرأة الهندية أو ما يسمى بالإناث التابعات، فتناقش سبيفاك: "أنه في الممارسة الهندية التقليدية كحرق الأرامل على محارق أزواجهن الجنائزية، لم يسمح الهنود ولا المستعمر البريطاني للنساء بالتعبير عن آرائهن الخاصة."<sup>286</sup>

<sup>283</sup> - ديفيد كارتر: نفسه، ص: 127-128.

<sup>284</sup> - Spibak, Gayatri Chakraborty. **A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present**, Cambridge, MA: Harbard UP, 1999.

<sup>285</sup> - ديفيد كارتر: نفسه، ص: 128.

<sup>286</sup> - ديفيد كارتر: نفسه، ص: 128.

وعليه، فقد اهتمت سيباك بالدفاع عن المرأة الشرقية، ومواجهة الهيمنة الغربية، والدفاع عن المهاجر، والاهتمام بالأدب والثقافة.

هذا، وقد قام كثير من المفكرين العرب بتعرية النسق الحضاري الغربي، وتقويض مقولاته المركزية، وتفكيك مقاصده الإيديولوجية كما فعل عبد الوهاب المسيري في كتابه: "موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية: نموذج تفسيري وتصنيفي جديد"، وما فعله في كتابه: "الإيديولوجية الصهيونية: دراسة حالة في علم اجتماع المعرفة" (1983م)، وما أنجزه حسن حنفي في كتابه: "مقدمة في علم الاستغراب" (1981م)، حيث حاول: "فك عقدة النقص التاريخية في علاقة الأنا بالآخر، والقضاء على مركب العظمة لدى الآخر الغربي بتحويله من ذات دارس إلى موضوع مدرّوس". غير أننا رأينا هذه العقدة، وقد أخذت طريقها إلى الحل فعلا في دراسات إدوارد سعيد وعبد الوهاب المسيري وغيرهما. ولم يكن البحث والتحليل الطريقتين الوحيدتين اللذين اعتمد عليهما الدارسون لفك العقدة المشار إليها؛ فبالإضافة إلى ذلك لعبت الترجمة دورا حين اعتنت بما يتصل بهذه العقدة، ويؤدي إلى حلها، كما في ترجمة عبد الوهاب المسيري لكتاب المؤرخ الأمريكي كيفن رايلي: "الغرب والعالم" (1985م) الذي يبرز بعض أوجه الخلل في الثقافة الغربية، فيعربها بالتالي مما تبدو عليه أحيانا من تفوق مطلق وصلاحيّة عالمية.<sup>287</sup>

علاوة على ذلك، لا تقتصر نظرية "مابعد الاستعمار" على كتاب آسيا وأفريقيا، فهناك باحثون من الغرب، مثل: فرانتز فانون (Frantz Fanon)، وهو من الكتاب السابقين الذين ارتبطوا بنظرية "مابعد الاستعمار" بوجه من الوجوه، كما يظهر ذلك جليا في كتابه: "المعذبون في الأرض" (1961م)، حيث يحلل فانون طبيعة الاستعمار الكولونيالي، ويبين طابعه الذاتي والمصلحي، معتبرا الاستعمار مصدرا للعنف والإرهاب؛ مما يولد مقاومة مضادة من قبل الشعوب المستضعفة أو البلدان المستعمرة. ومن ثم، ينتقد فرانتز فانون الأنظمة الاستعمارية الكولونيالية الغربية. ومن ثم، يثور على المنظومة الغربية التي ينتمي إليها، معتبرا إياها رمزا للتسلط الثقافي، ومنظومة مركزية مبنية على قوة العلم والثقافة والتكنولوجيا، بغية الهيمنة، والسيطرة، وإخضاع الشرق ماديا ومعنويا. وخير من يمثل الرد الفعلي المباشر على التغريب الاستعماري والتسلط الثقافي المركزي الغربي الحركات الثقافية المضادة، كالحركة الزنجية التي

<sup>287</sup> - د. سعد البازعي ود. ميجان الرويلي: نفسه، ص: 94.

يتزعمها كتاب أفريقيا، مثل: الشاعر السينيغالي ليوبولد سيدار سينغور، وإيمي سيزير ( Aimé Césaire) في كتابه: " خطاب حول الكولونيالية" (1950م)، وكوام نيكروما (Kwame Nkrumah) في كتابه: " نظرية الوعي" (1970م)، والمبدعين السودانيين: الشاعر محمد الفيتوري الذي خصص أفريقيا بمجموعة من الدواوين الشعرية الوطنية والقومية كما في ديوان: " أغاني أفريقيا"<sup>288</sup>، والروائي الطيب صالح كما في روايته: " موسم الهجرة إلى الشمال"...

هذا، ويذهب فرانز فانون إلى أن نظرة الغرب إلى أفريقيا قائمة على صورة استعلائية. وفي هذا السياق، يقول: " كانت تلك القارة المترامية الأطراف (يقصد أفريقيا) في نظر الاستعمار مأوى للمتوحشين، موطننا يحفل بالهرطقة والأباطيل، ومكرسا للآزدرء الكبير، للجنة الربانية، موطننا لاكلي لحوم البشر، موطننا للزواج."<sup>289</sup>

ومن هنا، جاءت الحركة الزنجية الأفريقية في الحقيقة لتواجه التغريب، و الاسترقاق، والاستعمار، والميز العنصري من جهة، والتغني بالحرية، والهوية، والثورة، والإنسان من جهة أخرى.

ويمكن الحديث أيضا عن الباحث الإنجليزي روبرت يونغ (Robert JC Young) صاحب كتاب: " ميثولوجيات بيضاء: كتابة التاريخ والغرب" (1991م)، حيث يحاول الكتاب تقويض التمركز الغربي، وتفكيك الفكر الماركسي الغربي، من خلال إعادة كتابة تاريخ الفكر الغربي من هيجل إلى ميشيل فوكو، حيث يعتبر التمركز الغربي أسطورة ليس إلا. ويعد روبرت يونغ من رواد الخطاب الكولونيالي الجديد، ومن الفاعلين في مجال النقد والأدب والتاريخ. وقد انتقد يونغ الفكر الماركسي باعتباره المبرر والمسوغ الشرعي والفلسفي لدخول بريطانيا للهند، إذ اعتبر ذلك ظاهرة إيجابية لإدخال الهند في سياق التمدن والتحضّر. ومن ثم، فقد اتخذ الفكر الماركسي طابعا هيغليا يجعل من الغرب مركزا للقيادة والعلم والمعرفة. كما اعتمد يونغ على التفكيكية في تقويض الماركسية. و" يذكرنا هذا بأن تحليل الخطاب الاستعماري أو نظرية " ما بعد الاستعمار" يتقاطع مع العديد من المناهج وحقول البحث الثقافية

<sup>288</sup> - محمد الفيتوري: ديوان مدلذ الفيتوري، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 1972م.

الغربية المعاصرة، وذلك بوصفه هو الآخر واقعا تحت مظلة الفكر ما بعد الحداثي وما بعد  
البنوي.<sup>290</sup>

إذاً، هؤلاء هم بعض الرواد الذين مثلوا نظرية "ما بعد الاستعمار" سواء أكان ذلك في الشرق أم  
في الغرب. وقد بذلوا فعلا جهدا مشكورا في تعرية الخطاب الاستشراقي المركزي، وفضحه  
تفكيكا وتقويضا وتشتيتا.

#### 4- تقويم نظرية "ما بعد الاستعمار":

يتضح لنا من كل هذا بأن نظرية "ما بعد الاستعمار" قد سخرت كل آلياتها الفكرية والمنهجية  
والمعرفية لتقويض الرؤية المركزية عند الغربيين، بإعادة النظر في كثير من المسلّمات والمقولات  
المركزية الغربية بالمراجعة والدرس والتحليل والتقييم، وقد أعيد النظر كذلك في خطاب  
الاستشراق بالتحليل والتفكيك والنقد الواعي. بيد أن هذه النظرية هي خليط من المناهج  
والتحليلات، قائمة على الانتقاء والاصطفاء المنهجي، كما أن عينات البحث محدودة كما عند  
إدوارد سعيد، ولم تأت هذه النظرية بالجديد بالمقارنة مع نظريات الخطاب الاستعماري  
الكلاسيكي.

هذا، وقد تعرض أصحابها لانتقادات عميقة وواسعة بعضها أخلاقي وبعضها علمي، وأتهموا  
هذه النظرية بالفشل، كما تنطوي هذه النظرية على مجموعة من التناقضات والمفارقات،  
وانفصال بين القول والفعل، وانفصال شاسع بين النظري والواقعي.

وخلاصة القول، نستنتج مما سبق، بأن نظرية "ما بعد الاستعمار" نظرية تسلح بها كتاب العالم  
الثالث بعد الحرب العالمية الثانية، وخاصة كتاب آسيا وأفريقيا لمواجهة التمرکز الغربي، وتقويض  
المقولات الفكرية الأوروبية والأمريكية تقويضا وتشتيتا وتأجيلا، بآليات منهجية متداخلة:  
تفكيكية، وثقافية، وسياسية، وتاريخية، ومقارنة... ومن ثم، فنظرية "ما بعد الاستعمار" هي  
حركة ثقافية مضادة ومقاومة، ظهرت في مرحلة "ما بعد الحداثة" للوقوف في وجه التفرغيب،

<sup>289</sup> -Franz Fanon: Les Damnés de la Terre de la terre, première édition: 1961, p:145.

<sup>290</sup> - د.سعد البازعي ود. ميجان الرويلي: نفسه، ص:93.

والتهميش، والتعالي، والهيمنة الغربية المغلوطة. ولم يقتصر كتاب هذه النظرية الكولونيالية الجديدة على كتاب العالم الثالث، فقد توسعت لتضم بشكل من الأشكال كتابا من المنظومة الغربية الذين ثاروا على الثقافة البيضاء، فاعتبروها ثقافة أسطورية حاملة وخيالية، مبنية على خطاب الإخضاع، والاستعلاء، والهيمنة، والاستعمار، والتمييز اللوني والعنقي والجنسي والديني والطبقي.

## الفصل الحادي عشر:

## التاريخانية الجديدة

تعد التاريخانية الجديدة (New Historicism) من أهم نظريات الأدب التي ظهرت في فترة "ما بعد الحداثة" ما بين 1970 و1990م، وقد تبلورت هذه النظرية فعليا ضمن حقل النقد. وتهدف التاريخانية الجديدة إلى فهم العمل أو الأثر الأدبي ضمن سياقه التاريخي، مع التركيز على التاريخ الأدبي والثقافي، والانفتاح أيضا على تاريخ الأفكار. ومن هنا، فقد ارتبطت التاريخانية الجديدة بمفهوم التاريخ والتطور التاريخي والثقافي، وقراءة النصوص والخطابات التاريخية في ضوء مقارنة تاريخانية جديدة، تهتم باستكشاف الأنساق الثقافية المضمر، وانتقاد المؤسسات السياسية المهيمنة، وتقويض المقولات المركزية السائدة.

هذا، وتتميز التاريخانية الجديدة بشكل من الأشكال عن التاريخانية القديمة التي ظهرت في القرن التاسع عشر الميلادي في إنجلترا، وكان يمثلها كل من توماس كارليل، وماثيو أرنولد، وأرنولد طويني... بكونها تتجاوز تلك المرويات والسرديات التاريخية التي كانت تعبر عن إيديولوجيات السلطة أو الفئة المهيمنة أو الطبقة الحاكمة. ومن ثم، تستند التاريخانية الجديدة إلى لغة التفكيك، والتشريح، وتقويض تاريخ المقولات المركزية، وفضح الأوهام الإيديولوجية السائدة في المجتمع، وتعرية أساطير المؤسسات الثقافية الحاكمة. ولا يمكن بأي حال من الأحوال الحديث عن تاريخ متجانس متطور بشكل متسلسل كرونولوجي، بل هناك تاريخ متقطع يعرف مجموعة من الثغرات والبياضات، حيث تهمش فيه فئات، وتسود أخرى. لذلك، يتقابل التاريخ المنسي مع التاريخ الرسمي الذي يعبر عن الطبقات الحاكمة التي تسود المجتمع. ويعني هذا، أن ثمة تاريخين متناقضين: تاريخ السلطة وتاريخ الشعب، أو تاريخ السيادة وتاريخ المهمش.

## 1- مفهوم التاريخانية الجديدة:



من المعلوم، أن التاريخانية الجديدة بمثابة نصوص وخطابات تحمل في طياتها أنساقا جمالية رمزية، بيد أنها تحوي رسائل مضمرة ومقصديات مباشرة أو غير مباشرة، تحيل على سياقها الثقافي والاجتماعي والسياسي والإيديولوجي. ومن ثم، فهذه الكتابات النصية والخطابية تعبر حقيقي عن حقبة تاريخية معينة، بكل أبعادها الإيديولوجية، ومخاطرها السياسية، وصراعاتها الطبقية. ومن ثم، تستكشف التاريخانية الجديدة كل الأنساق الثقافية المضمرة، في علاقة بمرجعها الخارجي والثقافي والتاريخي.

وهكذا، يعرف جون برانغان في كتابه: "التاريخانية الجديدة والمادية الثقافية" (1987م) مفهوم التاريخانية الجديدة بأنها: "نمط تفسير نقدي يعطي الامتيازات لعلاقات السلطة بكونها أهم سياق لجميع النصوص على الإطلاق"، و "...إنها تعامل النصوص الأدبية بوصفها المكان الذي نجد فيه علاقات السلطة تصبح مرئية"، وأن السلطة المشار إليها هنا هي، بالطبع، التي طرحها ميشيل فوكو، والتي تظهر من خلال الخطابات، حيث تسمح للشخص بالاعتقاد بأنه حر وقادر على اتخاذ قرارات مستقلة. ولا بد من دراسة الفترة التاريخية للنص بالتفصيل لتحديد كيف تعمل علاقات السلطة (أو بمصطلحات فوكو تحديد كيف تعمل الممارسات الاستطرادية)، وكيف تؤثر في النص.<sup>291</sup>

ويذهب ستيفن جرينبلات (Stephen Greenblatt) كذلك في كتابه: "الصدى والأعجوبة" (1990م) إلى أن: "التاريخانية الجديدة، كما أفهمها، لا تفترض العمليات التاريخية على أنها غير قابلة للتغيير وعيندة، ولكنها لا تميل إلى اكتشاف حدود أو قيود مفروضة على التدخل الفردي..."<sup>292</sup>

وعليه، يمثل الأدب في مفهوم التاريخانية الجديدة الحقبة التاريخية التي يعيش فيها الكاتب، كما يعكس سياق العصر التاريخي محاكاة وتمثالا وتمثالا وتخيلا. ومن ثم، يعيش الكاتب أو المبدع عصره، فيصهره في إنتاجه تمثالا وامتصاصا وتناصا، بعد أن يستضمره لاشعوريا في مخيلته. وإذا كانت التاريخانية القديمة قراءة ذاتية وإيديولوجية للأحداث التاريخية، وقراءة غير بريئة، ومقاربة شخصية في خدمة الإيديولوجيا السائدة، حيث تعمل على نشر الوعي الزائف، وترويج التفكير المغلوط، والعمل على تسييد الأبيض، وتغميش الأسود، والإشادة بالمؤسسات الثقافية

291 - ديفيد كارتر: نفسه، ص: 148.

292 - ديفيد كارتر: نفسه، ص: 148-149.

والسياسية الحاكمة، والاهتمام بالبطولات الفردية للشخصيات الكاريزمية والملحمية، في إطار مجموعة من المرويات والخطابات السردية التي كانت تتسم بالمبالغة والخيال والكذب والهراء، فإن التاريخانية الجديدة هي قراءة علمية موضوعية إلى حد ما، تمتح آلياتها المنهجية ومعطياتها الاستقرائية والاستنباطية من التاريخ، والسياسة، والأنثروبولوجيا، والفلسفة، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، وعلم الثقافة... وترتكز على استكشاف الأنساق التاريخية والثقافية المضمر، بغية تفكيكها وتقويضها، وتعرية خطابات المؤسسات الحاكمة والمراكز المهيمنة تشتيتا وتأجيلا. هذا، وتحاول التاريخانية الجديدة دراسة النص الأدبي لا باعتباره وثيقة تاريخية، بل تدرسه على أنه بنية جمالية وشكلية تتضمن بني تاريخية وثقافية لاشعورية، يمكن استكشافها وتحليلها تحليلا علميا مبنيا على التفكيك والتركيب، مستعملة في ذلك البنيوية، والتأويلية، والتفكيكية، وجمالية التلقي، وغيرها من المناهج النقدية والفلسفية الصالحة لمقاربة النصوص الأدبية والخطابات الإبداعية. ويعني هذا أن التاريخانية الجديدة قد تجاوزت مفهوم الانعكاس الواقعي والماركسي المباشر، وقراءة النصوص قراءة تاريخية تقليدية، تعتمد على التوثيق، والتحقيب، وربط النص بسياقه التاريخي المباشر. إن التاريخانية الجديدة قراءة تفكيكية وتقويضية لما يطرحه النص من بنيات وأفكار، وتأويلها تأويلا تاريخيا بمشرح التشتيت والفضح والتعرية. ولا يعني هذا أن التاريخانية تعني بالجمال والفن، بل تهتم فقط بالأنساق التاريخية والثقافية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية.

وتأسيسا على ما سبق، تدرس التاريخانية الجديدة النص الأدبي في سياقه التاريخي والثقافي، لاستكشاف الإيديولوجيا، ورصد القوى الاجتماعية التي تشكل النص؛ لأن الدلالات داخل النص أو الخطاب الأدبي تتغير حسب المتغيرات التاريخية والسياسية والثقافية والاجتماعية. وبالتالي، تعمل التاريخانية الجديدة على تفكيك تلك الدلالات المتضاربة والمتناقضة والمختلفة، بالتشتيت والتقويض والتأجيل. ومن هنا، فالمقصود بالتاريخانية الجديدة تحليل الخطاب في ضوء المقاربة الثقافية والتاريخية والسياسية. والمقصود بالخطاب - هنا - ليس بالمفهوم اللساني والسيميائي، على أنه نص منسجم ومتسق يتجاوز الجملة، بل هو بمفهوم ميشيل فوكو. أي: هو شبكة معقدة من العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تتحكم في إنتاج الخطاب، والتعبير عن علاقات السلطة والقوة والهيمنة والمخاطر. فالكاتب الذي ينتج خطابا إنما ينتقي ماتريده المؤسسة الثقافية الحاكمة وترتضيه. ومن ثم، فالتاريخانية الجديدة مقارنة تقوم على تأويل النصوص والخطابات اعتمادا على خلفياتها التاريخية والاجتماعية، واستكشاف للإيديولوجيا

السائدة في الحقبة التاريخية التي ينتمي إليها الكاتب، وتحديد القوى السياسية المتحكمة في دوايب المجتمع، مع رصد مجمل الصراعات السياسية والحزبية والاجتماعية التي كان لها وقع في تلك الفترة التاريخية، استعانة بآليات التفكيك والتقويض والتشريح .

## 2- السياق التاريخي:

ظهرت التاريخية الجديدة ما بين 1970 و1990م كرد فعل على النقد الجديد ( New Criticism)، وقد جاءت مناقضة للنقد التاريخي البيوغرافي القديم الذي كان يتعامل سرديا مع مجموعة من الظواهر الأدبية، وذلك باعتبارها ظواهر زمنية متعاقبة ثابتة وخطية. أما التاريخية الجديدة في تعاملها المنهجي، فتكئىء على البحث الموضوعي، مع الاستعانة بالثقافة، والمجتمع، والسياسة، والأنثروبولوجيا، والفلسفة، والاقتصاد... ويعني هذا أن التاريخية الجديدة قد ظهرت كرد فعل على التاريخية القديمة التي ظهرت في القرن التاسع عشر، وكانت تاريخانية ذاتية وإيديولوجية تهتم بالمؤسسات الثقافية السائدة، كما تأثرت هذه التاريخية الجديدة بمجموعة من المناهج التي رافقت "مابعد الحداثة"، كالتفكيكية، والمقاربة التناسية، والحوارية الباختيانية، ومابعد البنيوية، والدراسات الثقافية، والمادية الثقافية، والماركسية الجديدة، ...

وتأسيسا على ماسبق، يعد هذا الاتجاه: " من الاتجاهات النقدية البارزة في الولايات المتحدة الأمريكية، وقد وصفه البعض في أواسط التسعينيات بالأكثر أهمية (أبرامز 1993م). وكان هذا الاتجاه قد أخذ في التنامي مع نهاية السبعينيات ومطلع الثمانينيات (1970-1980م) على يد عدد من الدارسين في طليعتهم أستاذ جامعة كاليفورنيا- بيركلي، ستيفن جرينبلات (Stephen Greenblatt)، وهو الذي أطلق مصطلح: "شعرية أو بويطيقا الثقافة". غير أن مصطلح التحليل الثقافي فرض نفسه كتسمية إجرائية ملائمة لهذا الاتجاه.

تعتبر التاريخية الجديدة إحدى الإفرازات النقدية لمرحلة "مابعد البنيوية"، وفيها يجتمع العديد من العناصر التي هيمنت على اتجاهات نقدية أخرى كالماركسية والتقويض، إضافة إلى ما توصلت إليه أبحاث الأنثروبولوجيا الثقافية وغيرها. تجتمع هذه العناصر لتدعم التاريخية الجديدة في سعيها إلى قراءة النص الأدبي في إطاره التاريخي والثقافي، حيث تؤثر الإيديولوجيا وصراع القوى الاجتماعية في تشكل النص، وحيث تتغير الدلالات وتتضارب حسب المتغيرات

التاريخية والثقافية، وهذا التضارب في الدلالات هو مما أخذته التاريخانية من التقويض كما يلاحظ أبرامز. <sup>293</sup>

وعلى وجه العموم، فقد جاءت التاريخانية الجديدة كنقد للتاريخانية القديمة، وتقويض للمدارس الفنية والجمالية، ونقد للتيارات الشعرية والبنوية والنصية المغلقة، التي كانت تعني بشكل من الأشكال بالبنيات الصورية المجردة على مستوى السطح والعمق. ومن ثم، فهي مقارنة متعددة الاختصاصات، تشبه إلى حد كبير النقد الثقافي، ونظرية "مابعد الاستعمار"، ونظرية المادية الثقافية...

### 3- المرتكزات النظرية والتطبيقية:

تبني التاريخانية الجديدة على مجموعة من المبادئ النظرية، والمرتكزات المنهجية، والمفاهيم التطبيقية، التي يمكن حصرها في العناصر والنقط التالية:

1- ربط النص بالسياق التاريخي والثقافي: تهدف التاريخانية الجديدة إلى ربط النص بسياقه التاريخي والثقافي والسياسي والاجتماعي، بغية استكشاف الأهواء الإيديولوجية التي تتحكم في إنتاج الخطاب. وفي هذا الصدد، يقول جرينبلات (Stephen Greenblatt): "في النهاية، لا بد للتحليل الثقافي الكامل أن يذهب إلى ما هو أبعد من النص ليحدد الروابط بين النص والقيم من جهة، والمؤسسات والممارسات الأخرى في الثقافة من جهة أخرى". <sup>294</sup> بمعنى أن النص ليس بنية ثقافية أو رمزية معزولة، بل هو مرتبط بالخلفيات السياقية. ومن ثم، فلا بد من تشغيل الوصف السميكت لتأويل النص أو الخطاب تأويلا علميا حقيقيا.

2- التناص التاريخي والثقافي: يعتبر النص أو الخطاب الذي ينتجه الأديب أو المبدع في منظور التاريخانية الجديدة عبارة عن شبكة من الأنساق التاريخية والثقافية المضمرة التي امتصها بطريقة واعية أو غير واعية. ويعني هذا أن النص يزخر بالمعارف الخلفية، والإحالات التناصية، وترسبات الذاكرة والمجتمع والتاريخ والثقافة. وبالتالي، "يسعى هذا المنهج بالالتكاء على القراءة الفاحصة إلى استعادة القيم الثقافية التي امتصها النص الأدبي؛ لأن ذلك النص، على عكس

<sup>293</sup> - د. سعد البازعي وميجان الرويلي: نفسه، ص: 45.

<sup>294</sup> - نقلا عن د. سعد البازعي وميجان الرويلي: نفسه، ص: 45.

النصوص الأخرى، قادر على أن يتضمن بداخله السياق الذي تم إنتاجه من خلاله، وسيمكن نتيجة لهذا تكوين صورة للثقافة كتشكيل معقد أو شبكة من المفاوضات لتبادل السلع والأفكار، بل وتبادل البشر أيضا من خلال مؤسسات، مثل: الاسترقاق، والتبني، والزواج.<sup>295</sup>

3- **اللاتجانس التاريخي:** إذا كان النص الأدبي في التاريخانية التقليدية نصا متجانسا، يتسم بالعضوية الكلية، وتسلسل الأحداث على مستوى المرويات والسرديات، فإن التاريخانية الجديدة تعتبر النص الأدبي عبارة عن نص مفكك غير متجانس، تتحكم فيه مجموعة من القطاعات المعرفية أو الإستمولوجية، وأن التاريخ لايسير بوتيرة متسلسلة، بل يعرف قفزات وتوقفات. ومعنى آخر، "ليس التاريخ نسقا متجانسا من الحقائق يمكن الإشارة إليه كمفسر للأدب أو كقوة مهيمنة، بل إن النص الأدبي جزء من سياق تاريخي يتفاعل مع مكونات الثقافة الأخرى من مؤسسات ومعتقدات وتوازنات قوى وما إلى ذلك"<sup>296</sup>.

4- **النص والمؤلف والقارئ والشخصيات عوالم تتأثر بإيديولوجيا العصر:** تذهب التاريخانية الجديدة إلى أن النص الأدبي والكاتب والمتلقي والشخصيات السردية تتأثر بالإيديولوجيا التي يكون عليها الواقع الاجتماعي. وبتعبير آخر، تتأثر المكونات الأدبية والخطابية بالإيديولوجيا السائدة أو المعاصرة، كما تتأثر بالصراعات الموجودة في الواقع الاجتماعي، وتمتص الأفكار السائدة التي تروج في الأوساط الاجتماعية. ويعني كل هذا أن الأديب والقارئ نتاج للواقع التاريخي والثقافي والإيديولوجي، وتعبير عن مجمل التناقضات الموجودة في الواقع المادي والثقافي. ومن ثم، "إن المفهوم السائد لما يعرف بالطبيعة الإنسانية كخاصية مشتركة بين المؤلف والقارئ وشخصيات العمل الأدبي ليس سوى وهم إيديولوجي أنتجته ثقافة رأسمالية. وهذا يعني ضمن أشياء أخرى أن المفهوم التقليدي للمؤلف وهم هو الآخر.... ومن ثم، فالقارئ كالمؤلف معرض للمؤثرات الإيديولوجية في عصره. ومن هنا، فلا إمكانية لتفسير أو تقييم موضوعي للنص الأدبي، بل إن ما يحدث هو أن القارئ إما أن يطبع النص- في حالة اتفاق إيديولوجيته كقارئ مع إيديولوجية الكاتب- فيمنح خصائص النص الموضوعية والفنية صفة

295 - د. سعد البازعي وميجان الرويلي: نفسه، ص: 45.

296 - د. سعد البازعي وميجان الرويلي: نفسه، ص: 46.

العالمية والديمومة، وإما أن يستعيد النص- في حالة اختلافه مع الكاتب- بإسقاط فرضياته على ذلك النص.<sup>297</sup>

5- مبدأ التفاوض والتفاعل: تذهب التاريخانية الجديدة في تصوراتها النظرية إلى أن النصوص والخطابات تتفاعل وتتفاوض فيما بينها تناصيا داخل حقبة تاريخية معينة، بمعنى أن النص الأدبي يمتص سياقيا ما تعبر عنه النصوص الأخرى، وتتداخل معه دلالة وتشكيلا ورؤية. كما أن هذا الخطاب يتناص مع باقي النصوص والخطابات الموازية أو المتقابلة، لتشكل منظومة فكرية واحدة بفضل هذا الثقاف والتلاقح والاستدماج. ويعني هذا أن لا أفضلية لنص ما بمقوماته الفنية والجمالية، فكل النصوص والخطابات تتفاوض فيما بينها داخل حقبة تاريخية معينة. هذا، وقد اهتم الباحث يورغن بيترز (Jurgen Pieters) بدراسة مبدأ "التفاوض" هذا في كتابه "لحظات التفاوض: تأريخانية ستيفن جرينبلات الجديدة"<sup>298</sup>

6- شعربة الحياة اليومية: يعني هذا المفهوم، الذي يتحدث عنه ستيفن جرينبلات (Stephen Greenblatt)، بأن النص أو الخطاب يلتقط ضمن مقاربتة السياقية دراسة الأنماط والتشكلات الثقافية ضمن حقبة معينة، حيث يلتقط النص ماهو هامشي، وماهو واقعي يومي، بعيدا عن كل رؤية نخبوية مهيمنة ومتفوقة. وقد أخذ جرينبلات هذا المصطلح من السيميائي الروسي يوري لوتمان.

6- أثر الخطابات السياسية والثقافية والإيديولوجية على الأدب: يرى رواد التاريخانية الجديدة الأدب آلية للتمثل، والمحاكاة، ونقل الواقع عبر عمليات التخيل الجمالي، لكن ما يهم في الأدب ليس هو البنية الجمالية والفنية، بل هي الدلالات الثقافية والسياسية والاجتماعية والإيديولوجية ذات الطابع الرمزي، بمعنى أن ثمة مجموعة من الأنساق التاريخية التي تحوي دلالات تاريخية مهمة، ينبغي تفكيكها وتأويلها في سياقها المرجعي والإيديولوجي لفهم عصر الكاتب. ومن هنا، تذهب التاريخانية الجديدة إلى أن مسرحيات شكسبير تعبير عن التزعة الكولونيالية البريطانية.

<sup>297</sup> - د. سعد البازعي وميجان الرويلي: نفسه، ص: 46.

<sup>298</sup> - Jurgen Pieters: " Moments of Negotiation: The New Historicism of Stephen Greenblatt", Amsterdam Unibersity Press, 2002, P: (25) .

7- التاريخانية مقارنة متعددة التخصصات: تجمع التاريخانية الجديدة بين مجموعة من المناهج والمقاربات الأدبية وغير الأدبية، كالتاريخ، والسياسة، والاقتصاد، والثقافة، والإعلام، والفلسفة، وعلم الاجتماع، وعلم النفس، والأنثروبولوجيا...

#### 4- رواد المقاربة التاريخانية الجديدة:

من أهم رواد التاريخانية الجديدة، نذكر: ستيفان جرينبلات (Stephen Greenblatt) الذي يعد وجهها مهما في إطار التاريخانية الجديدة، حيث كان يطبق هذه المقاربة على نصوص عصر النهضة. ونستحضر، إلى جانبه، ميشيل فوكو (Michel Foucault) الذي بلور المقاربة التناسية مع مجموعة من المفاهيم، مثل: الخطاب، والقوة، والمعرفة، والسلطة، والذاتية، والجنس، والانضباط...، حيث يقول بانفتاح الخطاب على سياقه التاريخي والمرجع الخارجي، وأن هذا الخطاب يعكس قوة الطبقة الاجتماعية الحاكمة، وهيمنة السلطة الرسمية، وقد أثر ميشيل فوكو بشكل من الأشكال على التاريخانية الجديدة بأمريكا في منتصف الثمانينيات من القرن العشرين، وقد ساهم إدوارد سعيد بالتعريف بأفكار ميشيل فوكو، وتقديم مفاهيمه المنهجية في كتابه: "الاستشراق" (1978م).

وثمة رواد تاريخانيون جدد آخرون، مثل: كليفور جيرتز (Clifford Geertz)، ولوي مونتررو (Louis Montrose) الذي يرى التاريخانية بمثابة تجاوز للبنى الجمالية المتعلقة بالنص الأدبي، وأن ما يهمها هو دراسة السياق الثقافي والتاريخي والاجتماعي والسياسي. ومن ثم، فهي لا تعني بدراسة المضامين فقط، بل تهتم كذلك بالأبنية الشكلية لإخضاعها للدراسة والبحث العلمي الموضوعي، بغية رصد إيديولوجية العصر، ورصد قوة السلطة في حقبة تاريخية معينة. ولاننسى كذلك كاترين كالاكر (Catherine Gallagher)، وجوناثان دوليمور (Jonathan Dollimore)، و ستيفن أورغل، وليونارد نيتنهاوس...

هذا، وقد اشتغل كثير من باحثي التاريخانية الجديدة على أدب عصر النهضة، وكتابات العصر الرومانطيسي الإنجليزي، وخاصة مسرحيات شكسبير، ولاسيما جيروم مكجان ومارلين بتلر اللذين يسميان منهجهما بـ "قراءات سياسية". ومن ثم، فقد " أنتج التاريخانيون الجدد مجموعة كبيرة من التحليلات النقدية التي تركز على الأدب الرومانسي وأدب عصر النهضة بشكل خاص، فقد استكشفوا، على سبيل المثال، السبل التي توظف من خلالها مسرحيات شكسبير

هيكل السلطة للنظام الملكي التيودوري، وتعكس الخطابات التي تهيمن على المجتمع المعاصر. وبالرغم من أنه كثيرا ما يتم استكشاف الأفكار التخريبية في مسرحيات شكسبير، فإن هذه الأفكار دائما تكون واردة في إطار الخطابات المسيطرة في تلك الحقبة. ولكن هذه الخطابات لاتصبح ثورية.<sup>299</sup>

وعليه، فإن رواد التاريخانية الجديدة قد تجاوزوا البعد الفني والجمالي، لينتقلوا إلى تفكيك الخطابات المؤسسية، بغية جرد الأنساق الثقافية والتاريخية والسياسية المضمره، وتأويلها تأويلا سياقيا متعدد الاختصاصات.

## 5- تقويم التجربة التاريخانية:

يلاحظ أن التاريخانية الجديدة هي تعبير عن توجهات وتطلعات اليسارية الجديدة التي امتحت تصوراتها الفكرية من روجيه جارودي، ولوي ألتوسير، وأنطونيو غرامشي، وجاك ديريدا... حيث رفضت اليسارية الجديدة التقسيم البسيط للطبقات إلى بنية فوقية وبنية تحتية، فدافعت عن الطبقات المهمشة والمهشمة والمهضومة الحقوق، فوقف في وجه الإمبريالية الرأسمالية، وذلك في إطار مادية ثقافية معقدة. ومن ثم، فكل " تحليل للعلاقات الاقتصادية المادية لا يستقيم بمعزل عن الممارسات الثقافية الرمزية، لما بينهما في سيرورة الحياة الاجتماعية وتفاعلاتها الحية من تداخل ينمحي فيه الحد الفاصل بين الاقتصادي والثقافي، والمادي والرمزي، والداخلي والخارجي، والموضوعي والذاتي، على نحو يصبح فيه ذلك التحليل تحليلا للعلاقات في ما بينها، وللقواعد الناظمة لتلك العلاقات"<sup>300</sup>

وعلى الرغم من أن التاريخانية الجديدة تدعي الحياد والموضوعية في أبحاثها التاريخية والسياسية والاجتماعية، فإن واقع المناهج يبنى بأنها مرتبطة بطريقة من الطرائق بخلفيات إيديولوجية، وأهواء سياسية. ومن ثم، " فإن ممارستها لا يصررون الظروف التي تؤثر على وجهات نظرهم

299 - ديفيد كارتر: نفسه، ص: 149.

300 - د. عبد السلام حيمر: في سوسيولوجيا الخطاة. دل سوسيولوجيا انزلات الى صولولوجيا العلم، الشبكة العربية للأبحاث و النشر- بيروت، الطبعة الأولى، ص: 369.



الخاصة. وإلى حد ما تكون حججهم دائما نتاجا لأوضاعهم الشخصية ومواقفهم الاجتماعية، ولا يمكنها أبدا تحقيق نوع من الموضوعية التي يبدو أنهم يتوقعونها.<sup>301</sup>

وهناك أيضا من الدارسين من التاريخانية الجديدة الذين لا يميزون بين النص الأدبي والنصوص الأخرى، حيث يرون أن النص الجمالي مثل باقي النصوص التاريخية والثقافية والسياسية والاجتماعية لافرق بينها، حيث تتضمن محتويات وأبنية وأنساق مضمرة تحمل في طياتها إيديولوجيات ثاوية، وتعبر عن قوى طبقية وسياسية متصارعة. ومن ثم، فأراء جرينبلات لا تمثل: "آراء كل العاملين في هذا الحقل المتنامي بسرعة غير عادية. فتميزه للنص الأدبي، وقوله: إن الكتاب الكبار يدركون القوانين التي تجري داخل الثقافة، ويتقنون توظيفها هو مما قد لا يتفق معه فيه بعض الباحثين الآخرين. فمساواة النص الأدبي بغيره من النصوص الفلسفية والدينية والاقتصادية، وافتقاره إلى التمييز الذي يمنحه إياه جرينبلات هو مما يشيع في دراسات أولئك الباحثين الآخرين. ومع ذلك، فإن من الضروري القول: إن الاختلافات تظل في مجملها طفيفة بالقياس إلى محاور الالتقاء."<sup>302</sup>

زد على ذلك، يجب على النقد التاريخاني: " - بوجه عام، وليس الجديد فقط - ألا يتوقف عند الكشف عن أوجه الخلل وسوء الفهم، وإنما يتجاوز ذلك إلى تصحيح ما ينقده بالممارسة العملية. أي: بما يشبه العمل الثوري."<sup>303</sup>

وعلاوة على ذلك، فقد انتقدت التاريخانية الجديدة على أنها نموذج للماركسية، وأنها تهمل الجوانب الفنية والجمالية، كما تغض الطرف عن الجوانب الشكلية واللسانية والسيمائية في الأدب، والدليل على ذلك أن الجمالية الجديدة التي ظهرت في أمريكا جاءت كرد فعل على صرامة النقد الثقافي والنقد التاريخاني الجديد.

وهكذا، يتبين لنا، مما سبق ذكره، بأن التاريخانية الجديدة هي تتجاوز للشعرية الشكلانية والجمالية الفنية، بغية البحث عن الأنساق الثقافية المضمرة، وربط النصوص والخطابات بسياقاتها الاجتماعية والسياسية والإيديولوجية. بمعنى أن منتج النصوص والخطابات يرتبط بشكل من الأشكال بالعصر الذي يعيش فيه، ويعبر عن الإيديولوجية السائدة في الحقبة التاريخية التي يعيش فيها، ويعكس مجمل الصراعات الاجتماعية والطبقية والإيديولوجية التي يجبل بها الواقع اليومي

301 - ديفيد كارتير: نفسه، ص: 149.

302 - د. سعد البازعي وميجان الرويلي: نفسه، ص: 45-46.

303 - د. سعد البازعي وميجان الرويلي: نفسه، ص: 47.

الذي يعيش فيه ذلك الكاتب أو المنتج أو المبدع. ومن ثم، فالتاريخانية الجديدة منهجية متعددة الاختصاصات، تستلهم تصورات ميشيل فوكو، وأنطونيو غرامشي، ولوي التوسير، وتمتدح من آراء جاك ديريدا، ولهذه المنهجية علاقة وثيقة بالنقد الثقافي، والنقد التفكيكي، والمادية الثقافية. لكن ما يؤخذ على التاريخانية الجديدة أنها مقارنة سياقية ومرجعية إيديولوجية، تغض الطرف عن الخصائص الفنية والسمات الجمالية.

## الفصل الثاني عشر:

### المقاربة التناسية

يعد التناس من أهم المفاهيم النقدية التي اهتمت بها الشعرية الغربية وما بعد البنيوية والسيميائيات النصية؛ لما له من فعالية إجرائية في تفكيك النص وتركيبه، والتغلغل في أعماق النص ولا شعوره الإبداعي.

وإذا كان التناس مصطلحا نقديا تسلح به النقاد العرب الأقدمون تحت تسميات عديدة، مثل: السرقات الشعرية، والتضمين، والنحل، والانتحال، والأخذ، والتأثر، فإن النقاد والدارسين الغربيين ابتعدوا عن مفهوم السرقة **Plagiat** القدحي، فعوضوه بمصطلح التناس بديلا منه، واهتموا بالجانب الإيجابي فيه، والذي يتمثل في البحث عن أصول الإبداع، ومكوناته الجنينية، وعلاقات التفاعل والتأثر والتأثير.

### 1/ مفهوم التناس وأهميته:

يعد التناس من أهم المفاتيح الإجرائية لفهم الأدب المقارن، ورصد عملية التثاقف والحوار بين الحضارات والثقافات الإنسانية في شتى المجالات الفكرية والفنية والأدبية، ويعتبر كذلك أداة ناجعة لمقاربة النص الأدبي، واستنطاق سننه اللغوي وبنيته العميقة، والدخول إلى أغوار النص، واستكناه دلالاته وتفاعلاته الخارجية والداخلية. لأن النص مهما كان، فهو شبكة من التفاعلات الذهنية، ونسق من المصادر المضمرة والظاهرة التي تتوارى خلف الأسطر، وتمتد في ذاكرة المتلقي عبر آليات، مثل: المعرفة الخلفية، وترسبات الذاكرة، والخطاطات النصية،

والسيناريوهات التصويرية، والتداخل النصي، وتعدد الأصوات، والأسلبة، والباروديا، والتهجين...

ويدل التناص كذلك على أن النص الأدبي عصاره من التفاعلات والتعالقات النصية، التي تتم على المستويين: الدلالي والشكلي. والتناص أيضا مجموعة من الأصوات والإحالات التي تنصهر في النص الأدبي بطريقة واعية أو غير واعية، أو هو التداخل النصي بصفة عامة.

ومادام التناص موجودا، فمن الصعب الحديث عن إبداع أصيل خالص للمبدع، أو عن النص-الأب أو النص الأصل- كما يرى رولان بارت في كتابه "درس السيميولوجيا"<sup>304</sup>، بل النصوص الإبداعية هي امتصاص ومحاكاة للنصوص السابقة، وتفاعل معها عبر عمليات الحوار، والنقد، والأسلبة، والباروديا، والتهجين، والسخرية، والحوارية..

## 2/التناص في الحقل الغربي:

إذا كان التناص مصطلحا معروفا في النقد العربي بدلالات أخرى (التضمين والاقتراب والإحالة...)، فإن الغرب قد طور هذا المفهوم، وأصبح تقنية فعالة وإجرائية في فهم النص وتفسيره، وآلية منهجية في مقارنة الإبداع وتشريحه، قصد إثرائه بالدلالات الظاهرة أو المضمرة. وأصبح المبدع اليوم يكثر من الإحالات التناصية والمستنسخات النصية والرموز الموحية والخلفيات المسكوت عنها، إلى أن أصبح النص مصبا للنصوص، واختزالا لأفكار السابقين، وذلك في إطار عصاره تناصية، تحتاج إلى استنطاقها واستجلائها، قصد تحديد مرجعيات الكاتب، ومصادره الثقافية، والأصول المولدة لفكره، ورؤيته للعالم.

هذا، ويعد جنس الرواية (دون أن نقصي الشعر والدراما...) الفن الأدبي الوحيد الذي يزخر بالتفاعلات التناصية، والتداخلات الحوارية، والتعلق التفاعلي كما أشار إلى ذلك كثير من الدارسين والمنظرين، ولاسيما ميخائيل باختين، وجوليا كريستيفا، وكريماس، ورولان بارت، وتودوروف، وجيرار جنيت، وكل الباحثين الذين درسوا النص الموازي وعتباته. وتعتبر الرواية أيضا الجنس الأدبي الأكثر انفتاحا على الذات والموضوع والنصوص السابقة أو الراهنة تعالقا

<sup>304</sup> - رولان بارت: درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، طبعة 1985م، ص: 63.

وتفاعلا. وهو كذلك جنس أدبي تنصهر فيه كل الأجناس الأدبية، والأساليب، والخطابات النصية. أي: إن الرواية مظهر بارز للتناص، والتداخلات المناسية، وتكاثر المستنسخات والإحالات، والأصوات الأجناسية، وهذا ما جعل باختين وجوليا كريستيفا يهتمان اهتماما شديدا بهذا الجنس الأدبي، عندما انكب باختين من جهة على روايات دوستيفسكي، واهتمت كريستيفا من جهة أخرى بسيميائية الخطاب الروائي.

### 3/ التناص في الحقل العربي:

بدأ الاهتمام بالتناص في العالم العربي في أواخر السبعينيات من القرن العشرين، مع بعض النقاد المغاربة والليبيين، كمحمد مفتاح، وسعيد يقطين، ومحمد بنيس، وبشير القمري، وسامي سويدان... وراحوا يفرعون في شكل أنواع وأقسام ومفاهيم اصطلاحية، ويحللون به النصوص الأدبية العربية القديمة والحديثة تحليلا ونقدا، حتى أصبح هذا المفهوم النقدي شائعا في الساحة الثقافية العربية، وقلما تخلو منه دراسة أدبية أو نقدية.

### 4/ آليات التناص:

ينبغي للناقد أو المحلل أو القارئ أن يعرف مجموعة من آليات التناص أثناء مقارنته للنص الأدبي، والتي ستساعده على استكناه النص، وسير أغواره. ونذكر من هذه الآليات الإجرائية المفاهيم التالية:

1- المستنسخات النصية ( ألفاظ وشواهد وعبارات واقتباسات بارزة...).

- 2- المقتبسات النصية ( تكون في بداية الرواية أو الفصل أو المتن في شكل نصوص ومقاطع وفقرات موضوعة بين علامات التنصيص تضيء الرواية تفاعلا وحوارا...).
- 3- العبارات المسكوكة ( أمثال وحكم وعبارات مسكوكة في نسقها اللغوي والبنوي بطريقة كلية عضوية ومتوارثة جيلا عن جيل مثل:أكلت يوم أكل الثور الأبيض، من جد وجد ومن زرع حصد، راح يصطاد اصطادوه...).
- 4- الهوامش النصية: يورد المبدع المتن في عمله الإبداعي، ويذيله بهوامش إحالية ومرجعية. وغالبا ماتوضع هذه الهوامش في أسفل النص أو في آخر العمل، حيث تقوم بوظيفة الوصف والتفسير لما غمض من النص، وما يحمله من إشارات نصية كما فعل عبد الله العروي في روايته: "أوراق".
- 5- الحواشي النصية: قد يرفق المبدع نصه بحواش في بداية العمل أو في نهايته أو في آخره لتفسير النص، من خلال تحديد سياقه، أو إبراز مناسباته، أو شرح بعض الألفاظ، أو تفسير بعض أسماء الأعلام، أو تعيين المهدي له هذا العمل، أو تبيان الدواعي التي دفعته لكتابة النص وتجيده....
- 6- الاقتباس: هو أن يأخذ المبدع القرآن والسنة، ويدرجهما في كلامه بطريقة صريحة أو غير صريحة...
- 7- التضمين: ويعني أن يضمن المبدع كلامه شيئا من مشهور الشعر أو النثر لغيره من الأدباء والشعراء...
- 8- المحاكاة: يلتجئ المبدع إلى توظيف المقتبس أو المستنسخ بطريقة حرفية دون أن يبدع فيها.
- 9- الإحالة: غالبا ما نجد الكاتب يوظف بعض الكلمات أو العبارات التي توحى بإشارات أو إحالات مرجعية رمزية أو أسطورية....
- 10- المناص *métatedte*: ينطلق المبدع من عمل أو حدث أو فكرة أو مرجع أو مصدر لمبدع آخر، فيحاول محاكاته أو نقده ومحاورته، كما فعل بنسالم حميش في روايته: "العلامة"، حيث انطلق في تحييك روايته وتمطيظها من سيرة العلامة ابن خلدون بطريقة تحييلية فنية رائعة.
- 11- الاستشهاد: يورد المبدع مجموعة من الاستشهادات التي يضعها بين قوسين أو بين علامات التنصيص، بغية الاستدلال، والإحالة، وتدعيم قوله.

12- الباروديا: هي عبارة عن محاكاة ساخرة يتقاطع فيها الواقع واللاواقع، الحقيقة واللاحقيقة، الجد والسخرية، النقد والضحك اللعبي.

13- التهجين أو الأسلبة: المزج بين لغتين اجتماعيتين في ملفوظ لغوي وأسلوب واحد، وهذا يعبر عن البولوفونية(التعددية) اللغوية القائمة على تعدد الأصوات، واللغات، والأساليب، والخطابات، والمنظورات السردية. ويعبر هذا التعدد في الحقيقة عن التعددية الاجتماعية، واختلاف الشخصيات في الوعي، والجذور الاجتماعية والطبقية.

14- الحوار التفاعلي: يعد أعلى مرتبة في التواصل مع النصوص، والتعلق بها، واستنساخها. أي: إن المبدع لا يقف عند حدود الامتصاص، والاجترار، والاستفادة، بل يعتمد إلى ممارسة النقد والحوار.

15- المعرفة الخلفية: هي تلك المعرفة التي يتسلح بها قارئ النص، اعتمادا على التشابه النصي، والسيناريوهات، والخطابات، والمدونات، والتي يحلل بها النص، ويفككه تشريحا، ويعيد تركيبه من جديد .

16- النص الموازي: هو عبارة عن مجموعة من العتبات المحيطة داخليا وخارجيا، تساهم في إضاءة النص وتوضيحه، كالعناوين، والإهداء، والأيقون، والكتابات، والحوارات، والمقدمات، والتعيين الجنسي.... وعلى الرغم من موقعها الهامشي، فإنها تقوم بدور كبير في مقارنة النص، ووصفه سواء من الداخل أم الخارج.

تلکم - إذأ- هي أهم آليات التناص التي تسعفنا في فهم النص وتفسيره، وتحليله وتركيبه. وعلينا أن نستبعد السرقات الشعرية، وما يتصل بها من مفاهيم موروثه عن النقد العربي القديم؛ لأن ذلك لا يدخل ضمن التناص الذي يعد عملية إبداعية فنية مقصودة عن وعي أو عن غير وعي، الغرض من توظيفه هو تحقيق الوظيفة الشعرية والجمالية، والتفاعل مع النص، والتعلق به نقدا وحوارا.

## الفصل الثالث عشر:

## الجمالية الجديدة

تعد النظرية الجمالية الجديدة من أهم النظريات الأدبية والنقدية التي ظهرت "مابعد الحداثة"، وبالضبط ما بين سنوات السبعين والتسعين من القرن العشرين. وقد جاءت هذه النظرية لتعيد الاعتبار للجمال والفن، بعد أن تم تهميشه من قبل التاريخانية الجديدة، والمادية الثقافية، والنقد النسائي، ونظرية "مابعد الاستعمار"، والنظرية الثقافية، وغيرها من النظريات المرجعية والسياقية. وقد تبلورت النظرية الجمالية الجديدة خصوصا في الحقل الثقافي الأنجلوسكسوني، لتجاوز أطروحات النقد الثقافي الذي كان يعنى باستكشاف الأنساق الثقافية المضمرة في الخطابات والنصوص، وذلك على حساب الجمال والفن والشعرية. وهكذا، فقد رفض المثقفون الأمريكيون القاطنون بمدينة نيويورك منح جائزة بولنجنون في عام 1949 م للشاعر عزرا باوند؛ لأنه كان مؤيدا لموسوليني وهتلر في الحرب العالمية الثانية. ويعني هذا أن هؤلاء المثقفين كانوا ينطلقون من مسلمة ثقافية وسياسية وأخلاقية، أكثر من انطلاقهم من جماليات النص أو شعرية الخطاب، حيث كانوا يعتبرون النص علامة ثقافية وسياقية، تحمل مقاصد مباشرة وغير مباشرة، قبل أن يكون ذلك النص علامة جمالية أو فنية أو شكلية. ومن ثم، يهدف النقد الثقافي إلى كشف العيوب النسقية التي توجد في الثقافة والسلوك، بعيدا عن الخصائص الجمالية والفنية. لكن الجمالية الجديدة الأمريكية حاولت أن تعيد الاعتبار لما هو فني وجمالي وعاطفي وذوقي.

## 1- مفهوم الجمالية الجديدة:

يعلم الكل بأن الجمال أو الإستيتيقا (Aesthetic) علم يعنى بالفن والذوق والإبداع، ومبحث يدرس الشعور والعاطفة والإحساس والاحكام التأثرية النقدية. ونعرف أيضا أن الفلسفة تتكون نسقيا من ثلاثة محاور: محور الوجود (الأنطولوجيا)، ومحور المعرفة

(الإبستمولوجيا)، ومحور القيم(الأكسيولوجيا). ويهتم محور القيم بالجمال، والخير، والعدالة. ويعني هذا أن مبحث الجمال مرتبط كل الارتباط بالفلسفة، وقلما نجد فيلسوفا لم يتناول عنصر الجمال في نسقه الفلسفي، بيد أن أهم من تناول الجمال بالتفصيل نذكر كلا من: كانط، وهيغل، وبنديتو كروتشه، وغيرهم...

هذا، ويمكن التمييز بين عدة جماليات: الجمالية القديمة المرتبطة بحضارات قديمة كالحضارة المصرية، والحضارة الفارسية، والحضارة اليونانية، والحضارة الرومانية... والجمالية الوسيطة الإسلامية والمسيحية، والجمالية الغربية الحديثة، والجمالية الجديدة، أو جمالية "مابعد الحداثة".

هذا، ولم يعد للجمال أو الفن أي قيمة تذكر، بعد أن تفاقمت نظريات "مابعد الحداثة" ذات الطبيعة السياقية، كنظرية "مابعد الاستعمار"، والمادية الثقافية، والنظرية النسوية، والنظرية الثقافية، فانتعش النقد الثقافي في الحقل النقدي الأنجلوسكسوني؛ لأن المقاربة الثقافية كان هدفها هو تجاوز الأبنية الجمالية والفنية، والبحث عن الأنساق الثقافية المضمره واللاشعورية واللاعقلية، بغية رصد المقصدية الإيديولوجية الثاوية وراء النص أو الخطاب. كما أن التاريخانية الجديدة تدرس النص الأدبي في سياقه التاريخي والثقافي، لاستكشاف الإيديولوجيا، ورصد القوى الاجتماعية التي تشكل النص؛ لأن الدلالات داخل النص أو الخطاب الأدبي تتغير حسب المتغيرات التاريخية والسياسية والثقافية والاجتماعية. وبالتالي، تعمل التاريخانية الجديدة على تفكيك تلك الدلالات المتضاربة والمتناقضة والمختلفة، وذلك بالتشيت والتقويض والتأجيل. ومن هنا، فالمقصود بالتاريخانية الجديدة تحليل الخطاب في ضوء المقاربة الثقافية والتاريخية والسياسية.

ومن ثم، فقد بدأ النقاد في فترة "مابعد الحداثة"، وخاصة بعض الجماليين الأمريكيين، يعيدون الاعتبار للجمال والفن في إطار ما يسمى بنظرية الجمالية الجديدة (New Aesthetic Theory)، وهذا الاسم من وضع جون جوغلين وسيمون ملباس في كتابهما: "الجمالية الجديدة" (2003م). ويعني هذا أن: "الهدف الرئيس في جدهم هو أن التطورات في النظرية الثقافية قد أدت إلى فقدان مفهوم العمل الفني. فلم يعد النقاد يحترمون معنى الفن وخصوصيته ككائن للتحليل... ولم يدع النقاد الذين يدعمون الجماليات الجديدة للعودة إلى نهج الفن من أجل الفن، ولكنهم يؤكدون على أنهم يرغبون في ربط الإحساس الجديد بالشكل الجمالي مع وعي السياق الاجتماعي والشواغل السياسية."<sup>305</sup>

305 - ديفيد كارتر: نفسه، ص: 151.



وهكذا، فالجمالية الجديدة نظرية نقدية أدبية جاءت لتعيد الاعتبار لمفهوم الفن والجمال، بعد أن اهتم النقد الأنجلوسكسوني بالتاريخ، والثقافة، والسياسية، والمجتمع، والإيديولوجيا، والهيمنة الاستعمارية.

## 2- رواد الجمالية الجديدة:

من أهم نقاد الجمالية الجديدة في الثقافة الأنجلوسكسونية، نذكر: جون برينكمان في كتابه: "النقد المتطرف" (2000م)، وإزوبيل آرمسترونغ في كتابه: "جماليات متطرفة" (2000م)، وتوماس دهرتي في كتابه: "مابعد النظرية" (1997م).

ونذكر من بين نقاد الجمالية الجديدة أيضا تيودور أدورنو، وهو من أهم أعضاء مدرسة فرانكفورت، حيث ألف كتابا تحت عنوان: "نظرية الجمال"، حيث يعطي مفهوما جديدا للفن والجمال مخالفا للتصور الماركسي الذي يرى الجمال تمثلا للعالم وانعكاسا له، بينما يرى أدورنو الجمال أو الفن وسيلة هروب غامضة. و"هكذا، يرفض أدورنو نظرة لوكاش إلى الواقعية، مؤكدا أن الأدب لا يتصل اتصالا مباشرا بالواقع على نحو ما يفعل العقل، فتباعد الفن عن الواقع هو الذي يكسبه قوته ودلالته الخاصة. ويتوقف أدورنو عند الطرائق التي يستخدم بها المسرحي صمويل بيكيت الشكل، والموسيقار شوبنبرج الثورة اللانغمية، ليصور خواء الثقافة الحديثة."<sup>306</sup>

وهكذا، فقد شمر الجماليون الجدد عن سواعدهم للدفاع عن النظرية الجمالية والفنية، معتبرين الأدب بنية جمالية وأسلوبية وبلاغية ليس إلا.

## 4- تقويم نظرية الجمالية الجديدة:

من إيجابيات النظرية الجمالية الجديدة في الثقافة الأنجلوسكسونية أن أعادت الاعتبار للفن والجمال والشعرية الأدبية، باعتبار أن الأدب جمال وشعور وانطباع ذوقي، وليس مرجعا خارجيا أو سياقًا ثقافيا. وبالتالي، لا يمكن محاكمة النصوص، وتقويم الخطابات الأدبية، في ضوء

<sup>306</sup> - توم بوتومور: نفسه، ص: 188.

مقاربات ثقافية وسياسية واجتماعية ونسوية، بعيدا عن خصوصية النص الجمالية والشعرية والإنشائية؛ لأن ذلك يتنافى مع مقومات الأدبية، وخصوصيات الإبداع . ولكن على الرغم من ذلك، يبقى التصور الجمالي قاصرا وغير كاف، فلا بد من الانفتاح على المعطيات السياقية والعناصر الخارجية، فلا بد من التركيز على العتبات المحيطة والفوقية، والاهتمام بالمؤلف والمتلقي، والاستعانة بالسياق الثقافي والسياسي والاجتماعي والإيديولوجي لفهم النص الأدبي فهما عميقا، وتفسيره تفسيراً علمياً موضوعياً، وتأويله تأويلاً ذاتياً وشخصياً في ضوء تصورات المقاربة التفكيكية، أو تصورات ميشيل فوكو، أو تصورات المقاربة التاريخية الجديدة، أو تصورات المقاربة الثقافية.

وهكذا، يتبين لنا، مما سبق قوله، بأن الجمالية الجديدة نظرية نقدية وأدبية ظهرت في فترة "مابعد الحداثة" كرد فعل على مجموعة من النظريات السياقية، كنظرية "مابعد الاستعمار"، والنظرية الجنسية، والنظرية العرقية، والنظرية الثقافية، والنظرية التاريخية الجديدة. ومن ثم، فقد أعطت الجمالية الجديدة الأولوية الكبرى للإحساس، والجمال، والفن، والشعور، والذوق، والشعرية . بيد أنها أهملت المعطيات الأخرى، كالسياق المرجعي، والبعد الثقافي، والبعد التاريخي، والبعد الاجتماعي، والبعد الإيديولوجي، والخطاب الاستعماري. ومن ثم، فالجمالية الجديدة مقاربة بلاغية وفنية وشعرية محضة ليس إلا.

## الفصل الرابع عشر:

### النظرية المادية الثقافية

تعني المادية الثقافية في الحفريات أو الأركيولوجيا كل ما يرتبط بشكل وثيق بالإنسان سواء في العصور القديمة أم العصور الوسيطة أم العصور الحديثة، كالأثار، والنقوش، والنقود، والصور، واللوحات، والعمارة، والمصنوعات الخزفية والآلية، والألبسة والحلي والأسلحة...، وباختصار كل ما يعرض في المتحف، وهي مناقضة للثقافة اللامادية القائمة على الإنتاجات الفكرية سواء أكانت شفوية أم مدونة. وبعد ذلك، انتقل مفهوم المادية الثقافية إلى النقد والثقافة، ليقصد بها قراءة سياسية ماركسية للتاريخ والآداب والفنون ووسائل الإعلام. كما تهتم المادية الثقافية

بدراسة الثقافة الشعبية والثقافة الراقية على حد سواء. وبالتالي، تتعارض المادية الثقافية مع المقاربات المثالية التي تتعالى عن الواقع الجدلي، فالمادية الثقافية ترتبط بواقعها المادي والتاريخي والثقافي والسياسي ارتباطاً عضوياً وثيقاً. ومن هنا، فالمادية الثقافية هي التي تعني بالتاريخ الذي وقع، والذي يقع. ومن ثم، فهي لا تدرس النص الأدبي في سياقه التاريخي الحالي والقديم، بل تدرسه حتى في إطار تعاقب الأجيال، وتسلسلها عبر التاريخ. ومن ثم، فالمادية الثقافية هي نوع من المادية التاريخية، تتأرجح بين التصورات الماركسية والتصورات ما بعد الحداثيّة. وباختصار، فالمادية الثقافية هي قراءة ماركسية للآداب والفنون والظواهر الثقافية ليس إلا.

## 1- مفهوم المادية الثقافية:

استعمل مصطلح المادية الثقافية (Material Cultural) في بريطانيا من قبل راييموند ويليامز (Raymond Henry Williams). ثم، أخذه منه جوناثان دوليمور (Jonathan Dollimore). ويعني هذا المصطلح قراءة الأدب والثقافة الشعبية في ضوء المادية التاريخية القائمة على ماهو ثقافي واجتماعي وسياسي وإيديولوجي. ويعني هذا المصطلح أيضاً أن التاريخانية الجديدة لم تجب عن الأسئلة الحقيقية للأدب، فمهما ركزنا على الجانب النصي أو الجانب التاريخي للمبدع في الفترة التي أنتج فيها نصه، فإن هذا غير كاف لفهم النص وتفسيره بشكل جيد، فلا بد من إرجاع الدلالات النصية والوقائع التاريخية إلى أبعادها المادية والإنتاجية؛ لأن البنية الاقتصادية، والعامل السياسي، والعلاقات الإنتاجية، والصراعات السياسية والحزبية والطبقية، هي تتحكم في إنتاج الظواهر الثقافية والأدبية والفنية والجمالية. ومن هنا، تبقى للدلالة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والإيديولوجية أهمية قصوى في فهم الإنتاج الأدبي والثقافي، وتفسير مقصديات المنتج ونواياه المباشرة وغير المباشرة. ويرى أبرامز (Abrams) بأن المادية الثقافية: "تشدد على أن النقد يترع بذاته باتجاه التدخل السياسي في العصر الذي أنتج فيه هذا النقد، أو كما عبر عنه جونثان دوليمور و آلان سينفيلد بالقول: "الالتزام بهدف تغيير النظام الاجتماعي الذي يستغل الناس وفق اعتبارات: العرق، والجنس، والطبقة"<sup>307</sup>.

<sup>307</sup> - آي . اتش . أبرامز: (المادية الثقافية)، ترجمة: صفوان الشويطر، موقع الجمهورية، موقع رقمي، العراق، الأربعاء 24 مارس 2010م.

ويعني هذا أن النقد المادي الثقافي يقرأ النص الأدبي والثقافي في ضوء معطيات سياسية واجتماعية، لفضح الاستغلال الذي يمارس على الناس؛ لأسباب عرقية، وجنسية، ولونية، وطبقية. ومن ثم، يقوم مفهوم الالتزام بدور هام في تغيير النظام الاجتماعي السائد، واستبداله بنظام اجتماعي أفضل للإنسان.

وعليه، يقصد - إذاً - بالمادية الثقافية دراسة النصوص والخطابات على أنها أنساق ثقافية مادية أكثر مما هي أنساق جمالية وفنية، وأن هذه الأنساق الثقافية المضرة وغير المعلنة تتشكل من أساس واقعي مادي. ويعني هذا أن المادية الثقافية في تصوراتها النظرية والتطبيقية تزوج بين النظرية الماركسية ونظرية "مابعد الحداثة". وقد عرف تيري إيغلتن (Eagleton Terry) المادية الثقافية كما تصورها ويليامز على أنها: "شكل من أشكال التحليل الذي يدرس الثقافة، ليس كمجموعة من الآثار الفنية الباقية والمعزولة فحسب، بل أيضا كتشكيل مادي: " حيث تكون كاملة مع جمهورها الخاص المحدد تاريخيا من خلال الأشكال الفكرية وإلى ذلك. وبالنسبة لإيغلتن، تشكل المادية الثقافية أيضا نوعا من الجسر الذي يربط بين الماركسية و"مابعد الحداثة".<sup>308</sup>

وتأسيسا على ماسبق، تهدف المادية الثقافية إلى استكشاف التناقضات المادية والتاريخية والثقافية والسياسية الموجودة في المجتمع، مع استكناه التفاوت الاجتماعي والصراع الطبقي، والتركيز على القاعدة والبنية الفوقية، والتشديد على البنية الاقتصادية باعتبارها البنية المحركة للتاريخ والاقتصاد والمجتمع. وبالتالي، فهي التي تتحكم في البنية الفوقية بما فيها من أفكار وقيم ومؤسسات وأنظمة قضائية وإيدولوجية.

## 2- مواضيع المادية الثقافية:

تتناول المادية الثقافية مجموعة من المواضيع الواسعة التي تشترك فيها مع باقي النظريات الأخرى التي ظهرت في فترة "مابعد الحداثة". ومن بين هذه المواضيع ما يتعلق بالعرق، والتمييز العنصري واللوني، والصراع الطبقي والاجتماعي والسياسي والثقافي والحضاري، والتركيز على التاريخانية الجديدة، ودراسة المساواة بين الجنسين، والاهتمام بمواضيع الجنس والطابو والمدنس، دون أن تحمل هذه النظرية مواضيع مابعد الاستعمار، كثنائية الأنا والآخر، وإشكالية الشرق والغرب،

<sup>308</sup> - ديفيد كارتر: نفسه، ص: 150.

والخطاب الاستعماري، والصراع الحضاري، والاستشراق، وتقويض المقولات الغربية المركزية، ومواجهة الميثولوجيا البيضاء، ودراسة الإيديولوجيات وأوهامها، ودراسة الثقافة الراقية والثقافة الشعبية، بما فيها المشاهد الكرنفالية، ورصد تناقضات الأدب المختلفة والمتنوعة إن شكلاً، وإن دلالة، وإن مقصدية...

### 3- سيق المادية الثقافية:

ظهرت المادية الثقافية في الحقل الثقافي الأنجلوسكسوني في فترة "ما بعد الحداثة" لدراسة النصوص والخطابات، باعتبارها ظواهر ثقافية مادية وإيديولوجية. وقد تطورت هذه النظرية بالخصوص في بريطانيا العظمى كشكل سياسي وخطاب متطرف أكثر من التاريخانية الجديدة<sup>309</sup>. وقد انطلقت في تصوراتها ومعتقداتها من أفكار ميشيل فوكو (Michel Foucault)، التي تعبر، بالنسبة للماديين الثقافيين،: "عن عدم استقرار في بني سلطة الخطابات أكثر مما تصوره التاريخانيون الجدد. فهم يبنون نموذجهم الديناميكي للثقافة على أساس أفكار رابموند ويليامز، كما تمت صياغتها في عام 1977م في كتابه: "الماركسية والأدب".<sup>310</sup>

هذا، ولم تظهر المادية الثقافية ذات الطابع الماركسي في الثقافة الأنجلوسكسونية إلا كرد فعل على الدراسات الثقافية والتاريخانية الجديدة. وفي هذا الصدد، يقول الناقد الإنجليزي أبرامز (Abrams): "رؤى متشابهة عبر عنها أولئك المفكرون الأمريكيون في تاريخ النقد الجديد، والذين هم ناشطون سياسيون في الواقع. البعض منهم يدعون أنه إذا حصر التاريخانيون الجدد أنفسهم في وصف الاستغلال والهيمنة الاجتماعية في النصوص في الماضي، لكنهم وقفوا قليلاً أمام الالتزام لتحديد النظام الاجتماعي الحالي، فإنهم قد يكونون انتقائيين في الاستجابة للشكلانية المعزولة سياسياً لأنواع النقد الأدبي التي شرعوا باستبدالها. ارتبطت التاريخانية الجديدة بمشروع معاصر عابر للتخصصات ومعاصر ينمو بسرعة يدعى: "الدراسات الثقافية"، والتي تشخص التحليل الأدبي لكل من إنتاج و تلقي كل أشكال الصيرورات و

<sup>309</sup> - ديفيد كارتر: نفسه، ص: 149.

<sup>310</sup> - ديفيد كارتر: نفسه، ص: 150.

المنتجات والمؤسسات الثقافية، و التي يعد الأدب من بينها مجرد أحد أنواع عديدة من " الأبنية الرمزية"<sup>311</sup>.

وعليه، تعتبر الكتابات الماركسية الجديدة لتيري إيجيلتون، ولوي ألتوسير، وميشيل فوكو، وبير بورديو، وروجه غارودي، ومايكل بيكو ... مرجعية فكرية وعلمية لانطلاق الدراسات ذات الطابع المادي الثقافي.

#### 4- مرتكزاتها النظرية والمنهجية:

تبنى المادية الثقافية على مجموعة من المرتكزات النظرية والمنهجية ذات الطابع الماركسي، ويمكن حصرها في المفاهيم التالية:

1- **المادية الثقافية:** ويعني هذا المصطلح دراسة الظواهر الثقافية والأدبية والفنية في ضوء القراءة الماركسية، والاستعانة بالمادية التاريخية في فهم هذه الظواهر وتفسيرها. بمعنى أن هذه الظواهر تدرس في سياقها التاريخي والاجتماعي والسياسي والطبقي والإيديولوجي، بغية الوصول إلى الدلالة والمقصدية اللتين تتحكمان بشكل من الأشكال في تلك الظواهر الثقافية المدروسة.

2- **أهمية البنية الاقتصادية:** لا أحد يجهل منذ كارل ماركس وأنجلز مدى أهمية البنية الاقتصادية في تحريك دواليب دورة الحياة، وأن هذه البنية هي التي تتحكم في إنتاج الظواهر الثقافية والأدبية والفنية، على الرغم من كون البنية الفوقية ذات الطابع الإيديولوجي بنية مستقلة نسبيا ما. وتكون هذه البنية كذلك وراء الصراعات الاجتماعية والطبقية والسياسية والحزبية. لذا، لابد من التركيز عليها منهجيا حين دراسة المعطى الثقافي الإنتاجي بغية فهم بنيتها وسياقها المرجعي.

3- **الطبقة الاجتماعية:** يرتبط هذا المفهوم بالفكر الماركسي، حيث يوجد في المجتمع الرأسمالي طبقتان اجتماعيتان، طبقة بورجوازية سائدة تمتلك وسائل الإنتاج ورأس المال، وطبقة بروليتارية مسودة لا تملك سوى قوة عملها. ولا يمكن فهم تطور هاتين الطبقتين اجتماعيا إلا عبر الصراع

<sup>311</sup> - آي . اتش. أبرامز: (المادية الثقافية)، الأربعاء 24 مارس 2010م.

الجدلي الذي يخوضانه معا. ويسمى هذا الصراع الاجتماعي بالصراع الطبقي. ومن ثم، تعتمد العلاقات بين الطبقات الاجتماعية على علاقات الإنتاج التي تعتمد بدورها على قوى الإنتاج وعلى وسائل الإنتاج. ومن ثم، " فهذه التزعة التاريخية هي التي ألهمت النظرية الماركسية عن الإفكار التي انتقدت فيما بعد، وعلى الأرجح تم دحضها. إن البروليتاريا "جيش العاطلين" يجب أن ينمو باستمرار، وعدد الرأسماليين في المقابل يجب أن يقل، بحيث تستطيع في نهاية المطاف الأغلبية الكبيرة من المستغلين (بفتح الغين) خلع الأقلية المتزعمة من المستغلين (بكسر الغين) بعنف ثوري أو بدونه.

وتلك هي الوسيلة الوحيدة لإزالة عملية الاستلاب (Aliénation) في اعتقاد ماركس أنه: " ليست هناك غير وسيلة واحدة واضحة تماما لإزالة هذه العلمية: دراسة آلية المجتمع الرأسمالي، الذي أدى في البداية إلى تحرير البيان الشيوعي، وتنظيم البروليتاريا التي عانت أكثر من غيرها من الاستلاب، فهي لذلك الطبقة القادرة بامتياز على غلبة الطبقات الأخرى، والوصول من ثم إلى مجتمع بدون طبقات، حيث يمكن أن يجد الفرد نفسه بكل حرية . بتعبير آخر، إن انتصار البروليتاريا يجب أن يعني ليس فقط هدم المجتمع الطبقي، بل وأيضا الفكر الطبقي."<sup>312</sup>

**4- مبدأ التناقض:** تهدف المادية الثقافية إلى إبراز التناقض والمختلف في الظواهر الثقافية، لكن ليس بمنظور المقاربة التفكيكية أو منظور البنيوية اللسانية، لكن بالمنظور الماركسي الجدلي. فقانون الحياة قائم على الصراع الجدلي والتناقضات الكمية والكيفية. ومن ثم، لا بد للمادية الثقافية من التركيز على تلك التناقضات التي يحويها سياق تلك الظواهر على المستوى الاجتماعي، والثقافي، والطبقي، والسياسي، والحزبي، والإيديولوجي.

**5- الالتزام الماركسي:** طبعاً، ثمة أنواع من الالتزام، فهناك الالتزام الوجودي، والالتزام الإسلامي، والالتزام الماركسي. ويتسم الالتزام الماركسي بتمثل نظرية كارل ماركس ذات الطابع المادي الجدلي. ويهدف هذا الالتزام إلى تغيير الواقع تغييراً جذلياً، بإزاحة الطبقة المسيطرة المستغلة المالكة لوسائل الإنتاج ورأس المال، وتعويضها بطبقة المستغلين التي لا تملك سوى قوة العمل.

<sup>312</sup> - بيير زيمان قُد الاجتماعي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ترجمة: عائدة لطفي، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى سنة 1991م، ص: 27-

**6- القاعدة والبنية الفوقية:** لقد اهتم كل من ماركس وإنجلز وأنطونيو غرامشي بهذا المفهوم المركب كثيرا، فالبنية الفوقية هي المؤسسات الثقافية (الدين، والفلسفة، والإيديولوجيات السائدة)، وهي مستقلة نسبيا عن القاعدة الاقتصادية...". وهذا يعني بشكل ما أن التعليم والدين والإيديولوجيات السياسية والأنظمة القضائية ليست محددة آليا عن طريق التطورات الاقتصادية، لكنها تقوم بدور فعال، ويمكنها بدورها إحداث تغييرات اقتصادية، لقد اهتم غرامشي بصفة خاصة بالأهمية الإيديولوجية والسياسية للفيلسوف الإيطالي بنديتو كروتشي (1866-1952م)، الذي كان نائبا برلمانيا، ووزيرا للتعليم القومي (1920-1921)، ومؤسسا ورئيسا (حتى 1947) للحزب الليبرالي.

وقد حاول غرامشي في كتاباته تحديد الوظيفة التي مارسها مثالية كروتشي في قلب الهيمنة الثقافية البورجوازية، وإظهار كيف أن هذه المثالية سيطرت على المؤسسات الثقافية (المدارس، الجامعات) لبلاده في بداية القرن العشرين.<sup>313</sup>

هذا، ويرى ماركس بأن البورجوازية لا تملك وسائل الإنتاج فقط، بل تسيطر على وسائل غير مادية، الوسائل السياسية والثقافية التي تقوي من وضعها الاقتصادي. وبالتالي، تندرج المؤسسات السياسية والثقافية والمعايير والقيم ضمن البنية الفوقية. وترتبط هذه البنية الفوقية بالإيديولوجيا التي قد تكون وعيا زائفا أو وعيا طبقيًا. بمعنى أن الإيديولوجيا: "كفكر تبريري يمكن - إذاً - اعتبارها أداة سيطرة، إن الثقافة السائدة هي ثقافة السائدين. بمعنى أن ثقافة الطبقة أو الطبقات السائدة وأيديولوجيتها معترف بها، على الأقل جزئيا، من الطبقات المسودة."<sup>314</sup>

هذا، وتبني المقاربة المادية الثقافية حسب راييموند ويليامز، وآلان سينفيلد، وجوناثان دوليمور... إلى أربع خطوات منهجية، ألا وهي:

◆ **السياق التاريخي:** تعتمد المادية الثقافية على السياق التاريخي، حيث تستعرض الأوضاع التاريخية التي وقعت في تلك الفترة التي تم فيها إنتاج النص أو الخطاب الأدبي أو غير الأدبي. فالتشديد على الأوضاع التاريخية عملية مهمة في فهم النص وتفسيره. أي: ربط النص بظروفه التاريخية الخاصة والعامة، المباشرة وغير المباشرة.

◆ **التصور النظري:** في هذه المرحلة، تستعين المادية الثقافية بمجموعة من النظريات البنيوية وما بعد البنيوية لفهم النص وتشريحه وتفكيكه.

<sup>313</sup> - بيير زيجان **قُد الاجتماعى**، ص: 29-30.

<sup>314</sup> - بيير زيماء: نفس المرجع، ص: 29.



◆ **الإحالة السياسية:** تقرأ المادية الثقافية في هذه المرحلة النص والخطاب الأدبي وغيره ضمن رؤية سياسية، وذلك بالتركيز على المواضيع اللافتة للانتباه، والتي يتم تمهيشها من قبل المؤسسات الثقافية المهيمنة، مثل: القضايا النسائية، والقضايا العرقية، والقضايا اللونية، والقضايا الجنسية، والصراع الطبقي.

◆ **التحليل النصي:** تهتم المادية الثقافية بتقديم مجموعة من التحليلات النظرية لمجموعة من النصوص المرجعية الرئيسة التي أصبحت أيقونات ثقافية بارزة.

ولتبسيط مآقلاناه عن منهجية المادية الثقافية: إذا أردنا دراسة شعر المبدع العراقي بدر شاكر السياب - مثلاً -، فلا بد من دراسة الفترة التاريخية التي نشأ فيها الشاعر، مركزين على الأوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية. دون أن ننسى قراءة النص بتمثل المناهج النقدية المعروفة سواء أكانت ماركسية أم مناهج "مابعد الحداثة" لفهم دلالات النص وتفسيرها في ضوء إحالاتها السياسية المادية، ومقارنتها بالنصوص الرسمية المعارضة . ويعني كل هذا تفسير شعر السياب، وذلك بالتركيز على الظروف التاريخية الخاصة والعامّة التي أفرزت شعره الحداثي. أي: اعتماد المقاربة المادية التاريخية من خلال التشديد على البنيات الفوقية والتحتية، وتحليل مجمل البنيات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والإيديولوجية التي كانت وراء إنتاج أشعاره.

## 5- رواد النظرية الثقافية:

يمكن الحديث عن مجموعة من الرواد الذين مثلوا المادية الثقافية في فترة "مابعد الحداثة"، ومن بين هؤلاء نستدعي: رايموند ويليامز (**Raymond Henry Williams**) صاحب المقاربة الماركسية للظواهر الثقافية والفنية، وقد صاغ نظريته لأول مرة سنة 1980م، و كان الممهد الفعلي للدراسات الثقافية، وقد عرف أيضا بكتابه: "الثقافة والمجتمع" (1958م)، وكتابه: "التلفزة: التكنولوجيا والشكل الثقافي" (1974م)، وكتابه: "الماركسية والأدب"

(1977م)، وقد تأثر كثيرا بأفكار أنطونيو غرامشي في رده على التيار البنيوي الشكلي الذي يهمل السياق الثقافي والاجتماعي والمادي. ومن ثم، فقد كانت قراءاته الأدبية تنطلق من المقاربة المادية الثقافية، حيث يزاوج بين التحليل الثقافي والتحليل الاجتماعي من أجل فهم الإنتاج الأدبي وتفسيره. وقد ركز كثيرا على العلاقة الجدلية بين البنية التحتية والبنية الفوقية في إنتاج الظواهر الثقافية والإعلامية. ومن المعروف أن ويليامز يحسب سياسيا وثقافيا على اليسار الاشتراكي البريطاني، وقد تأثر كثيرا بالماركسية في كتاباته النقدية والأدبية. ويعد المؤسس الحقيقي لسوسيولوجية الفن والثقافة، وقد ربط في هذا المجال الثقافة بالطبقة الاجتماعية. ويعني هذا أن وليامز ربط الأدب بالسوسيولوجيا والإطار الاجتماعي ربطا وثيقا، وقد اهتم وليامز كذلك بالظروف الاجتماعية والاقتصادية التي تتحكم في الإبداع الأدبي والفني، وشدد على العلاقات الطباقية من خلال التقابل بين الثقافة الشعبية والثقافة الراقية، وانكب كثيرا على دراسة وسائل الإعلام، مع تبيان مكانتها بين قوى المجتمع المعاصر. ومن ثم، فهو يملك تصورا ماديا حول الثقافة بصفة عامة، والثقافة النقدية والفنية بصفة خاصة، متأثرا في ذلك بسوسيولوجية القرن التاسع عشر الميلادي وأنتروبولوجيته. وكان وليامز في دراساته يطرح أسئلة جادة وهامة تتعلق بأسئلة الدلالة والقيم، دون أن ينسى البحث في الأسئلة المضمرة التي تعج بها الظواهر الثقافية بشكل من الأشكال.

ويريد ويليامز من علم الاجتماع، وخاصة علم الاجتماع الثقافي، أن يهتم بدراسة الوسائط الإعلامية؛ نظرا لدورها الكبير في المجتمعات الغربية سواء أكانت رأسمالية أم فاشية، والتركيز على ثلاثة مواضيع رئيسية: تحليل مؤسسات الإعلام على غرار نظريات تحليل المؤسسات، ودراسة آثار تلك المؤسسات كدراسة آثار التلفزة الاجتماعية والثقافية، ودراسة مجمل التكوينات الثقافية. أي: دراسة الجماعات والحركات التي تهتم بالثقافة، وخاصة في ميدان الفن والتفكير الاجتماعي.

وهكذا، يسعى وليامز رايموند لبلورة نظرية ماركسية عن الظواهر الثقافية والأدبية والفنية وعن الاتصال الإعلامي، انطلاقا من تحليل مادي ماركسي للثقافة. ومن ثم، يعمل وليامز في كتابه: "الماركسية والأدب" (1977) على: "توسيع نظريته عن الثقافة من أجل شرح اللغة الأدبية والأشكال والأنواع. وعلى الرغم من الأفكار المثيرة التي تحتويها دراسته إلا أنها لم تشرح أبدا البنى النصية على المستوى الاجتماعي".<sup>315</sup>

<sup>315</sup> - بيير زيما: نفسه، ص: 354.

ويمكن الحديث أيضا عن مايكل بريستول (Michael Bristol) الذي تأثر كثيرا بميخائيل باختين في نقده الحوارية، حيث انكب بريستول على دراسة الكرنفال لتطبيقه على ثقافة عصر النهضة في إنكلترا، من أجل رصد حركية الثقافة الشعبية في معارضتها للسلطة الحاكمة، ورفض قراراتها الرسمية. "لأن الكرنفال - حسب مايكل بريستول - يستهين برموز السلطة، بالرغم من الانتقادات التي تم توجيهها ضد حجته، بأن الكرنفال لا يمكن أن يكون معارضة إستراتيجية فعالة لأنه، في الواقع، ليس أكثر من سخرية مسموح بها. وهو ليس سوى منفذ للإحباط، عندما يتم إزالة تأثيره."<sup>316</sup>

ونذكر كذلك من رواد المادية الثقافية: تيري إيغلتن (Eagleton Terry) الذي استلهم نظريات لوي ألتوسير وبيير ماشري بغية وضع نظرية مادية للأدب. "وعلى الرغم من الاختلافات التي أدخلها بين الإيديولوجية عموما والإيديولوجية الجمالية وإيديولوجية الكاتب. إلا أن تحليلاته الأدبية لجوزيف كونراد، وإليوت، وجيمس جويس، لم تتجاوز إطار علم اجتماع المحتويات، حيث أهمل البنى النصية."<sup>317</sup>

ولا ننسى جوناثان دوليمور (Jonathan Dollimore) وألان سينفيلد (Allen Sinfield) اللذين ركزا في الكثير من دراساتهم ذات البعد المادي الثقافي على الطرائق التي كان يستعملها الأدب في الماضي، والتي تم تمثيلها أيضا في فترات لاحقة. كما ركز سينفيلد كثيرا على تناقض الإيديولوجيات التي تجبل بها النصوص والخطابات الأدبية، وسمى ذلك بمبدأ: "الاختلال في الأدب"<sup>318</sup>.

ومن أهم رواد المادية الثقافية نذكر المفكر الفرنسي: لوي ألتوسير (Louis Althusser)، كما يتجلى ذلك واضحا في كتاباته القيمة: "من أجل ماركس" (1965) وكتاب: "قراءة رأس المال" (1968)، "ويطرح المؤلف قراءة جديدة لكتابات ماركس، والتي يحاول أن يفصلها عن المثالية التاريخية لهيجل وفيخته، ويتضح نقده للمفاهيم الإيديولوجية، مثل: الذات والشخصية والتاريخ بشكل ملموس في دراسته عن مسرح بريخت، والذي يخرج المشاهدين من الإيديولوجية التلقائية التي يحيا فيها الناس."<sup>319</sup>

316 - ديفيد كارتر: نفسه، ص: 150-151.

317 - بيير زيما: نفسه، ص: 248.

318 - ديفيد كارتر: نفسه، ص: 150.

319 - بيير زيما: نفسه، ص: 346.

ويمكن أن نضيف عالم الاجتماع الفرنسي بيير بورديو (Pierre Bourdieu) الذي اهتم بالعوامل الاجتماعية والتاريخية والاقتصادية التي تفرز الإنتاجات الأدبية، والعمل على التمييز بين الثقافة الشعبية والثقافة الراقية، والتركيز على صراع القوة والتناقضات الاجتماعية، والاهتمام بالحقل الثقافي. كما يهتم بيير بورديو أيضا بتوضيح المظاهر المؤسسية للخطابات، والتي تربط بينها وبين المصالح الطبقية، مع الاهتمام باللغة الثقافية السائدة ذات السلطة الرمزية. هذا، وقد اهتم ريشارد هوغارت (Richard Hoggart) بالثقافة الشعبية في ضوء رؤية مادية ثقافية، فهو يحلل نتائج نشر الثقافة الشعبية أو ما يسميه أدب الجماهير، و" يوجه بحثه إلى الثقافة وقراءات الطبقة العاملة في بريطانيا، وخاصة في شمال إنجلترا، ويستنتج في النهاية أن الأدب الشعبي يجب أن يرتبط بشكل وثيق بثقافة الجماعات التي يخاطبها."<sup>320</sup> هذه هي أهم الوجوه التي مثلت نظرية المادية الثقافية في الأدب ونقده، وقد انطلقت كلها من المرجعية الماركسية، ومن المادية التاريخية، لتقديم تصوراتها النظرية والتطبيقية حول الظواهر الثقافية والفنية على حد سواء.

## 6- المادية الثقافية في مشرح النقد:

تبنى المادية الثقافية على دراسة الظواهر الثقافية والفنية في ضوء الرؤية الماركسية القائمة على المادية التاريخية. ويعني هذا تحليل النصوص والخطابات اعتمادا على السياق التاريخي، والاجتماعي، والثقافي، والسياسي، والإيديولوجي. بيد أن ما يلاحظ على هذا التصور النقدي أنه يهمل البنات النصية الداخلية، ويغض الطرف عن المقومات الفنية والجمالية والبلاغية والأسلوبية. ومن ثم، تصبح المادية الثقافية منهجية مرجعية إيديولوجية تصيد ماهو سياسي وطبقي وتاريخي على حساب الفن والجمال وشعرية النص الأدبي. ومن ثم، يتحول النص

<sup>320</sup> - بيير زيماء: نفسه، ص: 364.

والخطاب في هذا التصور الأدبي والنقدي إلى وثيقة تاريخية إيديولوجية ليس إلا. وهذا ما ترفضه الجمالية الجديدة التي ترى أنه لا بد من رد الاعتبار للنص الأدبي بأنه فن وجمال، قبل أن يكون تاريخاً وسياسية ومرجعاً ثقافياً. ويعني هذا أن نظرية المادية الثقافية نظرية قاصرة على الإحاطة بجميع مكونات النص الأدبي. لذا، يفضل المنهج النقدي التكاملي الذي يستطيع أن يعالج النص الإبداعي من جميع جوانبه البنيوية والجمالية والسياقية.

وهكذا، نصل إلى أن المادية الثقافية هي منهجية تجمع بين التحليل الماركسي ومناهج فترة "ما بعد الحداثة"، وأنها تدرس كل المواضيع اللابته للانتباه، وخاصة المواضيع التي تهمشها المؤسسات الثقافية المركزية، ومعالجتها سياقياً في ضوء المقاربة المادية الثقافية. ومن ثم، فالمقاربة المادية الثقافية هي التي تدرس الظواهر الثقافية والأدبية في إطارها التاريخي والاجتماعي والسياسي والثقافي والطبقي والإيديولوجي. وبالتالي، فهي قراءة ماركسية للأدب والظواهر الثقافية، تمتح تصوراتها من آراء ماركس، وأنجلز، وأنطونيو غرامشي، ولوي ألتوسير، وبيير بورديو... وقد عرفت هذه النظرية النقدية والثقافية انتشاراً كبيراً في الثقافة الأنجلوسكسونية أكثر مما عرفت في المنظومة الثقافية الفرنكفونية. لكن ما يؤخذ عن النظرية المادية الثقافية أنها تركز كثيراً على ماهو مادي وإيديولوجي وتاريخي ومرجعي، وتهمل ماهو فني وجمالي وأدبي وأسلوبى.

## الفصل الخامس عشر:

### نظريات التلقي أو التقبل

مر النقد الأدبي في الغرب عبر عدة مراحل كبرى، ويمكن حصرها في: مرحلة الذوق مع الانطباعيين كجول لوميتير، وأناطول فرانس، وأندريه جيد، ومرحلة التأريخ الأدبي مع جوستاف لانصون... ومرحلة النفس مع مجموعة من النقاد النفسانيين، كفرويد، وشارل مورون، وجاك لاكان، ومارت رويبر... ومرحلة المرجع الواقعي مع الواقعية الاشتراكية (جورج لوكاش، وبلخانوف...)، والبنيوية التكوينية مع لوسيان كولدمان، وجاك لينهاردت، وروني

جيران...، ومرحلة النص مع البنيوية اللسانية والسردية والسيمائيات كما عند فلاديمير بروب، وتودوروف، ورولان بارت، وكلود بريمون، وأمبرطو إيكو، وغريماس، وجوزيف كورتيس...، ومرحلة الأسلوب مع مجموعة من الأسلوبيين، مثل: ميخائيل باختين، وفينوغرادوف، وغريفتسوف، وإيف تاديه، وبيير غيرو...، ومرحلة الموضوع أو التيمة مع غاستون باشلار، وجان ستاروبنسكي، وبيير ريشار... ومرحلة "مابعد الحداثة" التي ركزت على مجموعة من المفاهيم والقضايا، مثل: التأويل، والتفكيك، والتاريخ، والبيئة، والمصادر، والجنوسة، والجنس، والاستشراق، والجمالية، والقراءة... وما يهمننا في هذا الصدد، نظريات القراءة التي تبلورت مع مجموعة من الأسماء، كولفغانغ آيزر (Izer)، وهانز روبير يوس (Jauss)، وأمبرطو إيكو (U.Eco)، ورولان بارت (R.Barthes)، وميشيل شارل (M.Charles)، وتزتيغان تودوروف (Todorov)، ورايمون ماهيو (Raymond Mahieu)، وفرناند هالين (F.Hallyn)، وستانلي فيش (Stanly Fish)، وميشال أوتن (Otten)، وروبرت إسكاربيت (R.Escarpit)...

## 1- سياق الاهتمام بنظريات القراءة:

لم يظهر الاهتمام بالقارئ أو المتلقي إلا بعد مرحلة البنيوية والسيمائيات التي ركزت كثيرا على النص بشكل من الأشكال، وأقصت بشكل كلي مفهوم المؤلف والمرجع والسياق والإحالة. وكان التركيز على النص باعتباره مجموعة من البنيات الداخلية المغلقة، وعالما من العلامات اللغوية والأيقونات البصرية. بيد أن النص في منظور السيمائيات أخذ حيزا كبيرا من الاهتمام، وذلك على حساب القارئ الذي اهتم به رولان بارت، وتودوروف، وأمبرطو إيكو بشكل من الأشكال. ومن ثم، فقد جاءت نظريات القراءة في مرحلة "مابعد الحداثة" (1960-1980م) لتعيد الاعتبار للمتلقي، بعد أن تسيد المؤلف زمنا طويلا مع علماء النفس ومؤرخي الأدب وكتاب السير الذاتية، واستأسد النص، بعد ذلك، مع البنيويين والسيمائيين لمدة لا بأس بها.

وعليه، فلم يبرز دور القارئ إلا مع نظريات "مابعد الحداثة" (Postmodernisme)، وتطور النظريات الحديثة كالتأويلية، والفينومينولوجيا، والتداوليات، والنقد الثقافي، والنقد النسائي، والتاريخية الجديدة... ومن ثم، "برز دور القارئ كعنصر فعال في تناول النص وعملية

التحليل والتأويل والإدراك والسرد والقص. ولعل مايزيد في صعوبة تحديد هذه المدرسة هو إفادة ممارسي هذا النوع من النشاط النقدي من الطروحات الحديثة سواء اللغوية منها أو النفسية أو الحفرية أو البنيوية أو التقويض أو مكتشفات النقد النسائي. ولما لم يكن لهم مدرسة توحد غايتهم أو تحدد منهجيتهم، فإن كل من اهتم بالقارئ أو القراءة هو منتسب وإن لم ينتسب إلى هذا التوجه: سواء كان هو رولان بارت أو كان هارولد بلوم. والأسماء التي ترتبط بهذا النوع من النقد هي في الأصل الأسماء الألمانية، خاصة التي قامت على مقولات الناقد الهولندي رومان إنغاردن، أمثال: فولفغانغ آيزر وهتز روبرت يوس. أما على الجانب الأمريكي، فهناك نورمان هولاند وجيرالد برنس، وغيرهم كثير.<sup>321</sup>

بيد أن الاهتمام بالقارئ كان قبل فترة "ما بعد الحداثة" بكثير، فقد ظهر نوع من العناية بالمتلقي حتى مع البنيويين والسيميائيين أنفسهم، وكذلك مع الشعراء والكتاب والمثقفين. وإذا كانت البنيوية اللسانية قد أغفلت المؤلف والطبقة الاجتماعية والتاريخ، وكل مايمت بصلة إلى المرجع، فإن البنيويين الجدد، مثل: تزييفان تودوروف، وجاك دريدا، وجوليا كرستيفا، ورولان بارت، وأميرطو إيكو، وميكائيل ريفاتير... قد أولوا أهمية بالغة للقارئ؛ لما له من دور هام في فهم النص وتفسيره وتأويله. ومن الإشارات الأولى إلى دور القارئ ما نجده في النقد الأدبي الإنجليزي على عهد إدغار ألان بو (Edgar Allen Poe)، وما كتبه شارل بودلير (CH.Baudlaire)، والشاعر الرمزي فاليري (Balery) الذي قال: "لأشعاري المعنى الذي تحمله عليه".<sup>322</sup>

ومهما يكن من أمر: فإن الاهتمام بالقارئ جاء كرد فعل على إهمال السياق الخارجي، وصب الاهتمام على النص ذاته (مقولة النقد الجديد)، فجاء نقد التلقي أو الاستقبال ليقلب المقولة تماما، ويركز على سياقات النص المتعددة التي تفضي إلى إنتاجه واستقباله أو تلقيه. من هنا، كان استقبال النص يستتبع الاهتمام بالقارئ، وبعملية القراءة، وتحديد معنى النص وتأويله. ولئن كانت مثل هذه العناصر جزءا من العملية النقدية عموما، فإن أهمية القارئ أو هويته لم تكن إشكالية في السابق. فالأسئلة التي تعنى بمن هو القارئ؟ وكيف يستقبل النص

<sup>321</sup> - د.ميجان الرويلي وسعد البازعي: نفسه، ص: 190-191.

<sup>322</sup> - Paul Baléry : OEUVRES.ed.Pléade.Paris.

ويتلقاه؟ لم تكن مطروحة. وقد يستغرب المرء النتائج التي يمكن الوصول إليها عندما يكون القارئ أو هويته هي محور العملية النقدية.<sup>323</sup>

هذا، وقد صنفت نظريات القراءة جنس القراء إلى عدة أصناف، حيث يمكن الحديث عن: القارئ النموذج عند أمبرطو إيكو، والقارئ الجامع عند ميكائيل ريفاتير، والقارئ الخبير عند فيش، والقارئ المرتقب عند وولف (Wolf)، والقارئ القصدي عند إيفيس شفيل (Yves Chebel)، والقارئ المثالي عند آيزر، والقارئ الخيالي عند آيزر أيضاً، والقارئ الضمني عند آيزر كذلك، والقارئ الملتمزم، والقارئ المستهدف، والقارئ المورط، والقارئ المسقط، والقارئ التاريخي،...

هذا، وقد تحدثت نظريات القراءة عن الخبرة الافتراضية عند المتلقي، فاشتطت فيه مجموعة من الخبرات: كأن يمتلك الخبرة العادية، والخبرة اللسانية، والخبرة المعجمية، والخبرة الإيديولوجية، والخبرة التواصلية، والخبرة المنطقية، والخبرة المعرفية، والخبرة الأخلاقية، والخبرة التاريخية، والخبرة الثقافية، والخبرة النفسية، والخبرة الافتراضية...<sup>324</sup>

كما حددت مجموعة من الآليات التي تعتمد عليها نظريات القراءة، كالمسافة الجمالية، وأفق انتظار القارئ، وملء الفراغات، والخطة الإستراتيجية، والقطب الفني والجمالي، والقطب الدلالي، والتناص، والسياق، والوقع الجمالي، والتأويل، والاتصال الأدبي، والمعنى، والنص المغلق، والنص المفتوح، والصور الذهنية، وفجوات النص، والتفاعل، والروابط والاستنتاجات، والمعرفة الخلفية، والإطار المرجعي، والأعراف والتقاليد والقواعد، والتجربة المألوفة، والاستجابة، ولذة النص، وإشباع الرغبة، ومتاع القراءة، والهوية الذاتية... ومن ثم، فقد كانت نظريات القراءة تتبع منهجية قائمة على الإدراك التوقعي والافتراض المسبق، والفهم الداخلي للنص، والتأويل السياقي والذاتي.

## 2- نظريات القراءة:

<sup>323</sup> - د.ميجان الرويلي وسعد البازعي: نفسه، ص: 191.

<sup>324</sup> - د.نوال بنبراهيم: جوانها فزل لراي ل أعلن نظرية لندچن ثل ذاع اضل لرحي، دار الأمان، الرباط، الطبعة الأولى 2009 من صص: 128-142.



ليست هناك نظرية واحدة تهتم بالقراءة، بل هناك قراءات متعددة ومختلفة ومتباينة، فكل قراءة تحلل النص الأدبي في ضوء منهج معين، ويمكن تحديد بعض هذه القراءات التي يمكن حصرها في: القراءة الفينومينولوجية، والقراءة النفسية، والقراءة التأويلية، والقراءة الشعرية، والقراءة السوسولوجية، والقراءة السوسيونقدية، وبلاغة القراءة، والقراءة السيميائية، وجمالية التلقي أو التقبل، والقراءة التواصلية...

### ◆ القراءة السيكولوجية:

تقوم القراءة النفسية أو السيكولوجية بقراءة النص الأدبي في ضوء المقاربة النفسية، من خلال رصد اللاشعور النصي واللاوعي الأدبي داخل النصوص الأدبية إن فهما وإن تفسيراً. ويعلم الكل بأن القراءة النفسية بدأت مع سيغموند فرويد (S.FREUD) الذي اكتشف منطقة اللاشعور، وربط هذه المنطقة بالأننا والأنا الأعلى، واستكشف مجموعة من العقد كعقدة أوديب، وعقدة إكترا، وعقدة النقص. كما تحدث عن مجموعة من المفاهيم النفسية كالتعويض، والكبت، والتسامي، وزلات اللسان... وتبعه تلامذته في ذلك، فقد ركز يونغ (YOUNG) على اللاشعور الجمعي، واهتم أدلر (ADLER) بنظرية النقص. كما درس شارل بودوان (Ch.BAUDOUIN) العقد النفسية في مجال الإبداع الفني، واهتمت مارت روبر (MARTHE ROBERT) بنشأة الرواية بالتركيز على عقدة أوديب.

ولا ننسى القراءات التي قام بها كل من بارليت، وميشيل مورون، وجاك لاكان، وجان بيلمان نويل (Jean Bellemin-Noël) الذي اهتم بالقراءة النفسية واللاشعور النصي، ودراسة النص في مرحلة ما قبل الطبع<sup>325</sup>. بيد أن القراءة النفسية تركز كثيراً على الجوانب النفسية الشعورية واللاشعورية، وتمثل الجوانب النصية والجمالية والاجتماعية والتاريخية؛ مما سيدفع القراءات اللاحقة إلى تجاوزها، والبحث عن بدائل منهجية أخرى.

### ◆ القراءة التأويلية:

<sup>325</sup> - Jean Bellemin-Noël: Le texte et l'avant-texte: Les brouillons d'un poème de Milosz, Paris: Larousse, 1972.

من المعروف أن التأويل هو شرح وفهم وتفسير، والبحث عن المعاني التي يزخر بها النص أو الخطاب، في علاقته بالمبدع أو في صلته بالسياق والمرجع والإحالة والمقصدية. ومن ثم، فقد ابتداءً التأويل مع تحليلات فرويد النفسية؛ لأن مايقوم به هذا المحلل النفسي هو مجرد تفسيرات وتأويلات شعورية ولاشعورية. كما أن الظاهراتية والفينومينولوجية عبارة عن مقارنة تأويلية ليس إلا.

وإذا كان هوسرل قد شغل قراءته التأويلية في فهم النصوص الدينية وتفسيرها، فإن هانز جورج غادامير قد طبقها في تفسير النصوص الأدبية وتأويلها. وهكذا، يحاول غادامير في كتابه: "الحقيقة والطريقة" (1975م) أن: "يرهن أنه مهما كانت نوايا المؤلف، فإن معنى العمل الأدبي لا ينضب أبدا إذا أخذنا هذه النوايا بعين الاعتبار. فالعمل الأدبي ليس جامدا، بل يمر عبر سياقات تاريخية وثقافية مختلفة. وتمكن هذه الحقيقة وجود معان جديدة ومختلفة يتم تصورهما في العمل، والتي لا يمكن أن يكون قد تصورهما المؤلف أو الجمهور المعاصر. ليس ثمة إمكانية معرفة أي نص في سياق أدبي نقي أو كما هو تماما، إذ يتوقف ما ينقله العمل لنا على طبيعة الأسئلة التي نطرحها على هذا النص، وعلى قدرتنا أيضا على فهم السياق التاريخي الذي تم فيه كتابة العمل وتصوره. فيمكننا أن ندخل في العالم الغريب لأعمال الأدب الماضية، ولكننا دائما ندمج هذا العالم الغريب في عالمنا الخاص."<sup>326</sup>

ويرى غادامير أن تأويل النصوص والأعمال الأدبية يتم عبر التحيز واستكشاف العادات والتقاليد التي تشترك فيها جميع مؤلفات الأدب. كما ينبغي الاعتماد أيضا في القراءة التأويلية على الأعمال الكلاسيكية، ومراعاة الكاتب والعمل والسياق التاريخي، ويسمى هذا بدائرة التأويل.

ويمكن أن نستحضر ضمن القراءة التأويلية الناقد الأمريكي ي. د. هيرش جونيور الذي تأثر كثيرا بفلسفة هوسرل الظاهراتية. فقد انتقد كثيرا ماذهب إليه هايدغر وغادامير، وإن كان يشترك مع غادامير في بعض النقط الجوهرية ليس إلا. ويحاول هيرش في كتابه: "الصدق في التفسير" (1967م) أن يبرهن بدوره بأن ثمة: "تفسيرات صحيحة ومختلفة للنص، ولكنها كلها يجب أن تكون متوافقة مع المعنى المقصود من قبل المؤلف. كما يتفق هيرش مع غادامير أن

<sup>326</sup> - ديفيد كارتر: نفسه، ص: 89.

العمل يمكن أن يعني أشياء مختلفة لأناس مختلفين في أوقات مختلفة، ولكنه يميز بين المعنى والأهمية. وتبقى المعاني غير متغيرة، ولكن أهمية العمل يمكن أن تتغير عندما يتغير السياق التاريخي.<sup>327</sup> بيد أن السؤال الأساس والجوهري هو: كيف نعرف نوايا الكاتب؟ وكيف يمكن الأخذ بأن المعاني لا تتغير، ولكن الذي يتغير هو أهمية العمل مع مرور الوقت. لكن الواقع يبين لنا بأن المعاني تتغير بدورها من ناقد إلى آخر. وفي هذا الصدد، يقول دافيد كارتر في كتابه: "النظرية الأدبية": "لا يقدم هيرش الافتراض أن يمكننا دائما معرفة نوايا المؤلف. إذ يمكن أن تكون الآن غير قابلة للاكتشاف، ولكن هذا لا يغير موقفه الفلسفي الأساسي: أن المعنى الأدبي بطريقة ما مطلق، ويقاوم التغيير. وإن عمل النقاد هو إعادة بناء النوع الأدبي الجوهري للنص. ويقصد هيرش بذلك الأعراف الجمالية العامة، ونظرة العالم التي تقرر معاني المؤلف المقصودة.

إن مشكلة نهج هيرش هو أنه يفترض أن المعنى يمكن أن يوجد بصرف النظر عن اللغة التي يعبر من خلالها. وثمة مشكلة أخرى هي أنه، في أغلب الأحيان، وبشكل افتراضي من المستحيل إيجاد فوارق واضحة جدا بين ما يعنيه النص لمؤلفه وقت إنشائه، وما يعنيه للناقد الحديث، فالخط الفاصل بينهما لا يمكن رسمه ببساطة.<sup>328</sup>

وهكذا، فالتأويلية الهيرمينوطيقية مع هيرش لا تطرح منهجية معينة، ولا طريقة محددة في القراءة، لأن القراءة لها علاقة بموهبة الفرد وتجربته الشخصية وثقافته: "غير أنه إذا كانت القراءة ترتبط بالحدس، وإذا كان هذا الأخير وظيفة لعوامل فردية، فإنه يوجد في هذه الحالة معيار لتصديق القراءات. وفي المقام الأول، فكل قراءة يجب أن يكون لها انسجامها الداخلي الذي يقوم بإعطاء صورة عن انسجام العمل الأدبي. لكن هناك أيضا انسجام خارجي، فالقراءة لا يمكنها أن تتعارض مع بعض المعطيات الموضوعية (التاريخية، واللغوية، إلخ...) التي تتعلق بالعمل الأدبي. وتبعاً لذلك، فإن قراءات مختلفة يمكن أن تكون متعارضة، ذلك لأن أي تأويل ما لا يجب أن يكون احتمالياً فحسب، بل وأكثر احتمالاً من تأويل آخر، وهناك معايير للتفوق النسبي..."<sup>329</sup>

<sup>327</sup> - ديفيد كارتر: نفسه، ص: 90.

<sup>328</sup> - ديفيد كارتر: نفسه، ص: 90-91.

<sup>329</sup> - رولان بارت وأخرون النظريات للقراءات، ترجمة: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار، اللاذقية، سورية، الطبعة الأولى سنة 2003م، ص: 90.

هذا، وتستند القراءة التأويلية عند بول ريكور إلى الدائرة التأويلية التي تتكون من مرحلة ما قبل الفهم، ومرحلة الفهم، ومرحلة التأويل التي تستحضر الذات والإحالة والسياق. وهكذا، تكون القراءة التأويلية مرتبطة أشد الارتباط بخاصية التأويل الذاتي والسياقي.

### ◆ القراءة التفكيكية:

ترتبط القراءة التفكيكية بالفيلسوف الفرنسي جاك ديريديا، وهذه القراءة هي منهجية وليست منهجية، وهي قراءة وليست قراءة. بمعنى أن قراءته تقع بين بين، بين الداخل والخارج، بين البنية والسياق. ومن ثم، فهي تعتمد على الاختلاف، والتقويض، والتفكيك، والتشتيت، والتأجيل. وقد استهدفت التفكيكية المقولات المركزية الغربية بالنقد والتقويض، وتحطيم اللوغوس، والطعن في الميتافيزيقا الغربية التي تعتمد على العقل والحضور، كما انتقدت الدال الصوتي الذي يحيل على المؤسسات المهيمنة، واستبدلته بالدال الكتابي الذي يترك وراءه آثار الكتابة وبصماته الخالدة. ودافع جاك ديريديا عن الغياب في مقابل الحضور المؤسساتي، ولم يعترف بالأجناس الأدبية، بل تعامل مع الأعمال والكتب والآثار بشكل كلي. ومن ثم، فالقراءة التفكيكية تقوم على تغييب الانسجام، وتقويض النظام، وتشتيت العضوية الكلية، والبحث عن المتضاد والمتناقض والمختلف والمتنوع، في إطار ثقافة متعددة ومتنوعة ومختلفة تتمحي فيها الأصول والهويات والأعراف. وإذا كانت القراءة التفكيكية منهجية فلسفية، فإن التفكيكيين الأمريكيين كبول دومان (Paul De man)، وهيليس ميلر (Hillis Miller)، وهارولد بلوم (Harold Bloom)، وجوفري هارتمان (Geoffrey Hartmann)، قد حولوها إلى قراءة أدبية وسيميولوجية وبلاغية ضمن ما يسمى بمدرسة ييل (Yale).

### ◆ سوسيولوجية القراءة:

يقصد بسوسيولوجية القراءة البحث في الشروط المادية والنفسية والمؤسسية لمباشرة القراءة، بالتركيز على الإنتاج، والتوزيع، والاستهلاك. بمعنى أن القراءة السوسيولوجية هي قراءة تجريبية تدرس ثلاثة مكونات مهمة في عملية الإبداع، وهي: الإنتاج، والتوزيع، والاستهلاك. ويمثل هذه السوسيولوجية روبير إسكاربيت (Robert Escarpit)، الذي يتتبع سير الكتاب

والمبدعين، ويرصد أصولهم الاجتماعية والمهنية والأسرية. كما يناقش هذا الدارس الاعتبارات المادية ومشكل التمويل في ارتباطها بالكتابة والنشر والتوزيع. وقد بين الدارس بأن باريس هي أكبر مدينة استوعبت مجموعة كبيرة من المبدعين والكتاب والمثقفين، ويذهب أيضا إلى أن الكاتب يعيش عن طريق التمويل الذاتي عبر استفادته من حقوق الطبع والنشر، ومن تمويل خارجي يتمثل في الجوائز ومؤسسات رعاية الآداب. أما على مستوى النشر، فهناك عمليات ثلاث: عملية اختيار الكتاب من قبل لجنة القراءة، وعملية الطبع التي ترتكن إلى مجموعة من التقنيات الجمالية والاصطناعية التي تسمح بتسويق الكتاب، وعملية التوزيع التي ترافقها عمليات الإشهار والإعلان. أما الاستهلاك فيتربط بالجمهور، فهناك الجمهور المثقف في مقابل الجمهور الشعبي العادي.

ويعتقد روبرت إسكاربيت أن الكاتب إنما: " يكتب لقارئ أو لجمهور من القراء، فهو عندما يضع أثره الأدبي، يدخل به في حوار مع القارئ. وللكاتب من هذا الحوار نوايا مبيتة يريد إدراكها، فهو يرمي إلى الإقناع أو إلى المد بالأخبار أو الإثارة أو التشكيك أو زرع الأمل أو اليأس. ومما يبرهن على أن الكاتب يرمي بالإنشاء الأدبي إلى ربط الصلة بالقارئ أنه يعتمد إلى نشر أعماله. ومن هنا، رأى إسكاربيت أن حياة الأعمال الأدبية تبدأ من اللحظة التي تنشر فيها، إذ هي، في ذلك الحين تقطع صلتها بكتابها لتبدأ رحلتها مع القراء".<sup>330</sup>

علاوة على ذلك، فقد قدم جاك لينهاردت وبيير جوزا بحثا تجريبيا في موضوع القراءة في ضوء سوسولوجية الأدب والقراءة التجريبية الميدانية<sup>331</sup>. ومن هنا، فسوسولوجية الأدب هي قراءة تجريبية للمنتج الأدبي أقرب إلى المنظور الاقتصادي والتجاري والإحصائي منه إلى المنظور النصي والجمالي.

#### ◆ فينومينولوجية القراءة:

<sup>330</sup> - د. حسين الوافلبي لنبظ ان نول لبات الأدب منشورات الجامعة، المغرب، الطبعة الثانية سنة 1985، ص: 79.

<sup>331</sup> - J.LEENHARDT et P.JOZA: LIRE LA LECTURE, Lasycomore, Paris, 1982.

من أهم نظريات القراءة في الحقل الثقافي الغربي، نذكر: القراءة الفينومولوجية أو القراءة الظاهرية مع هايدجر، وهوسرل، وغادامير...، التي ترى بأن القارئ عبارة عن ذات واعية تتفاعل مع النص، وتمنحه وجوده. بمعنى أن الظاهرية تعقد اتصالاً إدراكياً وتفاعلياً بين الذات والموضوع، فلا ذات بلا موضوع، ولا موضوع بلا ذات. ومن ثم، " فقد ارتبطت الهرمينوطيقا بعد فيلهام ديلتي بالظاهرية عن طريق هايدجر. فاتخذت طابعا وجوديا، وكشفت عن الوجود نفسه للذات التي تؤول. وبالطبع، فقد غاب التطور الفلسفي الخاص لإشكالية الهرمينوطيقا عن محاولة التطوير هذه."<sup>332</sup>

هذا، وتعتمد الظاهرية على الفهم والتفسير والتأويل والقصدية. ومن ثم، فقد ذهب رومان إنجاردن (Roman Ingarden) إلى أن الإنتاجات الفنية هي موضوعات قصدية لا تتحقق إلا بعد تلقيها وقراءتها. ومن هنا، فالأعمال الفنية والجمالية هي أعمال مفتوحة دلالياً، وبنيات غير مكتملة، تستوجب من القارئ إتمامها، وملء فجواتها وثرغاتها وبياضها حسب أفق توقعاته: " فهذه "اللاتحديدات" تحتاج إلى من يزيلها بملء فراغات النص وبياضه، وهذا هو الدور الذي يضطلع به القارئ، والذي ينتج منه تحقيق الموضوع الجمالي للنتاج. فانطلاقاً من البنية الخطاطية للنص، تنقلنا القراءة إلى الموضوع الجمالي بصفته تحققاً فعلياً لهذا النص، وذلك بفضل ما يقوم به القارئ من تحديدات استكمالية، ومن تبيين للإمكانات، وملء للفراغات. غير أنه ليس هناك تحقق مثالي للنص الأدبي والنتاج الفني بشكل عام، ولا تحققان متماثلان له حتى وإن كانا لنفس القارئ، لأن ذلك مرتهن بالخبرات الشخصية والأمزجة والرصيد المعرفي والمتغيرات الزمنية والمكانية وغير ذلك."<sup>333</sup>

أما هانس جورج غادامير، فقد رأى بأن القراءة تعتمد على الفهم الذي يقوم بإسقاط مفاهيم سياقية تاريخية وأحكام مسبقة على النص، لتأتي مرحلة التأويل التي تواجه تلك الأحكام المسبقة بمعطيات النص، أما في مرحلة التطبيق، فيتم التقابل بين قراءات تأويلية مختلفة. وما يذكر من حسنات لغادامير أنه بلور مفهوم " أفق انتظار القارئ"، الذي سيوظفه يوس توظيفاً إيجابياً في نظريته الجمالية في مجال القراءة والتقبل.

<sup>332</sup> - رولان بارت وآخرون: نظريات القراءة، ص: 88.

<sup>333</sup> - عبد الواحد المرابط ان سيمياء العلام ص يمياء الأدب، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2010م، ص: 180.

كما نجد هذا التصور الظاهري عند الفيلسوف الوجودي جان بول سارتر، حينما تحدث عن مفهومه في كتابه: (ما الأدب؟). ففيه يقدم إجابة كاملة عن القراءة، وماهية الكتابة، ووظيفتها من خلال تفاعل الذات مع الموضوع. إن الأدب في نظر سارتر: "ليس شيئاً في ذاته، وإنما هو كيان معطل يتحقق وجوده بفعل القراءة. فالعمل الأدبي خذروف غريب لا وجود له إلا بالحركة. ولا بد، لإبرازه إلى الوجود، من فعل عيني يدعى القراءة، ووجود هذا الخذروف لا يدوم إلا بمقدار ماتدوم هذه القراءة، أما خارجاً عن ذلك، فلا وجود إلا لخطوط سوداء على الورق.

عند القراءة نتوقع ومنتظر؛ نتوقع نهاية الجملة الأولى والثانية والصفحة الموالية. ومنتظر أن نتأكد هذه التوقعات أو تدحض؛ لذلك فإن القراءة تتكون من مجموعة من الفرضيات، من أحلام تتبعها يقظة ومن آمال وخيبات.

والموضوع الأدبي ليس معطى في اللغة أبداً، على الرغم من كونه يتحقق من خلالها؛ إنه بطبيعته صمت ومناقضة للكلام. وهكذا، يمكننا أن نقرأ ألف كلمة مضمومة في كتاب دون أن ينبثق معنى الأثر؛ ذلك أن المعنى ليس مجموع الكلمات، بل هو كليتها العضوية، ولا يستطيع القارئ أن يصل إلى نتيجة إلا إذا وضع نفسه دفعة واحدة، وبدون مرشد تقريباً على مستوى هذا الصمت.<sup>334</sup>

وهكذا، فالقراءة الظاهرية تدرس النص الأدبي في ضوء التصورات الفينومينولوجية والتصورات الوجودية، حيث يتم الربط بين الذات القارئة والنص الموضوع في علاقات فلسفية تفاعلية وجدلية.

#### ◆ سيميائية القراءة:

ترتبط سيميولوجية القراءة برولان بارت ارتباطاً وثيقاً، فهو الذي بلور لذة النص في إطار التعامل مع النص، وهو الذي أعلن موت المؤلف في كتابه: "درس السيميولوجيا"<sup>335</sup>، وقد اعتبر بارت أن الناقد الجديد ليس سوى قارئ، فما عليه إلا أن يعيد إنتاج النص مرة أخرى،

<sup>334</sup> - د. محمد مريني صليكولوجية القراءة، دار النشر جسور، وجدة، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2007م، ص: 117.

<sup>335</sup> - رولان بارت: درس السيميولوجيا، ص: 83-87.

وينبغي على المؤلف أن ينسحب ليحل القارئ محله. فالنقد - إذاً - في نظره قراءة، وميلاد القارئ مرتبط بموت الكاتب. ومن هنا، يتألف النص: "من كتابات متعددة، تنحدر من ثقافات عديدة، تدخل في حوار مع بعضها البعض، وتتحاكى وتتعارض، بيد أن هناك نقطة يجتمع عندها هذا التعدد. وليست هذه النقطة هي المؤلف، كما دأبنا على القول، وإنما هي القارئ: القارئ هو الفضاء الذي ترتسم فيه كل الاقتباسات التي تتألف منها الكتابة، دون أن يضيع أي منها، ويلحقه التلف. فليست وحدة النص في منبعه وأصله، وإنما في مقصده واتجاهه. بيد أن هذا الاتجاه لم يعد من الممكن أن يكون شخصياً: فالقارئ إنسان لا تاريخ له ولا حياة شخصية ولا نفسية. إنه ليس إلا ذلك الذي يجمع فيما بين الآثار التي تتألف منها الكتابة داخل نفس المجال".<sup>336</sup>

ومن جانب آخر، فقد اهتم أمرطو إيكو بالقراءة، وميز بين القراءة المغلقة والقراءة المفتوحة، كما ميز بين النص المغلق والنص المفتوح كما في كتابه: "الأثر المفتوح" (1965م)<sup>337</sup>. ويرى الناقد المغربي عبد الرحمن بوعلي بأن: "جمالية التلقي ليست إلا تطورا لما ذهب إليه أمرطو إيكو من قبل. اضف إلى ذلك، أن أمرطو إيكو نفسه عاد، فطور في مؤلف آخر هو: "القراءة في الحكاية" (1979م) ما أصبح يسمى بسيميائية القراءة، وهي منهجية في القراءة تعتمد على المتلقي الذي لم يعد يكتفي بموقفه السلبي تجاه العمل الأدبي، وتعتمد في أطروحاتها النقدية على ما يسمى بتداولية النص. ومنذ الوهلة الأولى، يتبين لنا أن منهج إيكو النقدي السيميائي يعتمد على فاعلية القارئ التي يعتبرها في البداية من طبيعة استدلالية، فأن نقرأ معناه أن نستنبط، وأن نحسن، وأن نستنتج انطلاقاً من النص سياقاً يمكننا يجب على القراءة المتواصلة إما أن تؤكد وإما أن تصححه، وفي عمله التخميني هذا يتعرض القارئ بما يسميه إيكو بموسوعته، وإذا أردنا، فالأمر يتعلق بنوع من الترسانة من الأفكار أو بذاكرة جماعية يسلم بها التحليل، ويجد فيها كل ما هو رائج في السياق السوسيو- ثقافي".<sup>338</sup>

ويقترح ميكائيل ريفاتير في كتابه: "سيمياء الشعر" (1978م) قراءة سيميائية لدراسة النص الأدبي، متجاوزاً قراءة البنيويين للنصوص الأدبية، ليربط القراءة السيميائية باستكشاف البنيات

<sup>336</sup> - رولان بارت: نفسه، ص: 87.

<sup>337</sup> - أمرطو إيكو: للأثن فالروح، ترجلخ: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار، اللاذقية، سورية، الطبعة الثانية سنة 2001م.

<sup>338</sup> - رولان بارت وآخرون: نظريات القراءة، ص: 11.



الأساسية المولدة للنصوص على غرار النحو التوليدي، الذي يعتني بدراسة البنى العميقة التي تتحكم في البنى السطحية للجمل. وفي هذا النطاق، يقول دافيد كارتر في كتابه: "النظرية الأدبية": "يهاجم مايكل ريفاتير تفسير كل من جاكسون وليفي شتروس لقصيدة بودلير: "الدردشات". ويظهر ريفاتير أن السمات اللغوية التي يزعمون أنهم قد اكتشفوها في القصيدة لا يمكن أن يتصورها القارئ مهما كان مطلعاً. وأن العديد من الميزات التي يركزون عليها ليست جزءاً من البنية الشعرية التي يختبرها القارئ. تعتمد قراءة جاكسون وشتراوس على معرفة مصطلحاتهم التقنية. يناقش ريفاتير في كتابه: "سيميائية الشعر" أن العناصر في أية قصيدة كثيراً ما تخرج عن النحو المعتاد. ويجب على القارئ أن يعرف كيف يتعامل مع مثل هذه العوامل غير القواعدية. وهذا يعني تطوير كفاءة خاصة. فالقارئ يفترض وجود مصفوفة بنيوية، غالباً ما تكون جملة واحدة أو عبارة، وقد لا تظهر فعلاً في القصيدة، بل هي مثل جملة مثالية، وبجد ذاتها تشبه الأحكام الأساسية التي يفترضها النحو التوليدي عند نوام تشومسكي. ويتم تعديل هذه الجملة أو العبارة المثالية في الكلام أو الاستخدام الفعلي (ما يدعوه ريفاتير هايوغرامات). وقد يكون هذا النمط من قراءة القصيدة مفيداً بشكل خاص في تفسير القصائد التي تتعارض مع قواعد النحو العادية (مثل الكثير من قصائد إميلي ديكنسون)، ولكن هذا النمط من القراءة محدود في تطبيقه، وكثيراً ما يؤدي إلى العموميات التي لا تفسر لماذا تكون أية قصيدة معينة مؤثرة بشكل خاص."<sup>339</sup>

وعليه، فسيميائية القراءة كانت تركز على المتلقي باعتبارها قارئاً مفترضاً خبيراً له خبرة كبيرة في إعادة بناء النص تفكيكاً وتركيباً، عبر استكشاف البنيات النصية المضمرّة، والبحث عن كيفية بناء الدلالة والمعنى عن طريق المكونات الشكلية والجمالية.

#### ◆ بلاغة القراءة:

ترتبط بلاغة القراءة مع ميشيل شارل (Charles Michel) ارتباطاً وثيقاً منذ أن كتب كتابه: "بلاغة القراءة" سنة 1977م<sup>340</sup>. وإذا كانت جمالية التقبل مع يوس قد اهتمت

<sup>339</sup> - ديفيد كارتر: نفسه، ص: 94-95.

<sup>340</sup> - Charles Michel: Rhétorique de la lecture, Paris, Seuil, 1977.

بالتلقي، فإن بلاغة ميشيل شارل اهتمت بأثر هذا التلقي. ولم يهتم ميشيل شارل بالتأويلية التي تبحث عما يقوله النص، بل كان اهتمامه منصبا على الكلمات وماتريد قوله، ولكن ذلك في علاقة تفاعلية بين القارئ ولغة النص الأدبي. ومن ثم، فبلاغة القراءة هي قراءة للخطاب في حالة استقباله وتلقيه، أو تقبله كأثر للتلقي. وإذا كان القارئ مجرد دور، فإن القراءة تجربة وعلاقة مسجلة داخل النص الأدبي تشكل جزءا منه. وبالتالي، فإن النص الأدبي عبارة عن آليات لغوية وبلاغية تفرض على القارئ نوع القراءة التي ينبغي اللجوء إليها. كما نلاحظ أن القراءة عند ميشال شارل قراءة بنيوية ترصد البنيات البلاغية الشكلية وأثرها على مستوى التلقي. ومن هنا، يكون شارل قد تأثر بالبنيوية اللسانية والسيمياثيات. ومن ثم، فالقراءة عند ميشال شارل قراءة انحرافية عن المعنى الجاهز للنص، والبحث عن المعنى الأسمى للنص دون التوقف عند حد معين، وملء البياضات والثغرات والفجوات التي تزخر بها النصوص والخطابات الأدبية. ومن ثم، يستكشف ميشال شارل البنيات التأويلية للنص، بيد أن الباحث لم يتخلص بعد من: "ثقل التراث البلاغي المعياري ذي الحمولة الميتافيزيقية."<sup>341</sup>

#### ◆ جمالية التلقي أو التقبل:

تعتبر جمالية التقبل من أهم النظريات المعاصرة التي اهتمت بالقارئ والقراءة، ونشأت هذه النظرية في ألمانيا الغربية، وتنسب لجامعة كونستانس، ومن ممثليها: يابوس وآيزر، ولا ننسى كذلك الناقد الأمريكي ستانلي فيش الذي اهتم كثيرا بنظرية الاستقبال. وقد بلورت هذه المدرسة مجموعة من المفاهيم الأساسية، كأفق الانتظار، والمسافة الجمالية، والقارئ الضمني، وفعل القراءة، والقطب الفني، والقطب الجمالي، ومرحلة استجماع المعنى، ومرحلة الدلالة. وعليه، تهتم نظرية التلقي بكيفية تلقي النصوص والخطابات، وتبيان الوسائل والطرائق التي تتم بها عملية استقبال الكتابات الإبداعية. ومن بين هذه السبل: الافتراض التوقعي المسبق، حيث يلتجئ المتلقي إلى طرح فرضيات وأسئلة متعلقة بالعمل بشكل مسبق، قبل الدخول إلى القراءة والتحليل والتأويل، وآلية الربط والاستنتاج التي تنبني على خلق الروابط الذهنية واللغوية لخلق اتساق النص وانسجامه من أجل إزالة غموض النص وإبهامه. ومن ثم، تقوم لسانيات النص في

<sup>341</sup> - عبد الواحد المرابط نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، ص: 178-

هذا المجال بدور هام في تعميق المتلقي بمجموعة من الأدوات في مجال الاتساق والانسجام. وهناك أيضا ملء الثغرات في النص، ويعني هذا أن الكاتب يترك بياضات فارغة تحتاج إلى ملئها عن طريق التأويل والتفسير والاستنتاج الدلالي والمقصدي. فالقارئ يسعى جاهدا لملء الفراغات والبياضات، والإجابة عن نقط الحذف والصمت والرفض. وهناك مجموعة من الإشارات والأدلة وآثار النص التي يتركها المبدع لتكون نبراسا للمتلقين، فيقوم بتفكيك هذه الإشارات اللغوية والعلامات السيميائية إن تشريحا وإن تأويلا، وكل ذلك لبناء المعنى المفترض الذي يتغير في الزمان والمكان، ومن قارئ إلى آخر حسب تغير الظروف التاريخية، وتحول السياقات الخارجية. وهناك مفهوم التوقع، فهناك أعمال تراعي أفق انتظارنا، وأعمال تخيب أفق انتظارنا، وأعمال تؤسس أفق انتظارنا. فالأعمال الحداثيّة هي التي تنتهك أفق انتظارنا لتؤسس أفقا جديدا. وقد تكون القراءة عمودية أو أفقية أو مائلة، وقد تبدأ القراءة من البداية أو الوسط أو النهاية.

وهكذا، يبحث وولفغانغ آيزر في كتابه: "عملية القراءة" (1978م) في أبرز: "الإستراتيجيات المستخدمة في بناء النص ومخزن التيمات أو المواضيع والتلميحات المستخدمة. ولقراءة وفهم العمل يجب علينا أن نكون بالفعل على دراية بالرموز التي تستخدمها هذه القراءة، ولكن في الأدب المحفز والجيد، فإن المسألة ليست فقط مجرد إعادة تفسير الرموز المألوفة. إن العمل الأدبي المؤثر يجبر القارئ أن يصبح مدركا بشكل نقدي للرموز المألوفة، ويجعلنا هذا العمل المؤثر نتساءل حول مدى صحة هذه الرموز. ولذلك، فإنه مثال آخر على مادعاة الشكلايينون بالإفراد أو التغيريب. وبالنسبة لآيزر، إن القراءة النقدية والإدراكية تجعلنا أكثر فهما لوعينا الذاتي. ويسلم آيزر بإمكانيات أن يقدم القراء المختلفون تفسير العمل بطرق مختلفة. بالنسبة له، لا يوجد تفسير واحد صحيح بالنسبة له، ولكن التفسير الصحيح يجب أن يكون داخليا متماسكا. وإن أفضل تفسير هو الذي يمكن أن يوضح أكبر عدد من التفسيرات المتوافقة. كما يجب على التفسير الصحيح أن يكون محدودا ومعرفا من قبل النص نفسه، حيث يجب أن يكون بوضوح تفسيرا لهذا النص وحده، وليس لنصوص أخرى."<sup>342</sup>

ويعني هذا أن آيزر يرى أن المتلقي الحقيقي هو الذي يرتكن إلى القراءة النقدية الإدراكية التي تستشكف الرموز بشكل جيد وواع، وبطريقة عميقة. ومن ثم، فالقراءات متعددة ومتنوعة، لكن القراءة الصحيحة هي التي تتوافق مع معنى النص، وتحترم تماسكه واتساقه وانسجامه

<sup>342</sup> - ديفيد كارتر: نفسه، ص: 92.

ومنطقة الداخلي العضوي، بعيدا عن الإسقاطات الخارجية، والتأويلات البعيدة التي تُقول النص ما لم يقله إطلاقا.

وعليه، فقد اهتم آيزر بفعل القراءة نفسها، إذ حدد لها ثلاثة مبادئ أساسية، وهي: القارئ الضمني، والسجل والإستراتيجية، وفكرة النفي باعتبارها ترتبط بالطابع النافي في النص الأدبي. فالقارئ الضمني هو صورة الكاتب المختلفة عن الكاتب الحقيقي والسارد داخل النص، فهو الذي يقوم القارئ ببنائه انطلاقا من النص. وهو النظام والإطار المرجعي للنص. أما الإستراتيجية فهي مجمل الشروط والخطوات التي يمكن اتباعها لفهم النص وتأويله، كذلك التي حددها أوستن ضمن ما يسمى بشروط النجاح التداولي بين المرسل والمتقبل، وقد جمعها كرايس ضمن مبدأ التعاون التداولي، ومن بين تلك التوجهات العملية في القراءة: التركيز على منظور معين في القراءة، وإدراك النص ككلية عضوية حشطالنية، وتلخيص النص باستكشاف تيمته وموضوعه، وتتبع خطية النص، وملء البياضات والفراغات والفجوات لإزالة الغموض والالتباس، وخلق الاتساق والانسجام. في حين، يقصد بالسجل تلك العلامات التناسية والمؤشرات السياقية السياسية والاجتماعية والاقتصادية والتاريخية والثقافية والنفسية التي تساعد المتلقي على تأويل النص، أو هو ما يسمى بالمعرفة الخلفية أو موسوعة القارئ. كما يستهدف النفي إبعاد الإسقاطات التأويلية الخارجية. وبالتالي، تلغي إمكانيات النفي في النص العناصر المألوفة والآتية من خارج النص. " فالنص الأدبي ينفي جزئيا القواعد التي يدمجها أو يمتصها، وفي الوقت نفسه يصادر بهذه الحركة النافية على إعادة التقييم الكامل في إطار فعل القراءة الملموس.<sup>343</sup>

ويعني هذا أن النص يُنفي نسا آخر، وينفيه بالبياض أو الكلام، لكن الناقد يبرزه عن طريق آليات التناص والاستنطاق. وهنا، تتعدد الدلالات، وتختلف التأويلات، مادام النفي يملأ البياض والفجوات المضمرة والمخفية.

أما هانز روبير يوس، فيحاول كتابة تاريخ الأدب على غرار تصورات غادامير، حيث لن يعتمد في تأريخه على سير الكتاب، ولا على رصد الحركات والمدارس الأدبية، بل اعتمادا على جمالية التلقي. بمعنى أن تأريخ الأدب وتحقيقه سيخضع لمجمل القراءات التي يدلي بها القراء في زمان ومكان معينين؛ لأن القراءة تختلف في الزمان والمكان. وبالتالي، يوظف يوس مفهوم أفق الانتظار والمسافة الجمالية لمقاربة النصوص الأدبية عبر سياقها التاريخي. وفي هذا الصدد، يقول

<sup>343</sup> - رولان بارت وآخرون: نفسه، ص: 149.

دافيد كارتر: "يستخدم يوس مصطلح "أفق التوقعات" للإشارة إلى المعايير التي يستخدمها القراء في أي مرحلة معينة، عندما يريدون دراسة أي عمل من أعمال الأدب. وقد يكون من الممكن إقامة أفق التوقعات لتقييم كيف يمكن لعمل أن يفسر عندما ظهر للمرة الأولى، ولكن هذا لا يشوش معنى دائما أو نهائيا. ويجب أيضا ألا يغيب عن البال أن الكاتب يمكن أن يكتب وفقا لتوقعات أيامه، ولكنه أيضا يمكن أن يتحدى هذه التوقعات. وهذا ما يحدث غالبا مع الكتاب الذين لا يكونون مشهورين في أيامهم، ولكنهم يثيرون إعجاب الكثيرين في عصور لاحقة. إن الهدف من تأسيس أفق التوقعات للعمل هو في نهاية المطاف من أجل السماح بانصهار الآفاق، وجعل كل التصورات الصحيحة عنه في وحدة متماسكة."<sup>344</sup>

وهكذا، يتبين لنا بأن مقياس أفق الانتظار هو المعيار الفني الذي يستخدمه يوس لبناء تاريخ الأدب، من خلال تصنيف القراءات إلى قراءات مراعية لأفق انتظار القارئ، وقراءات مخيبة لهذا الأفق، وقراءات مؤسسة له، وهذا ما يسميه أمبرطو إيكو بالقراءة المنغلقة والقراءة المنفتحة. هذا، ويستند أفق الانتظار عند يوس إلى ثلاثة مرتكزات أساسية، وهي: التجربة السابقة التي تتوفر عليها الجمهور بالنسبة للجنس الأدبي الذي ينتظم داخله النص الأدبي. وثانيا، معرفة الأشكال والقيمات والموضوعات والتناسل الذي يبني عليه النص الأدبي. وثالثا، معرفة التعارض القائم بين اللغة الأدبية واللغة اليومية، أو التقابل الموجود بين الواقع الحقيقي والعالم المتخيل. ومن ثم، فالمسافة الجمالية هي ما تحدته الأعمال الأدبية الجيدة والحداثية من مسافة بين عالم النص وعالم القراءة، أو ما يحدثه من تفاوت بين ماتعود عليه من نصوص سابقة، وما يطرحه النص الجديد من تغييرات في الأفق الأدبي والذوق القرائي. إلا أن يوس ركز كثيرا على المتلقي، ولم يبال بأثر التلقي كما عند ميشيل شارل في كتابه: "بلاغة القراءة" (1977م).

وإذا انتقلنا إلى الناقد الأمريكي ستانلي فيش، فيتحدث عن القارئ الخبير أو المؤهل أو المكون، والذي يستوجب فيه الناقد أن يمتلك خبرة لغوية ومعجمية ودلالية وأدبية لفهم النص وتلقيه بشكل جيد. وبالتالي، فالمتلقي يجمع بين ماهو واقعي وماهو مجرد. وفي هذا السياق، تقول نوال بنبراهيم: "القارئ الخبير حسب فيش هو مفهوم بيداغوجي يطمح إلى بلورة معلومات المؤلف (بفتح اللام)، وبلورة قدرة القارئ وردود أفعاله التي تكون مثارة من قبل الأول. وبناء على ذلك، يجب أن يمتلك قدرة فهم تراكيبه اللغوية والدلالية، وأن تتوفر على معرفة أدبية ليتكلم

<sup>344</sup> - ديفيد كارتر: نفسه، ص: 93.

لغته. هذا لا يعني أنه قارئ تجريدي أو واقعي، ولكنه كائن هجين يقوم بكل شيء من أجل أن يكون خبيراً.<sup>345</sup>

هذا، وقد طور الناقد الأمريكي ستانلي فيش: "شكلا من أشكال نظرية الاستقبال، والذي سماه: "الأسلوبية العاطفية". فقد فحص توقعات القارئ على مستوى الجملة، وناقش بأننا نستخدم إستراتيجيات القراءة نفسها في فهم كل من النصوص الأدبية وغير الأدبية. فمن الممكن تحليل الطريقة التي يستمر فيها القارئ في القراءة، كلمة كلمة، خلال النص. وبالطبع، هذا يغض الطرف عن حقيقة أن القراء غالباً ما يقفزون إلى الأمام في توقعاتهم، ويطمحون إلى شكل معين من أشكال الحكم. وثمة الكثير من التخمين أو التوقع المسبق. وإن تجربة القراءة الفعلية ليس تحليل الإجراءات المفروض والمصطنع كلمة بعد كلمة. وتميز وجهات النظر هذه أفكار فيش المبكرة كثيراً، ولكن في عمله اللاحق، وهو بعنوان: "هل هناك نص في هذا الصف؟" (1980م)، يحاول فيش التغلب على القيود المفروضة على نظريته السابقة عن طريق مناقشة أن ثمة مجتمع من القراء يتقاسمون الافتراضات نفسها أثناء عملية القراءة. وهذا أيضاً ما يجعل الأمر أسهل بكثير. بالطبع، للتأكيد على أن الكاتب نفسه هو جزء من هذا المجتمع. وبالتالي، يمكن فهمه بسهولة من قبل ذلك المجتمع.<sup>346</sup>

وتبقى جمالية التلقي أو التقبل النظرية الوحيدة التي اهتمت بالقارئ اهتماماً كبيراً وعميقاً، وجعلته محور دراساتها وأبحاثها النظرية والتطبيقية، حتى ارتبطت هذه النظرية بالقارئ إلى حد كبير.

#### ◆ شعريّة القراءة:

تعتمد شعريّة القراءة أو القراءة الشعريّة على استكشاف أدبية النص، واعتماد البنيوية اللسانية منهجاً في التحليل والمقاربة، كما أن القراءة الشعريّة أو البويطيقية هي التي تبحث عن الدلالات المتعددة للنص عبر قراءة شكلية تفكيكية وتركيبية، من خلال التركيز على التضمين والتعيين، والتركيب والاستبدال، وتجنيس الأنواع الأدبية وغير الأدبية. وقد اهتمت هذه القراءة بالمتلقي

<sup>345</sup> - د. نوال بنبراهيم: جوانحها فزل لرايل أعلل نظرية لهدجن ثل ذاع ان مسرحي، ص: 130.

<sup>346</sup> - ديفيد كارتر: نفسه، ص: 93-94.

كقارئ خارجي وقارئ مفترض داخل العملية السردية. وفي هذا الصدد، يقول تزيتفان تودوروف (T.Todorov): "في الدراسات المتعلقة بالأدب، كنا ننظر في بعض الأحيان - وهذا نادر - إلى مشكل القراءة من خلال وجهتي نظر مختلفتين جدا، الأولى تأخذ بعين الاعتبار القراء في تنوعهم التاريخي أو الاجتماعي، الجماعي أو الفردي، والأخرى تأخذ بعين الاعتبار صورة القارئ كما هي مجسدة في بعض النصوص. أي: القارئ كشخصية، أو كمسرود له، لكن يبقى هناك مجال غير مكتشف هو مجال منطق القراءة الذي لا يتجسد داخل النص، والذي هو سابق على الاختلاف الفردي.

وهناك أنواع كثيرة من القراءات. وسأركز هنا - يقول تودوروف - على نوع واحد منها ليس نادرا، وهو قراءة نصوص التخيل الكلاسيكية، وعلى الأخص النصوص التي يقال عنها تمثيلية. فهذه القراءة وحدها هي التي تتم كبناء.<sup>347</sup>

وقد توصل تودوروف في دراساته الشعرية والبنوية إلى أن القراءة الشعرية هدم وبناء وتفكيك. كما أنها قراءة تهم بقراءة الخطاب صيغة، وزمانا، ومنظورا، ووصفا. وبالتالي، تتكئ هذه القراءة على التدليل، والترميز، والتأويل.

#### ◆ القراءة السوسيونقديية (sociocritique):

يمثل هذه القراءة السوسيونقديية كل من كلود دوشيه، وريمون ماهيو، وبيير زيمبا، وفرانسواز كايار...، وتهدف هذه القراءة الاجتماعية النقديية إلى: "ممارسة قراءة ذات طابع خصوصي إزاء النص الأدبي، تحترم استقلاليتها باعتباره شكلا جماليا، وفي الوقت نفسه، تنصت إلى الطرق التي بواسطتها يتضمن هذا الشكل ما يربطه بشكل آخر أو بالآخر الاجتماعي. فالأمر - إذاً - يتعلق بالقيام بهذه الممارسة، شريطة ألا يتدخل أي نظام خارجي ليفرض أي انزياح عن فهم النص، أو ليقرب الرهانات. وعلى العكس من ذلك، سنقول: - يتحدث ريمون ماهيو (Raymond Mahieu) - إن المكتوب الأدبي الذي هو نتيجة متفردة لفاعلية إنتاجية تقع في زمان ومكان معينين، لا يمكن أن يتأسس إذا كان سيقراً خارج أي معرفة بما يبرز علاقاته مع واقع متعدد، يتجنبه هذا المكتوب، ويشغل به، مثلما يتأسس عليه. ومثل هذا الاستبعاد الذي لا يعطي

<sup>347</sup> - رولان بارت وآخرون: نفسه، ص: 35-36.

للمتخيل الذي ينبثق منه النص إلا فضاء إجرائيا منقحا بشكل اعتباطي وكمونا من عدد معين من المواد العضوية بالنسبة إليه، يؤدي إلى قراءة يمكن لنا أن نصفها عن حق بالقراءة المشوهة، بل والمؤسطرة.<sup>348</sup>

ويعني هذا أن القراءة السوسيونقدية هي التي تربط الأدب بالمجتمع، ولكن ليس في ضوء الانعكاس المباشر، بل تقرأه بطريقة جمالية مستقلة في علاقة بالواقع المعطى. ومن ثم، يرى كلود دوشيه (Claude Duchet) بأن القراءة السوسيونقدية هي التي تجمع بين النصية أو الجمالية الأدبية والواقع الاجتماعي. أي: تمزج بين الأدب كبنية جمالية مستقلة والمعطى السوسولوجي كما هو حال البنيوية التكوينية للوسيان كولدمان، الذي يماثل بين البنية الأدبية المستقلة والبنية الاجتماعية المستقلة بدورها، وذلك عن طريق الانعكاس غير المباشر. ومن هنا، ترى كايار (F.Gaillard) بأن: "تدوين النص الاجتماعي في النص الروائي... لا يقرأ من خلال الأقوال الإيديولوجية بشكل ظاهر... بل من خلال تضمين هذه الأقوال في السرد، وذلك وفق نمط إدماجي يقوم بعملية التحويل."<sup>349</sup>

وهكذا، يتبين لنا بأن القراءة السوسيونقدية تتعامل مع اللاوعي الاجتماعي داخل المتخيل الأدبي، وذلك من خلال الجمع بين النصية والاجتماعية. وهنا، يتم التشديد على الخلفيات التاريخية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية ضمن لاوعي اجتماعي، يتشكل داخل النص الأدبي فنيا وجماليا.

#### ◆ القراءة التواصلية:

تستوجب القراءة التواصلية أو التخاطبية وجود ثلاثة أطراف: المرسل (الباث-المتكلم- المتلفظ - المرسل - المتحدث- المبدع)، والرسالة (النص-الأدب-الخطاب - التلفظ...)، والمتلقي (القارئ- المرسل إليه-المستقبل- المتلفظ إليه). ومن ثم، فالباث أو المرسل هو الذي يسنن رسالة ما سواء أكانت ذهنية أم وجدانية ليرسلها إلى المتلقي، ليقوم بدوره بتفكيكها في ضوء سنن مشترك أو لغة يعرفها كل من المرسل والمرسل إليه. بيد أن رومان جاكسون في مقارنته التواصلية الوظيفية يتحدث عن ستة عناصر في عملية التواصل: المرسل ووظيفته انفعالية،

<sup>348</sup> - رولان بارت وآخرون: نفسه، ص: 63-64.

<sup>349</sup> - رولان بارت وآخرون: نفسه، ص: 72.



والمرسل إليه ووظيفته تأثيرية، والرسالة ووظيفتها جمالية، والمرجع ووظيفته مرجعية، والقناة ووظيفتها حفاظية، واللغة ووظيفتها وصفية تأويلية وتفسيرية. وفي هذا النطاق، يقول الباحث التونسي حسين الواد: "لقد اعتنت نظرية التخاطب، على وجه الخصوص، بمرور البلاغ من الباث إلى المتقبل عبر قنوات الاتصال، ورأت أن الباث يسجل بلاغه في الكلام حسب قواعد في التسجيل تواضع عليها الناس، وأن المتقبل يعتمد إلى فك رموز الكلام ليحصل على البلاغ منها. إلا أن إيصال البلاغ، في الغالب، مغامرة لا تتم دائما بسلا. فمهما بذل الباث من جهد في تفادي عناصر التضليل والتحريف وسوء الفهم، فإن بلاغه لا بد من أن يتأثر بها. ولقد كان لهذه النظرية أثر بارز في درس الآثار الأدبية، إذ عمدت طائفة من الباحثين إلى جعل المؤلف باثا والقارئ متقبلا والأثر يحمل بلاغا. إلا أنهم رأوا التخاطب في الأدب يختلف كثيرا عن التخاطب العادي، فمتهى أمل الباث في التخاطب العادي أن يصل بلاغه سالما من العثرات إلى المتقبل. والذي يساعده على ذلك ارتباط البلاغ عادة بالمرجع أو السياق يحضر القارئ أثناء القراءة، فيتجنب به الوقوع في الخطأ. إن الخطاب العادي يقوم في أساسه على الوظيفة المرجعية. أما التخاطب الجمالي في الآثار الأدبية فلا وظيفة مرجعية له. وبالتالي، فإن العثرات فيه كثيرة والعقبات كأداء. ومن هنا، حلت فيه الوظيفة الأدبية محل الوظيفة المرجعية في التخاطب العادي. لذلك، كان الغموض في الأثر الأدبي، وكان النفاذ الكلام فيه على نفسه أشد ما يكون."<sup>350</sup>

وبما أن النظرية التواصلية أو الإبلاغية تعتبر الأدب ظاهرة غامضة مليئة بالعلامات الشائكة، والرموز العائمة، فلا بد أن يقوم المتقبل بتفكيك هذه العلامات تشريحا وتفسيرا، وتأويلها في ضوء تجاربه الشخصية وهويته الذاتية. ومن ثم، تطالب نظرية التخاطب من القارئ: "أن يقوم بالتأويل أثناء القراءة، و ينتظر منه أن يثري البلاغ الأدبي بإضافات شخصية من عنده يسلمها عليه. ولأن التخاطب الأدبي غامض في أساسه، يعتمد القارئ، كلما واجه نصا أدبيا، إلى امتحانه، فاختر قدراته على تحمل المعاني الإضافية، بموجب ماركب فيه من مواطن غامضة تتحمل التأويل. ومن هنا، كان الأثر الأدبي في نظرية التخاطب، أثرا مفتوحا، يستدعي التأويلات العديدة ويتقبلها، فيزداد بها ثراء على ثرائه."<sup>351</sup>

<sup>350</sup> - د. حسين الواد: نفسه، ص: 74-75.

<sup>351</sup> - د. حسين الواد: نفسه، ص: 75.

وهكذا، فنظرية التخاطب هي تلك النظرية التي تركز كثيرا على دور المستقبل ضمن عملية تواصلية ثلاثية تتكون من الباث والإبلاغ والمتلقي.

### ◆ القراءة الإسلامية:

تهدف القراءة الإسلامية المعاصرة إلى قراءة الأعمال والإنتاجات الأدبية في ضوء التصور الإسلامي للفن والأدب، عن طريق تمثل المضامين القرآنية، و الاقتداء بالسنة النبوية، والاحتكام إلى الالتزام الإسلامي نظرية وتطبيقا، والابتعاد عن التصورات الإباحية، والابتعاد أيضا عن كل الفلسفات العبثية والوجودية، وتجنب الإسفاف اللغوي، وتفادي الغموض والإبهام، إلا إذا كان ذلك الغموض فنيا قد وظف في سياقات جمالية مقبولة. اضمف إلى ذلك، فالقراءة الإسلامية تدافع عن الجمال الفني والأدبي، ولكن في ضوء معايير ربانية ومقاييس شرعية، كالاحتكام إلى الحق، والاهتمام بالخير والعدل، والدعوة إلى الصدق، والعمل على تحقيق التناسب الفني والجمالي، والعمل على توفير التوازن الوسطي بين ماهو مادي وماهو روحاني. كما أن القراءة الإسلامية تستكشف مواطن الضلالة والشرك والغي والإلحاد في النصوص والخطابات، فتقوم بتصحيحها وتنويرها بمشكاة الحق والنور الرباني المشع. ومن ثم، فالقراءة الإسلامية قراءة حضارية بديلة تجمع بين المضمون والشكل، وبين المادة والنفس، وتهدف إلى تحقيق التوازن، وتغيير الإنسان تغييرا إيجابيا. وبالتالي، فهي تركز على التحليلات الإسلامية في النص الأدبي شكلا ومضمونا ووظيفة، وتستخلصها كملاح وخصائص للاقتداء والاستهداء.

وهناك كثير من الكتاب والنقاد الذين تمثلوا القراءة الإسلامية تنظيرا وتطبيقا ودعوة وتوجيها، ومن بينهم: الشيخ أبو الحسن علي الحسيني الندوي، ومحمد قطب، والسيد قطب، والإمام الشهيد حسن البنا، والسفير صلاح الدين السلجوقي، والدكتور عبد الرحمن رأفت الباشا، والدكتور أحمد بسام ساعي، ونجيب الكيلاني، وحسن الأمrani، وعماد الدين خليل، وأنور الجندي، وعبد القدوس أبو صالح، ووليد قصاب، وحلمي محمد القاعود، والحسين زروق، وجميل حمداوي، و حكمت صالح، ومحمد فكري الجزائر، وعبد الرحمن حوطش، ومحمد إقبال عروي، ومحمد أحمد حمدان، ومصطفى عليان، ومحمد الحسناوي، وعلي الغزيوي، وإدريس الناقوري، وصالح آدم، وبدر عبد الباسط، وسعد أبو الرضى، وأسامة يوسف شهاب، وحسن الوراكلي، وسعيد لغزاوي، وعبد الرحيم الرحموني، والحسن بوتيبا، ووليد إبراهيم قصاب، و

محمد حسن بريغش، وعدنان رضا النحوي، و محمد مصطفى هدارة، وعبد الرحمن العشماوي...واللائحة تطول.

بيد أن ما يلاحظ على النظرية الإسلامية في الأدب والنقد أنها تصب اهتمامها على المضامين والرؤى والرسائل الفكرية، وتغض الطرف عن الجوانب الفنية والجمالية. وبالتالي، لاتنتفح بشكل من الأشكال عن المناهج النقدية الغربية التي لاتعارض مع التصورات الإسلامية.

### 3- التمثل العربي لنظريات القراءة:

تمثل بعض النقاد العرب المحدثين والمعاصرين في دراساتهم وأبحاثهم القراءات المرجعية سواء أكنت نفسية أم واقعية أم سوسولوجية تجريبية كما عند السيد يس في كتابه: " التحليل الاجتماعي للأدب"<sup>352</sup>، وسمير حجازي في مقاله: " التفسير السوسولوجي لشيوع القصة القصيرة " (1982م)<sup>353</sup>. كما تمثلوا القراءة الإسلامية بشكل لافت للانتباه، إلا أنهم لم يهتموا بشكل من الأشكال بجمالية التلقي أو التقبل، إلا أن بعض النقاد من المغرب العربي قد أولوها عناية قصوى، ومن بينهم: عبد الفتاح كيليطو في كتابه: " الحكاية والتأويل"<sup>354</sup>، و " الأدب والغربة"<sup>355</sup> وحميد لحداني في كتابه: " القراءة وتوليد الدلالة"<sup>356</sup>، ومحمد مفتاح في كتابه: "

<sup>352</sup>- السيد يس: التحليل اعزلاعى لدلة، مكتبة الأنجلو المصرية،

القاهرة، مصر، الطبعة الأولى سنة 1970م.

<sup>353</sup>- د.سمير حجازي: (التفسير السوسولوجي لشيوع القصة القصيرة)،

يغوه خص لم مصر، عدد أغسطس سنة 1982م.

<sup>354</sup>- د. عبد الفتاح كيليطو: الحكاية والتأويل، دار توبقال للنشر،

الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1988م.

<sup>355</sup>- د. عبد الفتاح كيليطو: الأدب ان ررا تخم دار الطليعة، بيروت ، لبنان،

الطبعة الثانية 1983م .

<sup>356</sup>- د. حميد لحداني ان قراءح وتوليد الدلاخ، المركز الثقافي العربي،

الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2003م.

التلقي والتأويل"<sup>357</sup>، وحسين الواد في كتابه: "مناهج الدراسات الأدبية"<sup>358</sup>، ونوال بنبراهيم في كتابها: "جمالية الافتراض من أجل نظرية جديدة للإبداع المسرحي".<sup>359</sup> ...

### 3- تقويم نظرية القراءة:

يتبين لنا بأن نظريات القراءة تهتم بالقارئ والمتلقي على حساب النص والكاتب المبدع. ويعني هذا أن هذه النظريات تحمل العناصر الأخرى من العملية الإبداعية، فهناك - إذاً - قفز على التاريخ، والمؤلف، والنص، والمجتمع، والنفوس، والذوق.... وهذه نظرية جزئية قاصرة لاتصلح للإحاطة بالنص الأدبي من جميع جوانبه الرئيسة. لذا، فالمنهج التكاملي أو التوفيقي هو أفضل المناهج؛ لأنه يتناول جميع الجوانب من الأدب، فيدرسها بشكل متكامل. ومن ثم، فالنقد الحقيقي هو الذي يعطي أهمية كبرى للمؤلف، والنفوس، والمجتمع، والذوق، والنص، والمتلقي. ولكننا لانريد دراسات سطحية باهتة، بل دراسات معمقة في تحليلها لكل عنصر من تلك العناصر.

هذا، ويتساءل حسين الواد حائراً: "إن التأمل في ما وصلت إليه الدراسات الأدبية اليوم من نتائج على مستوى التنظير والتطبيق يفضي بصاحبه إلى التساؤل عن أية أرض يقف.<sup>360</sup> فهل سيركز على الكاتب المبدع، أم سيهتم بالنص، أم يعني بالقارئ المتلقي؟؟؟" أم لنجح مع دارسين آخرين إلى مسعى توفيفي يهادن المتناقضات ولا يحسمها، فنقول: إن الدراسة الأصلح بالأدب هي تلك التي تتناوله من حيث ما يؤثر في نشأته من عوامل، ومن حيث ما لنصوصه من جمال في البناء والتركيب والصيغة، ومن حيث ما يتلقاه به متقبلوه من انتظارات توفق أو تخيب؟ ولكننا إذا جنحنا إلى هذا الحل التوفيفي وجدنا كل اتجاه من هذه الاتجاهات الثلاثة محقاً في ما نقد به

<sup>357</sup> - د. محمد مفتاح زاد فلولي والتأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1994م.

<sup>358</sup> - د. حسين الواد فلولي طلب أن نوال للدراسات الأدبية منشورات الجامعة، الدرا البيضاء، الطبعة الثانية، سنة 1985م.

<sup>359</sup> - د. نوال بنبراهيم: جوانبها فزل لرايل أعلل نظرية لإدعج ن ثل ذاع ان مسرحي، دار الأمان، الرباط، الطبعة الأولى 2009م.

<sup>360</sup> - د. حسين الواد: نفسه، ص: 80.

الاتجاه الآخر، لافي ما قرره من حقائق . فالأبحاث التي ربطت الآثار الأدبية بظروف نشأتها محقة جدا في مؤاخذه الاتجاهين الشكلاني والهيكلاني على الهروب من التاريخ، والأبحاث الشكلانية والهيكلانية بأنواعها محقة جدا أيضا في اتهام أبحاث النشأة بالمغالطة في السعي إلى نقل الفكرة (وهي فكرة نتوهمها في الغالب) من لغة الفن إلى لغة الفلسفة والاجتماع. وأبحاث جمالية التقبل محقة جدا، هي أيضا، في اتهام الأبحاث الأخرى بإهمال القراءة والجمهور.<sup>361</sup>

وعليه، فالقراءة الناجعة هي التي تهتم بالنص الموازي، والنص الداخلي، وتعني كذلك بدراسة السياق الخارجي من إحالة، وتاريخ، ونفس، ومجتمع، وقارىء، وذات، وثقافة، واقتصاد، وجنوسة، وبيئة، وجنس، وعقيدة... وهلم جرا.

وخلاصة القول: حينما نريد الحديث عن القراءة، فليست هناك في الحقيقة قراءة واحدة أو نظرية قرائية واحدة، بل هناك نظريات وقراءات متعددة ومتنوعة ومختلفة، وهذه القراءات يمارسها ناقد ما أو فيلسوف أو مفكر ما. وبالتالي، فهي تدخل في خانة القراءة، بيد أن النظرية الحقيقية التي اهتمت بالمتلقي باعتباره طرفا أساسيا في العملية الأدبية والإبداعية، هي سيميائية رولان بارت وأمبرطو إيكو، وجمالية التلقي والاستقبال كما عند آيزر، ويوس، وستانلي فيش...

ومن ثم، فقد أغنت نظريات القراءة النقد الأدبي بمجموعة من التصورات النظرية الهامة، وبمجموعة من المفاهيم التطبيقية والمصطلحات الإجرائية، التي يوظفها النقاد في دراساتهم من حين إلى آخر، ومن فترة إلى أخرى. بيد أن نظريات التلقي تعطي اهتماما كبيرا للقارىء من جهة، وتغفل المبدع، والنفس، والمجتمع، والنص الأدبي، والذوق، والأسلوب، والجمال من جهة أخرى. وبذلك، تكون تلك النظريات قاصرة عن الإحاطة بجميع عناصر العمل الأدبي، وتبقى الدراسة التكاملية أفضل منهجية نقدية وأدبية، مادامت تجمع بين كل العناصر المفيدة في فهم العمل الأدبي وتفسيره وتأويله.

ونلاحظ كذلك إذا كان النقد الغربي قد قدم دراسات نقدية عديدة في مجال القراءة تنظيرا وتطبيقا، فمازال النقد العربي غائبا عن تلك التراكمات إن نظرية وإن تطبيقا، مع استثناءات قليلة جدا في المغرب العربي تعد على الأصابع ليس إلا.

361 - د. حسين الواد : نفسه، ص: 81.

## الفصل السادس عشر:

### نظريات التوجه الجنسي

ظهرت مجموعة من النظريات ذات التوجه الجنسي (Theory of sexual orientation) في الثقافة الغربية، لاسيما في الثقافة الأنجلوسكسونية والثقافة الفرنكفونية، والغرض من هذه النظريات الدفاع عن الأقليات الجنسية المضطهدة، وأعني المثليين واللواطيين والشواذ والسحاقيات . ومن ثم، انطلق النقد الأدبي في الاهتمام بالنصوص والخطابات الإبداعية والثقافية لكتاب مشهورين أو مغمورين، بغية رصد التوجهات الجنسية المعلنة والمضمرة . وقد شكلت نظريات التوجه الجنسي منعطفا لافتا للانتباه في فترة "مابعد الحداثة". وهذا إن دل على شيء، فإنما يدل على تفكك فلسفات "مابعد الحداثة"، وانحراف توجهاتها، وتأكيد فوضوية المجتمع، والتعبير عن تمرد الإنسان عن المؤسسات الثقافية والأخلاقية والدينية والسياسية والاجتماعية الرسمية. كما تعبر هذه النظريات الجنسية عن انهيار المجتمع الغربي، وتفسخه أخلاقيا، وتمرده عن القيم والأعراف والتقاليد السائدة. وقد تشبعت نظريات التوجه الجنسي خاصة بأفكار سيغموند فرويد و ميشيل فوكو. إذاً، ماهي توجهات النظرية الجنسية؟ وماهي مفاهيمها النظرية والتطبيقية في مجال النقد الأدبي؟ وماهي الانتقادات التي يمكن توجيهها إلى هذه النظرية مابعد الحداثة؟ تلکم هي الإشكاليات التي سنحاول الإجابة عنها في المباحث التالية:

#### 1- مفهوم النظرية الجنسية:

ثمة مجموعة من النظريات الجنسية التي ظهرت في سنوات الستين من القرن العشرين، ومن بينها: نظرية اللواطية، والنظرية السحاقيات، والنظرية المثلية، ونظرية الشذوذ. وكانت كلمة "اللوطي" أفضل من كلمة "الشاذ" التي ترتبط ارتباطا وثيقا بالاحتقار والازدراء في الثقافة الأمريكية. وكان الهدف منها مكافحة التمييز ضد الأقليات الجنسية. وإذا كانت مجموعة من التصرفات

الجنسية الشاذة غير مقبولة في الثقافة الغربية بأي حال من الأحوال، إلا أنه ما بين 1900 و2000م حصلت المرأة على مجموعة من الحقوق والمكتسبات جعلتها مالكة لحياتها، وحررة في تصرفاتها. لذا، اضطر الغرب للاعتراف بمجموعة من التوجعات الجنسية كاللواطية، والمثلية، والشذوذ، والسحاقية.

وما يهمننا في هذا السياق هو دراسة الشذوذ الجنسي، وتطبيق النظريات الجنسية في النصوص والخطابات الأدبية والفنية والسياسية وغيرها من المجالات المعرفية والسياسية. ومن ثم، فما يهم ناقد النظريات الجنسية في مجال الأدب والنقد هو التركيز على المقاطع النصية والمتواليات السردية والدرامية التي ترد فيها أفكار عن الشذوذ الجنسي بكل أنواعه وأشكاله المعروفة. وبعد عملية القراءة والرصد، يتم تعريف الظاهرة الجنسية، وتصنيفها وتنميطها إلى أنواعها الرئيسية والفرعية، وتحديد خصائصها ومميزاتها ومرتكزاتها العامة والخاصة. وبعد ذلك، ينتقل الناقد أو الدارس إلى قراءة النص داخليا في ضوء مناهج المحايثة كالبنوية أو السيميائية أو غيرها من المناهج الوصفية، ثم يتجاوز الدارس الداخل إلى عملية التفكيك والتأويل. بمعنى قراءة مقاطع الشذوذ الجنسي في ضوء مقاربات تأويلية وسياقية، كالمقاربة الثقافية، والمقاربة النفسية، والمقاربة الدينية، والمقاربة الاجتماعية، والمقاربة السياسية، وغيرها من المقاربات التي ظهرت في مرحلة "ما بعد الحداثة". ويصل الناقد في المرحلة الأخيرة إلى استنتاجات وتفسيرات وأحكام تقييمية لهذه التجربة الإبداعية أو الوصفية أو الثقافية تقديرا ونقدا وتقييما.

## 2- النظرية اللواطية:

من المعلوم أن النظرية اللواطية تجسيد لعلاقات شاذة بين الذكور فيما بينهم، وهذا السلوك الغريب قد نبذته الأديان والشرائع والقوانين الوضعية منذ اليونان إلى يومنا هذا. بيد أن تطور المجتمع الغربي الرأسمالي، وانتشار الحركات الحقوقية التحررية، والاعتراف بحقوق الأقليات الجنسية، ساهم كل ذلك في التساهل مع اللواطية والمثلية، وقد اعترفت بها مجموعة من الدول الغربية كهلندة، والسويد، والولايات المتحدة الأمريكية وغيرها من الدول الرأسمالية المتحررة. وبالتالي، فقد نظم اللواطيون مؤتمرات وندوات ولقاءات وجمعيات للدفاع عن الحق المشروع في اللواطية، بغية التحرر من سلطة القمع والقهر والكبت التي تمارس عليهم من قبل المؤسسات الغربية الثقافية والسياسية والاجتماعية والدينية.

وعليه، " فإن النقد والنظرية اللوطية قد تعهدتا باسترداد التاريخ الأدبي البديل، وتلقي الضوء على الأعمال المشهورة وغير المشهورة التي كان لها ضمنا أو صراحة مواضيع لوطية. وثمة اهتمام أيضا يتعلق بكيفية رؤية وفهم الحياة الجنسية في الثقافات السابقة، لاسيما تلك الموجودة في أوروبا الغربية وأمريكا. ومما لاشك فيه، أن اثنين من أهم التأثيرات على النظرية اللوطية كانت أفكار فرويد وميشيل فوكو.<sup>362</sup>"

وهكذا، يرى ميشيل فوكو في كتابه: "تاريخ الجنسية" (1976م) بأن الشذوذ الجنسي والوطية قد ظهرا في القرن التاسع عشر، وانتشرا في المجتمع الغربي الليبرالي مع موجات التحرر. وتعتبر اللوطية عن حب الآخر، والتميز النوعي، وحب الذات، والتحرر من القمع والقهر، والتمرد عن قوانين ومعايير المجتمع والأخلاق والدين.

هذا، وقد خصص سيغموند فرويد اللوطية بمقالات وكتابات منها: "ثلاث مقالات عن النظرية الجنسية" (1905م)، و"محاضرات استهلاكية عن التحليل النفسي" (1916-1917م)، و"تحليلات محددة لبعض حالات التاريخ". وأكد فرويد في مقالات عام 1905م "فكرة أن ليس كل الرجال لهم اهتمام جنسي بالجنس الآخر. وقد اهتم فرويد بوضع نهج معياري للشذوذ الجنسي، يهدف لإعادة إدماج الشاذ جنسيا في المجتمع. ولكن، في الواقع، أكد فرويد في عدة مناسبات على أنه إذا كان الشاذ جنسيا سعيدا بحالته، فإنه لا حاجة له أن يلتمس مساعدة التحليل النفسي. فقد رغب فرويد بمساعدة أولئك الذين لم يكونوا سعداء، ويرغبون بالانخراط في المجتمع الذي يغلب عليه حب الجنس الآخر. ومما هو مهم أيضا للنظرية اللوطية مفهوم فرويد عن الشذوذ متعدد الأشكال؛ وهو فكرة أن الفرد اليافع، ذكرا أم أنثى، قادر على جميع الأشكال الممكنة للمتعة الجنسية. ويصبح خيار المتعة الجنسية أضييق أثناء تطور الفرد.<sup>363</sup>"

ومن هنا، يتأكد لنا بأن التحليل النفسي، كما يجسده فرويد، قد اهتم اهتماما كبيرا بالظواهر الجنسية الشاذة، لاسيما ظاهرة اللوطية في حالة إذا تحول الشذوذ اللوطي إلى حالة شقية وتعيسة. ومن ثم، فقد كان فرويد في كتاباته يدعو مباشرة أو ضمنا إلى إدماج الشواذ في المجتمع، والعناية بهم نفسيا واجتماعيا وثقافيا وقيميا.

هذا، وقد اهتم آلان سينفلد وجوناثان دوليمور بالشذوذ والوطية والتخث في ضوء رؤية سياسية ثقافية تقوم على التفكيك والتقويض، متأثرين في ذلك بميشيل فوكو وفرويد. وهكذا، "

<sup>362</sup> - ديفيد كارتر: نفسه، ص: 135.

<sup>363</sup> - ديفيد كارتر: نفسه، ص: 136.



يحلل آلان سينفلد في: "الأدب والسياسة والثقافة في مابعد الحرب في بريطانيا" (1976م)، كيف استخدم السلوك المخنث في الأدب كمؤشر على اللواتية الجنسية غالباً مع دلالات سلبية. كما أنه حلل مع جوناثان دوليمور مفاهيم الرجولة في أعمال شكسبير، وفي مقالته: "الانشقاق الجنسي" (1991م)، استكشف دوليمور العلاقة بين السلطة والنشاط الجنسي، واحتمالية ماوصف بأنه شاذ أن يصبح قوة بأنه شاذ تساعد السلطة على السيطرة عليه: "إن الشذوذ هو نتاج السلطة، وواسطة لنقلها، فهو تركيب يساعده أن يكتسب صفقة ضمن النطاق النفسي الجنسي؛ تضيي السلطة على نفسها شرعية من خلال التركيز على الهويات المبنية استطرادياً والمنحرفة جنسياً، والتي هي من صنع السلطة وحدها."<sup>364</sup>

وهكذا، يتبين لنا بأن اللواتية، والتخنث، والشذوذ الجنسي بصفة عامة، نتاج لقمع السلطة التي تمارس ضد المجتمع لغة القهر والقمع والكبت. ومن هنا، فالجنسانية الشاذة تعبير عن تمرد الإنسان في المجتمع الغربي عن المؤسسة الحاكمة التي تملك المعرفة، والسلطة، ورأس المال. كما تؤشر كذلك على إفلاس المجتمع الغربي الرأسمالي المادي، وانهاره أخلاقياً وسياسياً واجتماعياً واقتصادياً وثقافياً. ومن ثم، يجارب الشاذ جنسياً هذه المؤسسات المهيمنة عن طريق الجسد الصامت، بغية التميز والتفرد والتحرر، مع البحث عن استقلالية شخصية ذاتية لمواجهة الاستغلال والاستلاب والتدجين.

### 3- النظرية السحاقية:

تعني النظرية السحاقية تلك العلاقة الجنسية غير المشروعة التي تربط الأنثى بالأنثى في غياب الرجل، حيث تعبر السحاقية عن قمع المرأة لاشعورياً واجتماعياً، حيث تعتبر الأنثى وجود الآخر/ الرجل حالة قمعية مفروضة وغير طبيعية. وتعبير آخر، السحاقية جنس نسائي، يتخذ أبعاداً فيزيولوجية ونفسية واجتماعية وسياسية وثقافية ودينية.

ويرى دافيد كارتير (Dabid karter) بأن النظرية الجنسية: "متحالفة مع الحركة النسوية في اهتمامها بقمع النساء. ولكنها ترى العلاقة مع الجنس الآخر كقاعدة تساعد على الحفاظ على

<sup>364</sup> - ديفيد كارتير: نفسه، ص: 137.

نظام اجتماعي أبوي. صاغت غايل رويين مصطلح " حب الجنس الآخر الإلزامي"، لشرح كيف كان حب الجنس الآخر معيارا مفروضا بدلا من أن يكون حالة طبيعية<sup>365</sup> ولكن ما يهمننا في هذه الدراسة كيف نميز النصوص الأدبية السحاقية من غير السحاقية، هل ستكون السحاقية مظهرا مهيمنا أم جزئيا في المعطى المدروس؟ وكيف نستطيع مقارنة النصوص والخطابات السحاقية؟ هل يتم ذلك في ضوء مقاربات نفسية أو ثقافية أو جمالية أو سياسية أو دينية أو اقتصادية أو فلسفية؟ وفي هذا الصدد، يقول دافيد كارتر: " وثمة مشكلة رئيسة في النظرية السحاقية، وهي تحديد كيف يعد النص سحاقيا. أثارت الكاتبة ماغي هام أسئلة أساسية في مقدمة كتاب: " ممارسة النقد النسوي" (1995م)، مثل: هل النصوص سحاقية إذا لم يكن الكاتب ولا المحتوى بشكل صريح سحاقيا؟ وعلى ما يبدو إن النظرية السحاقية قد استكشفت جميع المجالات الممكنة لوجهات النظر السحاقية حول الأدب، بما فيها تلك التي تشترك مع النظرية اللواطية. وأحد المقاربات هو تطوير إستراتيجيات القراءة السحاقية: كيف نقرأ أي نص من وجهة نظر سحاقية. وبطبيعة الحال، ثمة خطر إساءة القراءة في هذا النهج. إلى أي مدى يكون المرء مستعدا للتجاوب مع قراءة أدريان ريتش السحاقية لعمل شارلوت برونتي جين آير "إغراءات فتاة بلا آدم" (1980م). وترتكز هذه القراءة على الطريقة التي تترعرع فيها جين آير من قبل أمهات بديلات مختلفات أو معلمات نساء. وترى الرومانسية الغيرية هنا على أنها أساسا مفهوم مفروض اجتماعيا.<sup>366</sup>

وثمة مجموعة من الأعمال تتجلى فيها السحاقية، وخاصة الأعمال الإبداعية والأدبية، حيث تتحول السحاقية فيها إلى شفرات وآليات وعلامات سيميائية يمكن تفكيكها جنسيا، ورصدها بنية ودلالة ووظيفة. و" مما هو هام لتحديد التقليد الأدبي السحاقي هو عمل جين رولز: " صور سحاقية" (1975م)، الذي يحلل أعمال بعض الكاتبات السحاقيات من القرن العشرين، بما في ذلك جيرترود ستاين وأيفي كومبتون بورنيت وأخريات. وثمة مقارنة أخرى، وهي استكشاف الأدب على أنه تفسيرات مشفرة للسحاقية. وهذا ينطوي على مصطلحات غامضة أو تحليلها بشكل غامض، وجذب الانتباه إلى غموض نوع الجنس. ومثال على هذا النوع من الدراسات هي دراسة كاثرين ستيمسون: " أين تكمن المعاني النسوية والمساحات الثقافية؟" (1988م).

<sup>365</sup> - ديفيد كارتر: نفسه، ص:137.

<sup>366</sup> - ديفيد كارتر: نفسه، ص:137.

وعليه، يكثر اليوم في كثير من النصوص الروائية والإبداعية الغربية مجموعة من الصور للظاهرة السحاقية، وتكثر حتى في روايات الأدب العربي المعاصر، وهي في حاجة إلى الاستكشاف والتحليل والدراسة والتقوم، وخاصة الروايات التي تعبر عن مجتمعات منغلقة ومتدينة ومحافظه، والغرض من ذلك هو التنديد بسلطة القمع والقهر والتنكيل من جهة أولى، وانتقاد سلطة الذكورة والاستغلال والهيمنة من جهة ثانية، والتعبير عن حالات الحرمان والكبت والمنع من جهة ثالثة.

#### 4- نظرية الشذوذ:

يستخدم مصطلح " الشاذ " في الولايات المتحدة الأمريكية في سياق التحقير والازدراء؛ ويدل المصطلح على ذلك الشخص المنحرف في السلوك، والشاذ جنسيا، والعاجز عن ممارسة الجنس بشكل طبيعي. وقد ظهرت نظرية الشذوذ الجنسي في التسعينيات من القرن العشرين، تدافع عن الميول الجنسية المقموعة والمكبوتة كاللوطي، والمخنث، والمثلي، وذلك في سياق "مابعد الحداثة" الداعية إلى الاهتمام بالهامش والعرضي واليومي والسوقي، والعناية بحقوق الآخر، والإنصات إلى طلبات الأقليات المهمشة اجتماعيا، ولغويا، وثقافيا، وجنسيا. " وفي نظرية الشذوذ، ثمة اتجاه واضح لتعطيل جميع أنواع التصنيف الثابتة، وتحدي جميع المحاولات لتحليل الجنس من حيث المعارضات الثنائية. ويتم تمجيد التنوع والانحراف. وقد لخص هانز بيرتر في كتابه: " نظرية الأدب " (1992م) بشكل جيد العلاقة بين نظرية الشذوذ والتحليل الأدبي: " تكمن مساهمة نظرية الشذوذ في الدراسات الثقافية والأدبية في تركيزها على الحياة الجنسية بكونها الفئة الرابعة في التحليل - بالإضافة للعرق ونوع الجنس والطبقة- وفي إصرارها على أن الحياة الجنسية ونوع الجنس لا يمكن فصلهما تماما بشكل جيد "367

ويعني هذا أن خاصية الشذوذ تحتل المرتبة الرابعة من اهتمامات نظرية الأدب "مابعد الحداثة" بعد الطبقة والجنوسة والعرق. زد على ذلك، فثمة من يعنى بدراسة الشاذ جنسيا في النصوص والخطابات في ضوء مقاربات منهجية متنوعة ومختلفة. وهكذا، تنطلق إيف كوسوفسكي سيحويك من رؤية ثقافية أنتروبولوجية في تعاملها مع الشاذ جنسيا، وذلك في كتابها: " نظرية

367 - ديفيد كارتر: نفسه، ص:139.

معرفة الحجرة" (1991م)، حيث تلاحق: "التضمينات السياسية المترتبة على نظرية الشذوذ بشكل أكثر قوة من بتلر. كما تأخذ سيجويك منظورا أنتروبولوجيا، حيث تبين كيف أن طقوس الشاذ جنسيا، مثل: ارتداء ملابس الجنس الآخر في الثقافات الأخرى، قد أسيء فهمها من خلال إسقاط الفئات العالمية الأولى على ثقافات العالم الثالث. ومن حججها أيضا أن التمييز بين حب الجنس الآخر والشاذ جنسيا قد كان له تأثيرات عميقة على أنماط الفكر الحديث: فقد أثرت على ثقافتنا من خلال تأثيرها الذي لا يحصى. ثم تقوم سيجويك بإدراج قائمة لعدد كبير من المعارضات الثنائية التي تصف المجتمعات الغربية الحديثة، والتي تعتقد أنها تائج مباشرة بسبب التمييز بين حب الجنس الآخر والشاذ جنسيا، مثلا: السرية/الكشف، والبراءة/البدء، والانضباط/الإرهاب، والإيجابي/السليبي، والفن/الفن الهابط إلخ...<sup>368</sup>

هذا، وتستند جوديث بتلر إلى مقارنة تفكيكية لتحليل نظرية الشذوذ الجنسي، فتستخدم في مقال لها تحت عنوان: "التقليد والعصيان الجنسي" (1991م) كلمة شاذ بمعنى فاسد ومنحرف سلوكيا. و"ترى بتلر أن الوظيفة الأساسية " نظرية الشذوذ هي أن تكبح أشياء معينة وتزعزعها، وتجعلها مستحيلة، سواء أكانت هذه الأشياء إيديولوجيات أم نماذج جنسية. وتتم بتلر، في العمل نفسه، بتفكيك مفهوم الهوية الشخصية الثابتة. وتعتقد بتلر بأن الأنا تبدو هوية ثابتة فقط؛ لأننا نكررها مرات عديدة. لذلك أيضا، كما تقول، قد يكون التوجه الجنسي نتيجة لتكرار أفعال محددة. وليس لدينا سوى الوهم بأننا أشخاص متماسكون، ولدينا هوية جنسية متماسكة. وهذا يعني أن حب الجنس الآخر هو أيضا نتيجة لسلسلة من الإنجازات. فالأفعال الغيرية أو اللوطية أو السحاقية هي عبارة عن نسخ لأشياء لا توجد لها أصول: مثل نوع الجنس، إن الحياة الجنسية بناء اجتماعي. وهذا ما يساعد أيضا على تفسير اهتمام منطري نظرية الشذوذ بعملية سحب وتغيير الملابس. ومثل هذه الأفعال ليست بسبب الميول الكامنة وحسب، بل هي نتائج لاختيارات واعية. فهي تقوم بتوشيح وتبيان التناقضات في عالم يهيمن عليه حب الجنس الآخر.<sup>369</sup>

هذا، ويعتبر ميشيل فوكو من الدارسين الأوائل الذين اهتموا بمجموعة من الظواهر الجنسية كالشاذ جنسيا، فقد ارتأى في كتابه: "تاريخ الجنسية/Histoire de la sedualité" (1976م)، بأن الشاذ جنسيا أصبح أحد أنواع الجنس البشري، وقد اكتسب الشاذ جنسيا

<sup>368</sup> - ديفيد كارتر: نفسه، ص: 140-141.

<sup>369</sup> - ديفيد كارتر: المرجع السابق، ص: 140.

حالة تاريخية وطفولة . وقد ظهر الشاذ جنسيا في القرن التاسع عشر الميلادي. وقد بين أيضا بأن ظاهرة الجنسية ظاهرة حديثة مرتبطة بالمجتمع الرأسمالي الغربي، حيث أصبحت الجنسية مظهرا لإرادة المعرفة، وقد كانت هذه الظاهرة في القديم ممنوعة ومحرومة. ويرى ميشيل فوكو بأن الشذوذ عبارة عن تجاوزات لاشعورية، وتعبير عن رغبات جنسية دفينية.

هذا، وقد قام فوكو بقراءة حفزية في تاريخ الجنسية الغربية من القرن السابع عشر الميلادي إلى القرن التاسع عشر، باستقراء مجموعة من النصوص والخطابات في الأدب الجنسي، والطب، والتحليل النفسي، والأنثروبولوجيا، ونظريات السياسة، وقد بين بأن الجنسية مرتبطة بالتححرر الجنسي. ومن ثم، فنظرية الشذوذ عند فوكو تعبير عن ثنائية القمع والتحرر.

ومن المعروف، أن هناك العديد من المثقفين والمبدعين والفنانين كانوا شواذا جنسيين، كما يظهر ذلك جليا في كتاباتهم، واعترافاتهم، وما كتب عنهم، مثل: الكاتب المسرحي الأمريكي تينيسي وليامز (Tennessee Williams)، والكاتب الفرنسي جون جونييه (Jean Genet)، والشاعر الأمريكي بيتر أورلوفسكي (Peter Orlofski)، والكاتب الإنجليزي جو أورتون (Joe Orton)، والفيلسوف الفرنسي ميشيل فوكو (Michel Foucault)، والسيميائي الفرنسي رولان بارت (Roland Barthes)، والشاعر الأمريكي جوليان بيك (Julian Beck)، والرسام الإيرلندي فرنسيس بيكون (Francis Bacon)، والمصمم الفرنسي إيف سان لوران (Yves Saint Laurent)، والمصمم الفرنسي بيير بيرجي (Pierre Bergé)، والروائي الفرنسي غي هوكنغهم (Guy Hocquenghem)...

وهكذا، نصل إلى أن دراسة النظريات الجنسية في مجال الأدب والنقد مهمة وضرورية من جهة ما؛ لأنها تساعدنا على تفكيك النص والخطاب الذي يحمل توجهات جنسية شاذة وغريبة، ولافتة للانتباه، لاسيما أن ثمة مجموعة من النصوص الروائية والقصصية والشعرية والمسرحية تحمل توجهات جنسية غريبة، مثل: الشذوذ، والسحاقية، واللواطية، والمثلية، وهذه الظواهر الشاذة تحتاج إلى غربتها: قراءة وتحليلا ودراسة وتشخيصا وتقويما. لذا، فلا بأس من معرفة النظريات الجنسية في مجال النقد والأدب للتعامل مع هذا النوع من النصوص والخطابات. لكن وجود هذه الظواهر الغريبة والشاذة في عالمنا هذا، من وجهة أخرى مقابلة، تعبير عن تفسخ المجتمع المدروس أخلاقيا وسياسيا واجتماعيا وثقافيا ودينيا. ومن ثم، لا بد من التسلح بآليات

المقاربة النفسية، والتاريخية، والسياسية، والأنثروبولوجية، والثقافية، بغية قراءة الشذوذ الجنسي فهما وتفسيرا، إن بنية، وإن دلالة، وإن مقصدية.

## الفصل السابع عشر:

### النظرية العرقية في الأدب والنقد

تعد النظرية العرقية (Critical Race Theory) من أهم المفاهيم والتوجهات الأدبية والنقدية التي تعنى بها نظرية الأدب تنظيرا وتطبيقا في فترة "ما بعد الحداثة". وعلى الرغم من وجود نظريات عرقية في كتابات استشرافية غربية سابقة، كما عند المستشرق الألماني رينان الذي مجد العرق الآري كثيرا، وذلك على حساب العرق السامي المنحط. كما أن الخطاب الاستشراقي بصفة عامة - كما ترى نظرية "ما بعد الاستعمار" - قد سخر كل أدواته المعرفية وآلياته الجهنمية لتهميش الأعراق الأخرى، وازدراؤها إقصاء ونبذا وتغريبا؛ لأن هذه الأعراق الدونية المرتبطة بالتخلف، والبدائية، والكسل، والحمول، والشهوانية، والعنف... وقد واجهت نظرية "ما بعد الاستعمار"، لاسيما مع إدوارد سعيد، هذه الترهات العنصرية البغيضة، وانتقدت هذه الخزعبلات الفكرية بالتفكيك والتفويض والتشتيت تارة، وباستخدام النقد العلمي الموضوعي تارة أخرى.

ومن ثم، فالنظرية العرقية تخصص علمي أكاديمي معروف في جامعات الغرب، وخاصة في بريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية، تدرس مفهوم العرق في علاقته الوثيقة بمفهوم: القانون والسلطة. ومن ثم، فالنظرية العرقية توجه إيديولوجي ينصب على دراسة الأعراق الإنسانية، وذلك ضمن منظورات إثنية وثقافية ونقدية خاصة. وتوحي النظرية العرقية في صميمها بمركزية الرجل الأبيض، وتميزه طبقيًا واجتماعيًا وثقافيًا، وتفوقه على باقي الأعراق الأخرى. وعلاوة على ذلك، يمكن الحديث عن نظرية عرقية قديمة، ونظرية عرقية ما بعد حداثة مرتبطة بالأعراف، والاختلاف، والتنوع، والتعدد، والانفتاح على الآخر...

## 1- مفهوم النظرية العرقية:

يقصد بالنظرية العرقية في الأدب والنقد التركيز على دراسة الأعراق الوراثية والجينية، بمعنى أن هذه النظرية تدافع عن الأقليات المهمشة عرقيا ولونيا في عالمنا هذا، كالحركة الزنجية التي تنافح عن الإنسان الأسود ضد هيمنة الرجل الأبيض وغطرسته. ومن ثم، فالنظرية العرقية هي التي تقوم على أساس عرقي في إطار وراثي وثقافي وإثني. وبتعبير آخر، فالنظرية العرقية هي ضد التغريب، والإقصاء، والنبذ، والكرهية، والعدوان، والتمييز اللوني والعرقي. ومن هنا، تكتم النظرية العرقية في الأدب والنقد بالظواهر العرقية والإثنية، وتعنى كذلك بالتمايزات اللونية التي تحبل بها النصوص والخطابات الإبداعية والثقافية على حد سواء، بغية مدارستها وتحليلها ومناقشتها في ضوء المقاربات المتعددة الاختصاصات، والتي تمزج بين مجموعة من المناهج المعرفية المعروفة لفهم البنية والدلالة والوظيفة. وقد ارتبطت النظرية العرقية تاريخيا بخطاب "مابعد الاستعمار"؛ لأنه يكشف التفاوت اللوني والعرقي والحضاري والإثني والثقافي بين عالم الغرب والعالم الثالث. ومن هنا، فنظرية العرقية هي التي تنكب على النصوص والخطابات ذات التوجه العرقي والتمييز اللوني والإثني، وذلك بمشرح التفكيك والتقويض والتشتيت، بغية فضح الإيديولوجيا الليبرالية الغربية القائمة على الميثولوجيا البيضاء الواهمة.

## 2- سياق النظرية العرقية:

ظهرت النظرية العرقية في مجال الأدب والنقد في فترة "مابعد الحداثة" ما بين سنوات السبعين والتسعين من القرن العشرين، وقد ارتبطت هذه النظرية بنظرية "مابعد الاستعمار"، ونظرية الجنوسة، والنظرية الجنسية، والنظرية النقدية النسوية، والنظرية الثقافية، والنظرية التاريخية الجديدة... وتهدف هذه النظرية العرقية إلى الدفاع عن الكتابة السوداء التي استهدفت تقويض الميثولوجيا البيضاء. وقد ظهرت النظرية العرقية مع كتاب الحركة الزنجية (La négritude) التي استعملت الفرنسية والإنجليزية والعربية للتعبير عن مقاصدها وأهدافها، وتأسست كذلك في الحقل الثقافي الأمريكي ضمن ما يسمى بالأدب الأسود.

ومن هنا، فالحركة الزنجية الأفريقية قد حاربت المستعمر من أجل نيل الاستقلال، والتنديد بالاستغلال البشع الذي كانت تقوم به الدول الغربية الاستعمارية في حق شعوب المستعمرات،

كما تغنت هذه الحركة بالحرية، والتحرر، والانعتاق، والهوية. وفي المقابل، رفضت العبودية، والاستغلال، وهيمنة الرجل الأبيض. ومن أهم رواد الحركة الزنجية، نذكر: الشاعر السينيغالي ليوبولد سيدار سينغور (Léopold Sédar Senghor)، وإيمي سيزير ( Aimé Césaire) في كتابه: "خطاب حول الكولونيالية" (1950م)، وكوام نيكروما (Kwame Nkrumah) في كتابه: "نظرية الوعي" (1970م)، والمبدعين السودانيين: الشاعر محمد الفيتوري الذي خصص أفريقيا بمجموعة من الدواوين الشعرية الوطنية والقومية كما في ديوان: "أغاني أفريقيا"<sup>370</sup>، والروائي الطيب صالح كما في روايته: "موسم الهجرة إلى الشمال"... وهناك كتاب زنجيون آخرون دافعوا عن العرق الأسود، مثل: ليون غونتران داماس (Léon Gontran Damas)، وروني ماران (René Maran)، وجان بريس مارس (Jean Price Mars)...

### 3- مرتكزات النظرية العرقية:

تبنى النظرية العرقية في الأدب والنقد على منهجية ثقافية وإثنولوجية تعمل على إبراز ماهو خصوصي وإثني لدى جماعة أو أقلية اجتماعية ما، وذلك بالتركيز على العرق واللون. ومن ثم، إن أحد أهم: "أهداف النظرية العرقية الواعية عرقيا هو تحليل مفاهيم الهويات العنصرية والعرقية الثابتة، حتى عندما يكون هناك على ما يبدو فوارق ملحوظة. وبالرغم من أنه يتم تحليل هذه المفاهيم، فإن التمييز بين العرق والإثنية مع ذلك يتم الاحتفاظ به. وقد يتعلق العرق بالخصائص الموروثة جينيا، وتهتم العرقية كذلك بالهوية الثقافية المشتركة، وبفهم العلاقات بين هذه المفاهيم وغيرها من المفاهيم المستخدمة والشائعة في النظرية الثقافية، وخاصة في نظرية "مابعد الاستعمار". وكان الجزء الرئيس من العمل حتى الآن ينحصر في مجال ثقافة السود، حيث بدأ الكتاب السود الناطقون بالفرنسية باستخدام مفهوم الانتماء الزنجي (negroness). ويمكن تعريف المصطلح بشكل عام بأنه المواقف تجاه العالم والطبيعة وأنماط التفكير المشتركة بين

<sup>370</sup> - محمد الفيتوري: ديوان مدلذ الفيتوري، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 1972م.



الأعراق السوداء. وثمة مجموعات عرقية وإثنية أخرى تقوم بدراسات مستفيضة ومكرسة لتلك المواقف. <sup>371</sup>

وعليه، تبني المنهجية العرقية في مجال الأدب والنقد على الأعمال والمفاهيم العرقية المتميزة فنيا وجماليا، ورصد الظواهر العرقية عبر آليات التشريح البنيوي أو السيميائي أو الأسلوبي أو الجمالي أو الموضوعاتي، ثم الانتقال إلى تأويل الظواهر العرقية التي توجد في النصوص والخطابات تأويلا ثقافيا، وتاريخيا، وسياسيا، واجتماعيا، وإثنيا، ونفسانيا، وفلسفيا، وتفكيكيا، وهرمونيطيقيا. وكل ذلك من أجل فهم العقلية العرقية وتفسيرها وتشريحها، سواء أكانت تلك العقلية العرقية معارضة أم عقلية بيضاء تنصب العداء للأعراق المخالفة، كما توضح ذلك نظرية "مابعد الاستعمار" بشكل جلي.

#### 4- رواد النظرية العرقية:

هناك مجموعة من رواد النظرية العرقية واللونية في مجال الأدب والنقد بصفة خاصة، ومجال الثقافة بصفة عامة، ومن بين هؤلاء: هنري لويس غيتس جونيور الذي رفض، لاسيما في مقالته: "العرق والكتابة والاختلاف" (1985م) ومقالات أخرى، أن يدرس العرق الأسود من منظور نقدي أبيض؛ نظرا لغياب العلمية والموضوعية في ذلك؛ فلا بد من مقارنة الظواهر العرقية السوداء في إطار الثقافة الزنجية فحسب. وفي هذا الصدد، يقول دايفيد كارتر (Dabid karter): "أعرب هنري لويس غيتس جونيور عن اعتقاده أنه من غير الكافي تطبيق الفئات النقدية المتقدمة فيما يتعلق بأدب الغرب الأبيض على أدب مجتمعات السود: "...علينا أن نلتفت إلى تقليد السود نفسه لتطوير نظريات النقد المتأصلة في ثقافتنا". ويحاول غيتس أن يبرهن أيضا على ضرورة انهيار المعارضات الثنائية، مثل: "أسود" و"أبيض": "نحن جميعا أعراق"، وعلينا جميعا أن نتجاوز ظروف تصوراتنا المحددة عرقيا. <sup>372</sup>

أما الناقد والدارس ستيوارت هول، فيقول بفكرة التهجين (Hybridation)، ويعني عدم وجود عرق صاف ونقي داخل منظومة ثقافية ما، فلقد اختلطت الأجناس والأعراق على حد سواء، فتشكلت ثقافة هجينة ومختلطة ومتداخلة مشتركة من الصعب الفصل بينها بأي حال

<sup>371</sup> - ديفيد كارتر: نفسه، ص: 143.

<sup>372</sup> - ديفيد كارتر: نفسه، ص: 143-144.

من الأحوال. وبالتالي، لا يمكن أن نحتكم إلى الاصطفاء النوعي أو الانتقاء العرقي واللوني. ومن هنا، فلقد استخدم ستيوارت هول مصطلح التهجين الذي استعاره من نظرية "مابعد الاستعمار"، " لوصف تجربة الأعراق الأفريقية التي انتشرت في الثقافات الأخرى ومناطق الأقليات العرقية (الشتات). وبالنسبة لهول، لم يحتفظ شعب هذا الشتات بأي نقاء عرقي، ولكنه أصبح بالضرورة متنوعاً أو هجيناً. كما وضع هول فكرة وجود الشتات الجمالي لتحليل أدب وفن هذا الوجود الهجين."<sup>373</sup>

وإذا انتقلنا إلى بول غيلروي صاحب كتاب: " المحيط الأطلسي الأسود: الحداثة والوعي الثنائي" (1993م)، فيقول بمفهوم الوعي المزدوج أو الوعي الثنائي. بمعنى أن الكاتب أو المبدع أو المثقف الأسود يفكر بعقليتين مختلفتين في الوقت نفسه. من جهة، يدافع عن أصالته وهويته الزنجية السوداء. ومن جهة أخرى، ينجذب إلى الحداثة الغربية البيضاء. لذا، على هؤلاء المثقفين السود أن يعوا هذا الانقسام الثقافي، وأن يعالجوا هذه الازدواجية الفكرية والانفصال الوجداني في إطار النقد الذاتي. وعليه، " يشدد بول غيلروي على الوعي المزدوج في تجربة السود: ينقسم وعي السود بين وعي ثقافتهم الأصلية والثقافة الأمريكية أو البريطانية المعاصرة (في الحالات المدروسة). ويجب على نقاد الأدب المكتوب من قبل الكتاب السود أن ينظروا في هذا الوعي المزدوج في تقييماتهم."<sup>374</sup>

ولم تقتصر النظرية العرقية واللونية على الرجال السود فقط، بل هناك ناقدات وكاتبات زنجيات كرسن مجموعة من الدراسات والأبحاث للدفاع عن العرق الأسود، ومحاربة الميثولوجيا البيضاء، التي تعبر في الحقيقة عن فكر الهيمنة، والاستغلال، والتفوق المبالغ فيه. ويندرج هذا النوع من الكتابة كذلك ضمن النظرية النسوية السوداء، حيث: " وسعت كاتبات مثل: باربرا سميث وبيل هوكس أساس الدراسات العرقية من خلال زيادة الوعي لحالة الكاتبات النساء السود بشكل عام والكاتبات السود السحاقيات على وجه الخصوص. وقد كتبت جون جوردان وبولا غن آلن وأخريات على نطاق واسع عن التجربة الأدبية للكاتبات الهنديات الأمريكيات وكذلك الأمريكيات السوديات بشكل عام."<sup>375</sup>

373 - ديفيد كارتر: نفسه، ص: 144.

374 - ديفيد كارتر: نفسه، ص: 144.

375 - ديفيد كارتر: نفسه، ص: 145.

وهكذا، فقد شمر رواد النظرية العرقية في الأدب والنقد عن سواعدهم للدفاع عن الأعراق المهمشة، والمنافحة عن الإثنيات المقصية في ضوء مقاربات نقدية وثقافية متنوعة، مع التنديد بالتمييز العنصري والعنصري واللوني الذي لا يخدم البشرية إطلاقاً، بل على العكس يدفعها إلى الصراع والعدوان والتناحر.

وخلاصة القول، يبدو أن النظرية العرقية في مجال الأدب والنقد مهمة جداً؛ لأنها تسعفنا على فهم الخطابات والنصوص ذات التوجه العرقي، والتي تتضمن في طياتها التمايزات اللونية والعرقية والإثنية، قصد تبيان جدلية العرق المتفوق والعرق المتخلف، وأيضاً لمعرفة التقابلات الموجودة بين الأعراق البشرية اختلافًا وتمايزًا وأدلجة عبر مجموعة من الصور المقارنة، مع تفكيك إيديولوجيات التسلسل العرقي، وفضح تصورات الإنسان الغربي الذي يدعي التفوق، واحتكاره للعلم، والمعرفة، والتقنية، والسلطة، وامتلاك وسائل الإنتاج ورأس المال. إذًا، فمن المفيد تقويض الخطابات العرقية والعنصرية والاستعمارية من أجل إعداد بناء علاقات ثقافية على أسس جديدة، تقوم على الاعتراف بالغير، والإيمان بالتعددية والتهجين، والعمل على بناء سياسية إستراتيجية قائمة على أسس التفاهم، والتعايش، والتسامح بين الأعراق البشرية، فليس هناك علمياً ودينياً عرق أفضل من عرق آخر، فهذه مجرد تمايزات وراثية ليس إلا. وبالتالي، لاعلاقة لها بالتمايزات المعرفية والثقافية والفكرية والإبداعية والحضارية. فكل عرق - مهما كان - قادر على العطاء والإبداع والإنتاج والتميز، بشرط أن يتمتع بنفس الظروف المادية والمعنوية التي يستفيد منها العرق الآخر المقابل.

## الفصل الثامن عشر:

### النظرية الإسلامية في الأدب والنقد

تعد النظرية الإسلامية من أهم النظريات الأدبية والنقدية التي ظهرت في العقود الأخيرة من القرن العشرين، وهي في الحقيقة امتداد طبيعي للأدب الإسلامي القديم والحديث على حد سواء. ومن ثم، فقد تبلورت النظرية الإسلامية المعاصرة في الساحة الثقافية العربية، بعد أن تزايد الاهتمام بالفلسفات التشكيكية، كالوجودية، والتفكيكية، والماركسية، والبنوية...، والعناية بالتصورات الإباحية والعدمية، مثل: التحليل النفسي الفرويدي، وأدب اللامعقول، والنظريات الجنسية... ومن ثم، أصبحت النظرية الإسلامية المعاصرة اليوم بديلاً حضارياً، وحلاً ناجعاً لحل جميع المشاكل التي تواجه الأدب بصفة عامة، والفن والجمال بصفة خاصة. وقد استطاعت النظرية الإسلامية المعاصرة أن تفرض وجودها بشكل من الأشكال في الساحة الثقافية الأدبية والنقدية العربية، في الوقت الذي تزدحم فيه النظريات الأدبية، وتتفاوض بشكل كبير غرباً وشرقاً، فأصبحنا - اليوم - نتحدث عن نظريات ما بعد الحداثة، مثل: النظرية الثقافية، والنظرية المادية الثقافية، والنظرية الجمالية الجديدة، والنظرية العرقية، والنظرية النسوية، والنظرية الجنسية، والنظرية البيئية، والنظرية الجينية، والنظرية التاريخانية الجديدة، ونظرية ما بعد الاستعمار...

هذا، وينصب بحثنا حول مقومات النظرية الإسلامية في النقد الأدبي نظرية وتطبيقاً ومنهجاً، مع تقويم هذه النظرية النقدية في شتى مجالاتها وفروعها الأدبية. ومن ثم، فهدفنا من الاشتغال على هذا الموضوع هو تعريف القارئ العربي بالنظرية الإسلامية في النقد الأدبي، وتبيان مقوماتها التصورية والتطبيقية، وتحديد آلياتها المنهجية، مع رصد مختلف نواقصها، وتبيان نقط قوتها ونضعها.

هذا، وقد انطلقنا في دراستنا من مجموعة من الإشكاليات والأسئلة الجوهرية التي يمكن حصرها فيما يلي: ماهي النظرية الإسلامية في الأدب والنقد؟ وما هو سياقها التاريخي؟ وماهي أهم مرتكزاتها النظرية والتطبيقية والمنهجية؟ وماهي أهم مظهراتها إبداعاً ونقداً؟ وماهي أهم الانتقادات التي يمكن توجيهها إلى النظرية الإسلامية في مجال الإبداع والنقد؟

وثمة دراسات عديدة تناولت الأدب الإسلامي بصفة عامة، والمنهج الإسلامي بصفة خاصة، ومن بينها: " في الأدب والأدب الإسلامي " لمحمد الحسناوي<sup>376</sup>، و" قضية الإسلام والشعر " لإدريس الناقوري<sup>377</sup>، و" إشكالية الأدب الإسلامي " لوليد قصاب ومرزوق بن تنباك<sup>378</sup>، و" في الشعر الإسلامي المعاصر " لعبد الرحمن حوطش<sup>379</sup>، و" المنهج الإسلامي في رواية التراث الأدبي وتدوينه " للحسن بوتيبيا<sup>380</sup>، و" نحو نظرية للأدب الإسلامي " لمحمد أحمد حمدون<sup>381</sup>، و" جمالية الأدب الإسلامي " لمحمد إقبال عروي<sup>382</sup>، و" مدخل إلى المنهج الإسلامي في النقد الأدبي " لعلي الغزيوي<sup>383</sup>، و" مدخل إلى الأدب الإسلامي " لنجيب الكيلاني<sup>384</sup>، و" مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي " لعبد الباسط بدر<sup>385</sup> ...

هذا، وتمتاز دراستنا بالتركيز والتدقيق في استقراء معطيات النظرية الإسلامية في النقد الأدبي، مع استقراء كل مظهرات هذه النظرية في شتى فروعها ومجالاتها الإبداعية والفنية بطريقة استعراضية

- 376 - محمد الحسناوي في الأدب والأدب الإسلامي، المكتب الإسلامي، بيروت، لبنان، دار عمار، عمان، الطبعة الأولى 1986م.
- 377 - د.إدريس الناقوري: قضية الإسلام والشعر، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، الطبعة الأولى بدون تاريخ للطبعة.
- 378 - د.وليد قصاب ود.مرزوق بن تنباك: إشكالية الأدب الإسلامي، دار الفكر، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى سنة 2009م.
- 379 - د.عبد الرحمن حوطش: في الشعر الإسلامي ان معاصر، مكتبة الطالب، وجدة، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2010م.
- 380 - د.الحسن بوتيبيا: انَّ ظَّ الإسلامى فى رواية ان راس الأدبى وتدوينه، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2008م.
- 381 - د.محمد أحمد حمدون: نحو نظرية ن دة الإسلامى، إصدارات المنهل، جدة، السعودية، الطبعة الأولى سنة 1986م.
- 382 - محمد إقبال عروي: جمالخ الأدب الإسلامى، المكتبة السلفية، الدار البيضاء، الطبعة 1986م.
- 383 - د.علي الغزيوي: ي ذخم إلى انَّ ظَّ الإسلامى فى ان قذ الأدبى، دعوة الحق، المغرب، العدد السادس، 2000م.
- 384 - د. نجيب الكيلاني: ي ذخم إلى الأدب الإسلامى، كتاب الأمة، قطر، عدد 14، 1407هـ.
- 385 - د. عبد الباسط بدر: ي قىخ لنظرية الأدب الإسلامى، دار المنارة، جدة، الطبعة الأولى، سنة 1986م.

كلية وشاملة، مع تبيان الانتقادات الموجهة إلى هذه النظرية، وتقديم مجموعة من الردود التي تفند هذه الانتقادات بشكل من الأشكال. وبهذا، تكون هذه الدراسة مدخلا عاما للأدب الإسلامي، لا يمكن الاستغناء عنها بأي حال من الأحوال في فهم هذا الأدب، وتفسيره، وتقويمه.

وبما أن هذا الموضوع مدخل للأدب الإسلامي، فقد اخترنا مجموعة من المنهجيات لمعالجة هذا الموضوع، مثل: المقاربة التاريخية، والمقاربة الفنية، والمقاربة النقدية التحليلية... وعلى وجه العموم، فقد قسمنا دراستنا إلى مجموعة من المباحث، وهي: مفهوم النظرية الإسلامية في النقد والأدب، وسياق النظرية الإسلامية، والمرتكزات النظرية والمنهجية، ومجالات النظرية الإسلامية: شعرا، وسردا، ومسرحا، ونقدا، وأدب أطفال، وتقويم النظرية الإسلامية في النقد الأدبي، وخلاصة تركيبية واستنتاجية في شكل ملاحظات وخلاصات وتوصيات عامة وخاصة.

## 1- مفهوم النظرية الإسلامية في النقد والأدب:

ترتكز النظرية الإسلامية على الالتزام بالمبادئ القائمة على الإيمان الرباني، والتصور الإسلامي الشامل للإنسان والكون والأشياء والمعرفة. و من ثم، تحاول النظرية الإسلامية جاهدة أسلمة الأدب والنقد شكلاً ومضموناً، وذلك رغبة في تغيير الإنسان، وتوجيهه الوجهة السليمة والصحيحة التي تتمثل في التشبث بالذكر الحكيم، وتمثل السنة النبوية الشريفة، وبناء حياة متوازنة تجمع بين الجانب الديني والجانب الأخروي. وليست النظرية الإسلامية نظرية وجودية، ولا نظرية إباحية، ولا نظرية ماركسية شيوعية، وليست كذلك نظرية سريالية فوضوية بدون هدف ولا مبدأ، فـ "الإسلامية في الأدب تعني كل أدب ينطلق من التصور الإسلامي للكون والحياة والإنسان، أو — على الأقل — ينسجم مع هذا التصور، ولا يعارضه"<sup>386</sup>. أي:

<sup>386</sup> - د. حسن الأمراني: (الإسلامية في الشعر المعاصر بالمغرب)، يُشِرَاد كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ندوة جوانب من الأدب في المغرب الأقصى، سلسلة ندوات ومناظرات، رقم 8، سنة 1984م، وجدة، المغرب، ص: 143-144.

إن الأدب الإسلامي: "أدب مسؤول، والمسؤولية الإسلامية التزام، نابع من قلب المؤمن وقناعاته، التزام تمتد أواصره إلى كتاب الله الذي جاء بلسان عربي مبين"<sup>387</sup>.

هذا، ويرى محمد قطب بأن الفن الإسلامي: "هو التعبير الجميل عن الكون والحياة والإنسان، هو الفن الذي يهيء اللقاء الكامل بين الجمال والحق، فالجمال حقيقة في هذا الكون، والحق هو ذروة الجمال. ومن هنا، يلتقيان في القصة التي تلتقي عندها كل حقائق الوجود"<sup>388</sup>.

ومن جهة أخرى، ينبذ التصور الإسلامي في الأدب الترععات الضيقة، والمبادئ الشوفينية العرقية، " ويتعارض مع التيار الذي يقول بفنية الفن، لا بإسلاميته، كما يتناقض مع المذاهب الأدبية التي تغرق الإنسان في الأوهام، والخيال المجافي، والمتع المحرمة، أو تدعوه إلى الفردية الأنانية، أو تقوده إلى التصور المادي ماركسيا كان أو شيوعياً.

ومن ثم، فالإسلامية، ترفع الإنسان، وتسمو به أخلاقياً وعملياً، عقلاً وروحاً، وتزرع فيه حب الإنسانية بصفة عامة، مع تكسير قيود الزمان والمكان، والحوجز الوطنية والقومية القائمة على العرقية والتصورات الإقليمية، نحو تحقيق وحدة إنسانية عالمية قائمة على الروحانية، والعقيدة الصحيحة، والمودة النقية.

وتبعاً لهذا التصور، فالأديب ينطلق بعيداً وراء حدود الزمان والمكان، فإنه يتجاوز الإقليمية الضيقة ليصبح إنسانياً، وبقدر تمثله الإسلامية تزداد إنسانيته، وليس معنى هذا أنه يتخلص من الشعور بالزمن، بل بالعكس من ذلك، إذ الإيمان يفجر في وجدان الفنان المسلم — أكثر من غيره — شعوراً حاداً بالزمن، ويدفعه إلى مزيد من التعبير، باعتباره عملاً يتقرب به إلى الله، على الطريقة الإسلامية الفذة"<sup>389</sup>.

ويعني هذا أن الأديب الإسلامي كوني الرؤية، وإنسان منفتح، ومبدع إنساني يدافع عن الحق، ويناصر حقوق الإنسان الطبيعية والمكتسبة، من خلال رؤية إسلامية سمحة قائمة على التواصل الحميمي، والتعايش السلمي، والتعاون في المجال المعرفي والإدراكي. ومن هنا، يرفض الأديب

<sup>387</sup> - د. نجيب الكيلاني: يذخ إلى الأدب الإسلامي، كتاب الأمة، قطر، عدد 14، ص: 32.

<sup>388</sup> - محمد قطب: يظانف الإسلام، دار الشروق، الطبعة الثالثة، 1960م، ص: 6.

<sup>389</sup> - د. حسن الأمراني: نفسه، ص: 144.

الإسلامي الصراع الجدلي، والعدوان، والتنافر، والإقصاء، والتغريب، ويرى أن علاقة الأنا والآخر هي علاقة إيجابية، مرتكزها الوجودي والحضاري: الصداقة والمحبة والتآخي. وتأسيسا على ماسبق، فالأدب الإسلامي هو ذلك الأدب الذي ينطلق من رؤية دينية ربانية قائمة على عبادة الله وحده لا شريك له، وأن محمدا عبده ورسوله. ويعني هذا أن الرؤية الإسلامية هي رؤية التوحيد، وربط الفن بالحق، ووضوح البيان، والدفاع عن رسالة الحق، والابتعاد عن الإيغال في الخيال، والغموض، والتجريد المجاني باسم الفن من أجل الفن.

ومن هنا، فالأدب الإسلامي أدب ملتزم، ليس كاللزام الأدب الوجودي الإباحي، أو التزام الأدب الماركسي المادي، بل هو أدب معتدل، يركز على الوسطية القرآنية، والاعتدال البشري الطبيعي بدون إفراط ولا تفريط، والانفتاح على الإنسانية جمعاء، والجمع بين ماهو مادي وروحي، وبين ماهو دنيوي وأخروي. كما أنه أدب إنساني أخلاقي، يهدف إلى تغيير الإنسان مما هو أسوأ إلى ماهو أحسن وأفضل وأكمل، بغية تحقيق الاطمئنان النفسي، والسعادة الحقيقية التي لاتتم إلا بذكر الله عز وجل.

هذا، وهناك من يعرف الأدب الإسلامي بالاستعانة بالتاريخ، إذ: "يمكن العودة به حسب المفهوم القائل بأنه الأدب المتمثل لمبادئ العقيدة الإسلامية وتصورها للوجود إلى بدايات الدعوة الإسلامية، فقد كان الرسول (صلى الله عليه وسلم) يحث حسان بن ثابت على المناجحة عن الإسلام، وكان شعر حسان نموذجاً مبكراً للالتزام العقدي الإبداعي بالعقيدة الإسلامية. وقد استمر ذلك الالتزام فيما عرف بـ "شعر الدعوة الإسلامية" طوال العصور الماضية، وحتى العصر الحديث الذي أكد بعض أعلام الإسلام فيه مرة أخرى على دور الأدب، والشعر على وجه الخصوص، في الدفاع عن الإسلام، وحرص الكثير من الشعراء والكتاب على إبراز الإسلام ومثله ومبادئه في نتاجهم، كما نجد لدى البارودي، وشوقي، وحافظ إبراهيم.

وعلى هذا المستوى التاريخي، يمكن العودة بالأدب الإسلامي أيضا إلى لون من الأدب، لم يهدف إلى الدفاع عن الإسلام، بقدر ما كان يتمثل العقيدة أو التصور الإسلامي للوجود والعلاقات الإنسانية وما إليها، كشعر الزهد، وشعر المتصوفة، وما كتب من نثر يصدر عن رؤية



إيمانية. فإذا أخذنا هذه الألوان بعين الاعتبار اتسعت دائرة الأدب الإسلامي مكانا وزمانا عما تبدو في بعض الكتابات المعاصرة.<sup>390</sup>

ويعني هذا كله أن الأدب الإسلامي هو الذي يتمثل العقيدة الإسلامية تصورا وسلوكا ومنهاجا ورؤية، وقد ظهر هذا الأدب الرباني مع الدعوة الإسلامية النبوية، وتطور شكلا ومضمونا عبر مجموعة من الحقب الأدبية مدا وجزرا، إلى أن وصل إلى ما هو عليه الآن من نضج وتطور وانتشار في عصرنا الحديث والمعاصر.

## 2- سياق النظرية الإسلامية:

يعتبر الدكتور نجيب الكيلاني أول من وظف مصطلح (الإسلامية) في كتابه: "الإسلامية والمذاهب الأدبية"<sup>391</sup>، واستعمل الأستاذ الدكتور أنور الجندي هذا المصطلح بعده في كتابه: "الإسلامية"<sup>392</sup>، فلحقهما في ذلك الدكتور حسن الأمrani في أبحاثه ودراساته، وبالضبط في مقاله القيم: (الإسلامية في الشعر المعاصر بالمغرب)<sup>393</sup>، ثم الباحث العراقي الدكتور عماد الدين خليل الذي يقول: "إن الأديب المسلم الملتزم يتوجب أن يعتمد (الإسلامية) في تعبيره، من أجل أن يكون صدوره منطقياً ومنسجماً مع ما يؤمن به ويعتقده... ويقينا، فإن (الإسلامية) هي غير (الكلاسيكية) أو (الرومانسية) أو (الكلاسيكية الجديدة) أو (الطبيعية) أو (الواقعية النقدية) أو (الواقعية الاشتراكية) أو (الرمزية) أو (السريالية) أو (الطليعية) أو (المستقبلية).. إلى آخره"<sup>394</sup>.

ومن هنا، فقد أصبح هذا المفهوم الاصطلاحي شائعا بين الأدباء والنقاد في العالم العربي والإسلامي، وظهرت كتابات تحمل هذا المصطلح، وتدافع عنه بكل شجاعة وجرأة. كما

390 - د.سعد البازعي وميجان الرويلي: دليل أنب ذ الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، سنة 2000م. ص: 19-20.

391 - نجيب الكيلاني: الإسلامية أن ات الأدبية، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، طبعة 1987م.

392 - أنور الجندي: الإسلامية ظبوي غزغ ي ظ حياة، د.ع، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى سنة 1979م.

393 - د.حسن الأمrani: نفسه، ص: 144.

394 - انظر د.عماد الدين خليل: (ملاحظات حول النوع الأدبي والمضمون والمذهب) ي غونخ ش كبح، المغرب، العدد: 4، سنة 1984م، ص: 38.

فرضت بعض المجالات نفسها من خلال ترويج مصطلح الأدب الإسلامي، والتعريف بالتصور الإسلامي، كما هو حال مجلة: "الأدب الإسلامي" الصادرة من السعودية، و يشرف عليها الدكتور عبد القدوس أبو صالح، ومجلة: "المشكاة" المغربية التي يشرف عليها الدكتور حسن الأمrani. أضف إلى ذلك، أن جامعة محمد الأول بوجدة، منذ الثمانينيات من القرن العشرين، قد أصبحت مركزاً علمياً ومعرفياً لدراسة الأدب الإسلامي، وذلك من خلال ما يلقي فيها من محاضرات في هذا المجال من قبل ثلة من أساتذة الأدب الإسلامي: كحسن الأمrani، ومحمد علي الرباوي، وعبد الرحمن حوطش، وعلي الغزيوي، وإسماعيل علوي، ومحمد بنعمارة، ومحمد إقبال عروي...

ولا ننسى أيضاً الدور الكبير الذي تقوم به رابطة الأدب الإسلامي العالمية في شخصية الأستاذ الدكتور عبد القدوس أبو صالح، ويتمثل هذا الدور الهام في إثراء الأدب الإسلامي إبداعاً وأدباً ونقداً، وإغنائه بمجموعة من الندوات والمؤتمرات الثقافية والدراسات القيمة، ونشر مجموعة من الكتب والأبحاث والإبداعات التي تندرج ضمن الأدب الإسلامي.

وهكذا، لم تبلور النظرية الإسلامية المعاصرة في الأدب والنقد في الحقل الثقافي العربي إلا في سنوات السبعين والثمانين من القرن العشرين، وذلك كرد فعل على انتشار الفلسفات المادية والإباحية، كالفلسفة الوجودية، والسريالية، والعبثية، والماركسية، والبنوية، وأدب اللامعقول.... فمثلاً، لم تتضح ملامح إسلامية الشعر المعاصر في المغرب إلا في أوائل السبعينيات من القرن العشرين، وذلك كرد فعل على الشعر الإيديولوجي السائد آنذاك في الساحة الثقافية والإبداعية. وكان ظهور الشعر الإسلامي في بدايته عبارة عن ملامح: "لاتعدو أن تكون مساقط ضوء في الظلام متناثرة، تظهر بين الحين والحين، سافرة أو حية، ممتطية أسلوب المباشرة حيناً، مستحيرة بالرمز التاريخي أو الواقعي حيناً آخر، وكان الوعي الشعري تابعاً بطبيعته للوعي الفكري والإيماني. ولذلك، لم تكن هذه الملامح في كثير من الأحيان تتجاوز استلهاً التراث الإسلامي، كما نجد عند الشاعر محمد علي الرباوي خلال المرحلة التي كان ينشر فيها قصائد في مجلة: "الشهاب" البيروتية.<sup>395</sup>

وإذا كنا نؤكد ظهور الأدب الإسلامي أو النظرية الإسلامية في سنوات السبعين من القرن العشرين أو ربما قبل ذلك، فإن سعد البازعي وميجان الرويلي يريان بأن مصطلح الأدب الإسلامي لم يظهر إلا في سنوات الثمانين والتسعين من القرن الماضي. وفي هذا الصدد،

<sup>395</sup> - حسن الأمrani: نفسه، ص146.

يصرحان بشكل قاطع: "شاع مصطلح الأدب الإسلامي في العقدين الأخيرين من القرن العشرين للدلالة على لون من الأدب المنتج في البلاد العربية والإسلامية، يتأسس على العقيدة الإسلامية، وما تتضمنه من تصور للوجود، ويسعى لتمثلها في ما يصدر عنه، سواء على مستوى القضايا والاهتمامات، أو على مستوى الشكل واللغة والقيم الجمالية عموماً. وينطلق النقد المصاحب لذلك الأدب من الأسس الإسلامية نفسها، في الوقت الذي يسعى فيه إلى ترسيخ تلك الأسس، وإشاعتها، ودراسة الأدب المنتج وفق تصوراتها، ونقد ما يخالف تلك التصورات.

إلى جانب هذا المفهوم الحديث للأدب الإسلامي ونقده، كان قد شاع مفهوم آخر يشير إلى أدب، أو آداب، الشعوب الإسلامية بوصفه "أدبا إسلامياً". أي: على نحو تصنيفي ثقافي يقابل الأدب العربي أو الأدب الغربي أو غير ذلك، بمعنى أنه ينسب الأدب إلى منتجه، بغض النظر عن مدى التزام أولئك المنتجين بالعقيدة الإسلامية وتصوراتها ومبادئها. وهذا المفهوم الأخير شائع في كتابات المستشرقين الغربيين حين يشيرون إلى ما أنتجته، وتنتجه الشعوب الإسلامية من أدب. فهم يعتبرون ذلك أدبا إسلامياً بما هو صادر عن مسلمين، وتؤثر فيه العقيدة الإسلامية بشكل أو بآخر. وهذه العلاقة بين المسلمين وما ينتجونه من أدب، العلاقة التي يتضمنها المفهوم الذي شاع لدى المستشرقين، هو ما يبني عليه بعض منتقدي المفهوم الحديث للأدب الإسلامي موقفهم.<sup>396</sup>

وعليه، فمهما اختلفنا حول تاريخ ظهور الأدب الإسلامي المعاصر أو النظرية الإسلامية المعاصرة في الأدب والنقد، فإننا نتحدث عن مفهومين متداخلين، وهما: النظرية الإسلامية المعاصرة، والأدب الإسلامي. والفرق واضح بينهما، فالأدب الإسلامي هو ما أنتجه الأدباء والمبدعون من كتابات وإبداعات ودراسات ذات طابع إسلامي. أما النظرية الإسلامية فهي التي تفكر في هذا الأدب وصفاً وتنظيراً وتقعيداً. بمعنى أن النظرية الإسلامية المعاصرة عبارة عن تأملات نظرية، وتصورات أدبية ونقدية عامة، ومبادئ كلية مجردة، وقواعد صورية عامة، تصف الأدب الإسلامي إن شكلاً وإن مضموناً وإن مقصدية. كما يمكن التمييز بين أنواع عدة من الأدب الإسلامي في مراحلها التاريخية والتطورية، فنقول: الأدب الإسلامي القديم، والأدب الإسلامي الوسيط (نسبة إلى العصور الوسطى)، والأدب الإسلامي الحديث، والأدب الإسلامي المعاصر.

396 - د. سعد البازعي وميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، ص: 19.

### 3- المرتكزات النظرية والمنهجية:

تستند النظرية الإسلامية في الأدب ونقده إلى مجموعة من التصورات النظرية، والمرتكزات التطبيقية والمنهجية والإجرائية، ويمكن حصرها في المبادئ التالية:

◆ **الرؤية الإسلامية:** يتكئ الأدب الإسلامي بكل أحناسه وأنواعه وأنماطه الإبداعية والوصفية على الرؤية الإسلامية الربانية، بمعنى أن يكون للأديب الإسلامي رؤية للإنسان والكون نابعة من التصور الإسلامي: "إن الأدب لا بد أن يستند إلى معتقد، وأن يصدر عن تصور يكون خلف التعبير، وقد أدى الارتباط الخطأ، وفساد التصور، إلى زيادة قلق الإنسان، وزيادة آلامه المضنية، فإذا أحسنا ربطه بالعقيدة الإسلامية، صححنا مساره، وهيأنا له فرص إبداع عظيمة"<sup>397</sup>.

ويعني هذا أن الأدب الإسلامي هو الذي يقوم على التصور الإسلامي والمنظور الرباني إبداعاً ونقداً وتوجيهاً.

◆ **الجمع بين الفائدة والمتعة:** من الضروري أن يتأرجح الأدب الإسلامي بين الجد والترويح عن النفس ترفيهها وتسلية من جهة، والجمع بين الفائدة والمتعة من جهة أخرى. ولا ينبغي أن يكون الترفيه مجانياً ومجرد عبث، بل يكون هادفاً ومفيداً مرتبطاً بتنمية الوعي، وتطويره ذهنياً ووجدانياً وعملياً، وذلك في خدمة النفس الإنسانية، بعد العمل المتعب الشاق.

◆ **التوفيق بين المضامين الهادفة والأشكال الفنية الجمالية الجيدة:** لا بد للأديب والمبدع الإسلامي من تقديم مضامين إسلامية متنوعة، وطرح موضوعات جادة، وعرض أفكار بناءة ومسؤولة في رؤاها وتصوراتها المقصدية، ولا بد أن ترفق تلك المضامين الإسلامية الهادفة بآليات جمالية وفنية وشكلية لتقديم أدب إسلامي متميز.

◆ **الالتزام الإسلامي:** يقوم الأدب الحقيقي على الالتزام الإسلامي، بدلا عن الارتكاز على الالتزام الماركسي، كما في الكثير من الإبداعات والدراسات النقدية العربية والغربية ذات الطابع الواقعي أو المادي، أو الالتزام الوجودي العبثي، كما في الكثير من الكتابات العربية والغربية التي

<sup>397</sup> - د. عبد الباسط بدر **بيقيخ لنظرية الأدب الإسلامي**، دار المنارة، جدة، الطبعة الأولى، سنة 1986، ص: 46.

تأثرت بتصورات: جان بول سارتر، وسيمون دوبوفوار، وألبير كامو...، أو الالتزام الرأسمالي الليبرالي المتوحش، كما هو الحال في الكثير من الكتابات العربية والغربية الداعية إلى الحرية الفردية، وحرية التملك والتبرجز. ومن هنا، يتناقض الأدب الإسلامي كلياً مع الالتزامين: الماركسي والشيوعي؛ لأنه قائم على التوازن بين المادة والروح، والفرد و الجماعة. وفي هذا السياق، يقول محمد علي الرباوي، وهو من شعراء المغرب الإسلاميين المعاصرين: "إن الشاعر حين يكتب، فإنما يكتب انطلاقاً من عقيدة معينة، هذه العقيدة هي التي تملي عليه الشكل والمضمون، هي التي توجهه لاختيار هذا الحل أو ذاك، فكذلك الشاعر الذي يرفض كل العقائد المستوردة ليلتزم بعقيدة سماوية. هذه العقيدة ذات النظرة الشمولية، هي التي توجه خطه الفني و الموضوعي"<sup>398</sup>.

◆ **الخاصية الأخلاقية والروحانية:** يعنى الأدب الإسلامي بالتغيير الأخلاقي الروحاني، والعمل على الإصلاح الديني الإيجابي، وتعديل القيم والسلوكيات السلبية المشينة، وذلك إن على مستوى الرصد والتلقي في مجال المسرح، حين يتم الاشتباك الدرامي والنفسي بين الممثل والمتفرج، وإن في مجال الإبداع حينما يتفاعل القارئ والمبدع معاً. ومن ثم، فلا بد أن يسمو الأدب الإسلامي بالإنسان جسداً وروحاً، مع ترسيخ القيم الأصيلة في سبيل تحقيق الخير، والنماء، والحق، والعدل، والحرية، والجمال.

◆ **أولوية المقصدية الإسلامية:** يشدد الأدب الإسلامي كثيراً على الرسالة الإسلامية في بناء الشخص حضارياً، وتوعيته أخلاقياً، قبل التشديد على الشكل والجمال والزينة. فالمهم هو بناء الإنسان قيمياً ليشترك: " الأمة في تحقيق أهدافها الإيمانية الثابتة و المرحلية، وليساهم في عمارة الأرض، وبناء حضارة إيمانية ظاهرة، و حياة إنسانية نظيفة، وهو يخضع في ذلك كله لمنهاج الله الحق المتكامل قرآناً وسنة"<sup>399</sup>.

<sup>398</sup> - العربي بن جلون: عدا لى ص غبل، مطبعة المعارف بالرباط، الطبعة الأولى سنة 1986م، ص: 64.

<sup>399</sup> - محمد حسن أبريغش: الأدب الإسلامى: أل ن ص ب ر، دار البشير، عمان، الأردن، الطبعة الأولى، 1992، ص: 108.

◆ **الثقافة الإنسانية:** تحمل النصوص الأدبية الإسلامية ثقافة ربانية إنسانية منفتحة، وتتضمن أيضا ثقافة محررة ومتحررة واضحة ومتوازنة ومسؤولة وواعية، وذلك مصداقا لقول الرسول (صلعم): " كلكم راع، وكلكم مسؤول عن رعيته".<sup>400</sup>

تلكم هي - إذاً- أهم المرتكزات والمقومات الجوهرية التي يبنى عليها الأدب الإسلامي في إبداع النصوص الشعرية، وتحبيك النصوص السردية والدرامية، وعرض الفرجات الركحية، وذلك من أجل إفادة المتلقي والمتفرج من جهة، وإمتاعه ترويحاً وترفيهاً وتسلياً من جهة أخرى..

#### 4- مجالات النظرية الإسلامية:

تتمظهر النظرية الإسلامية أدبيا في الشعر، والمسرح، والنقد، والسرديات، بما فيها: الرواية، والقصة القصيرة، والقصة القصيرة جدا، وأدب الأطفال، والنقد الأدبي، والبيولوجرافيا.

#### ◆ الشعر الإسلامي:

انطلق الشعر الإسلامي المعاصر مع مجموعة من المجالات الإسلامية الرائدة، مثل: مجلة: " المشكاة" التي يديرها الدكتور حسن الأمrani، ومجلة: "الفرقان" التي يديرها محمد طلابي، ومجلة: " الأدب الإسلامي" التي يديرها الدكتور عبد القدوس أبو صالح، ومجلة " حراء" التي يشرف عليها نوزاد صواش. وقد كثر الشعر الإسلامي المعاصر في شكل قصائد ومجموعات ودواوين شعرية، فلقد أنتج إسماعيل زويرق بمفرده أكثر من عشرين ديوانا شعريا إسلاميا، ويتبعه في ذلك الشاعر حسن الأمrani، فالشاعر محمد علي الرباوي، وهلم جرا...

هذا، ونستحضر مجموعة من الشعراء الإسلاميين المعاصرين، ومن بينهم: إسماعيل زويرق، وحسن الأمrani، ومحمد علي الرباوي، ومحمد بنعمارة، وعبد الرحمــــن عبد الوافي، وأم سلمى، و محمد المنتصر الريسوني، و فريد الأنصاري... من المغرب. وهناك محمد التهامي،

400 - د. حسن الأمrani: نحو ثقافة بانية: الخصائص) بي غه خان ش بك حم  
وجدة، المغرب، العدد 5 و6، يونيو 1986م، السنة 2، صص: 1-11.

وعصام الغزالي، وأمين عبد الله سالم، وصابر عبد الدايم، وعبد المنعم العربي، و عبد الله شرف، وعبد المنعم عواد يوسف، ومحبوب موسى، وأحمد محمود مبارك، وأحمد فضل شبلول، ومحمد فؤاد محمد علي، وحسين محمد علي، و يس الفيل، و طاهر محمد العتباتي... من مصر. وهناك أيضا محمود مفلح، وحلمي الزواقي ... من فلسطين. وهناك كذلك مصطفى النجار، و عمر بهاء الدين الأميري، و سليم زنجير، و محمد الحسناوي ... من سوريا. ونشير إلى يحيى حاج يحيى من الأردن... وأحمد مطر، وحكمت صالح من العراق، وبحري العرفاوي من تونس، وحسين عبروس من الجزائر، ومبارك الخاطر من البحرين، وعبد القدوس أبو صالح من السعودية، ومحيي الدين عطية من الكويت...

هذا، ولقد تناول الشعر الإسلامي الحديث والمعاصر مجموعة من المواضيع والقضايا المحلية، والجهوية، والوطنية، والقومية، والإنسانية، كما ركز على مواضيع ذاتية ( الغربية- الحب- الانفعالات- المواقف الذاتية-الاكتئاب-الصراع النفسي...)، ومواضيع سياسية (تبيان علاقة الحاكم بالمحكوم)، ومواضيع اجتماعية (رصد الظواهر الاجتماعية المتفشية في المجتمع من فقر، وانحراف، وظلم، وفساد، وضلالة، وصراع طبقي واجتماعي...)، ومواضيع اقتصادية (التعبير عن الأزمات الاقتصادية ومشاكلها وآثارها على الإنسان المسلم)، ومواضيع ثقافية (موقف المثقف الملتزم من مختلف القضايا والمشاكل التي تعترض المسلمين)، ومواضيع تاريخية (رصد تاريخ المسلمين في الأمس والحاضر)، ومواضيع دينية (المديح النبوي- الزهد- الأخلاق- الوعظ والإرشاد-التصوف..)، ومواضيع حضارية (جدلية الشرق والغرب عدوانا وتعايشا).

### ◆ السرديات:

نقصد بالسرديات ما يكتب في مجال الرواية، والقصة القصيرة، والقصة القصيرة جدا. وقد حظي الأدب الإسلامي المعاصر في مجال السرديات بوفرة في الإنتاج، وتنوع في القضايا والأشكال، ووحدة في المقصدية والهدف والوظيفة.

وعليه، فمن أهم كتاب الرواية الإسلامية المعاصرة، نستدعي: نجيب الكيلاني (قاتل حمزة، ونور الله، وليل وقضبان، ورجال وذئاب، وحقاية جاد الله، ومواكب الأحرار، وعمر يظهر بالقدس، وليالي تركستان، وعمالقة الشمال، وأميرة الجبل...)، وعلي أحمد باكثير (الثأر الأحمر،

وسلامة القس، وسيرة شجاع، ووا إسلاماه، والفارس الجميل، وليلة النهر، وعودة المشتاق...، وعماد الدين خليل (السيف والكلمة...)، وفريد الأنصاري (آخر الفرسان، وكشف المحجوب)، وأحمد زريق (بجنا عن ظل)، ومصطفى الجباري (التاريخ يمزح، ورماد الخيمة العشائرية، والشيخ والجليل، وطقوس المتاهة، والوجه الآخر)، وسلام أحمد إدريسو (شجرة المريد، وطوق النورس، والعائدة)، والمداني عداد (بريد من ذاكرة المنفى)، وإدريس اليزمي (جنة الطوارق)، وعبد الجليل الوزاني (الضفاف المتجمدة تيكساس)، وأحمد القاري (لا أحد يعرف ما أريده!)، وجهاد الرجبي (لن أموت سدى)، ...

ونستحضر في مجال القصة القصيرة كلا من: نجيب الكيلاني (عند الرحيل، موعدنا غدا، والعالم الضيق، ورجال الله، وفارس هوازن، وحكايات طيب، والكابوس...)، وعماد الدين خليل (كلمة الله، وورحلة الصعود التي لانهاية لها، وجداول الحب واليقين، وابتهاالات في زمن الغربية...)، وعودة الله القيسي (يوم الكرة الأرضية)، ويوسف البورقادي (آخر مشكاة)، وعبد المجيد بن مسعود (الأخدود)، وأحمد زريق (إن أباكم كان راميا)، وأم سلمى (إيقاعات في قلب الزمن، وظلال وارفة)، ومحمد رياض لفيهي (الأحمدية)، والمداني عداوي (تفكهاات تعليمية: لوحات شاهدة)، وإدريس اليزمي (الجدار، ورحيل اللونجة)، ومحمد منتصر الريسوني (الحب في الله)، وأحمد الأشهب (حكاية زيني مع النهر)، وأحمد زيادي (خرائط بلا بحر، وشاهد من حرب البسوس، وشظايا، والكلمات، ووجه في المرايا، وولائم البحر)، وحسن الوراكلي (الريح والجدوة)، والمختار لقمان (في انتظار الفجر)، ومصطفى الجباري (مزرعة النفايات)، ونبيلة عزوزي (لاتدني مرتين، وللتراب عشق آخر)، وصالحة رحوتي (ومضات من ذاكرة الأيام منها وإليها)...

ولابد من الإشارة في مجال القصة القصيرة جدا إلى المبدعين المغربيين: الحسين زروق، ووفاء الحمري. فقد صدرت للحسين زروق أربع مجموعات قصصية قصيرة جدا، وهي: "الخيال والليل" التي ظهرت في طبعها الأولى سنة 1996م عن مطبعة النور الجديدة بالدار البيضاء. وتضم هذه المجموعة خمسا وخمسين (55) وحدة قصصية في ست وسبعين (76) صفحة من الحجم القصير، وقد سماها صاحبها بلقطات قصصية. ويلاحظ أن هذه المجموعة القصصية لم تصدر بدراسة أو مقدمة نقدية أو تقريرية. وبعد ذلك، نشر أضمومته الثانية تحت عنوان: "صريم"، وقد ظهرت في طبعها الأولى سنة 2002م في أربع وستين (64) صفحة من الحجم المتوسط، وذلك عن مطبعة النجاح الجديدة بالدار البيضاء، ضمن منشورات مجلة "المشكاة" التي



يصدرها أستاذنا الدكتور حسن الأمrani، والتي يتم توزيعها من مدينة وجدة. وتضم هذه المجموعة القصصية القصيرة جدا سبعا وستين (67) لقطة قصصية. أما مجموعته: "السالك"، فهي بمثابة أقاصيص، وقد صدرت هذه المجموعة القصصية القصيرة جدا سنة 2010م عن مطبعة أنفوبرانت بفاس، وذلك في أربع وستين (64) صفحة من الحجم المتوسط. وتضم المجموعة خمسا وأربعين (45) قصة قصيرة جدا. وتخلو المجموعة من أي تصدير نقدي أو مقدمة تقريرية. وقد صدرت مجموعته الرابعة: " أبراج " في ست عشرة (16) صفحة من الحجم المتوسط، وذلك عن مطبعة أنفوبرانت بفاس في طبعتها الأولى سنة 2010م. وتضم المجموعة إحدى عشرة (11) قصة قصيرة جدا. وتخلو المجموعة بدورها من أي تصدير نقدي أو مقدمة تقريرية.

هذا، وقد نشرت وفاء الحمري مجموعتها الأولى: " بالأحمر الفاني: امرأة من زمن الحرب"، وتجمع هذه الأضمومة بين جنسين أدبيين: القصة القصيرة والقصة القصيرة جدا، وقد صدرت هذه المجموعة القصصية في طبعتها الأولى عن مطبعة إديال إديسيون 2000م بالدار البيضاء سنة 2009م. وتضم هذه المجموعة أربعاً وأربعين (44) لقطة قصصية من نوع القصة القصيرة جدا وتسع (9) قصص قصيرة. وتقع المجموعة في تسع وسبعين (79) صفحة من الحجم المتوسط، والكتاب كما هو معروف من تقديم الناقد المغربي الأستاذ محمد معتصم.

## ◆ فن المسرح:

ثمة مجموعة من التصورات النظرية الإسلامية في مجال المسرح والدراما، وهي متنوعة في الطرح والتصور والمنطلق والمرجعية. ومن ثم، فلا بد من استحضار الدكتور عماد الدين خليل صاحب كتابي: " في النقد الإسلامي المعاصر"<sup>401</sup> و" فوضى العالم في المسرح الغربي المعاصر"<sup>402</sup>،

401 - عماد الدين خليل: في إن قذ الإسلامى المعاصر، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، بدون تحديد لتاريخ الطبعة.

402 - عماد الدين خليل: فوضى العالم فى إن مسرح الغربى المعاصر، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، بدون تحديد لتاريخ الطبعة.

ونجيب الكيلاني في كتابه: "مدخل إلى الأدب الإسلامي" <sup>403</sup> و"المسرح الإسلامي" <sup>404</sup>، و الباحث العراقي حكمت صالح في دراسته العديدة حول المسرح الإسلامي المعاصر <sup>405</sup>، ومحمد عزيزة في كتابه القيم: "الإسلام والمسرح" <sup>406</sup>، وعمر محمد الطالب في كتابه: "ملاحح المسرحية العربية الإسلامية" <sup>407</sup>، وجميل حمداوي في دراسته المسماة: "النظرية المسرحية الإسلامية" <sup>408</sup>، ...

هذا، وقد ظهرت مجموعة من المسرحيات الإسلامية المعاصرة في الحقل الثقافي العربي، كمسرحيات علي أحمد باكثير(السلسلة والغفران، ومسرح السياسة، وليلة النهر، والتوراة الضائعة، وعودة الفردوس، ومأساة زينب، وسر الحاكم بأمر الله، وهكذا لقي الله عمر، ومن فوق سبع سماوات، وإله إسرائيل، وهاروت وماروت، وسر شهرزاد، وقطط وفيران، والدنيا فوضى، ومسمار جحا، وأبودلامة، وقصر الهودج، ومأساة أوديب، وحبل الغسيل، وشيلوك الجديد، وحازم، وأوزيريس، والفلاح الفصيح، وعاشق من حضرموت، والفرعون الموعود، والدودة والثعبان، وروميو وجولييت...)، ومسرحيات عماد الدين خليل(المأسورون، ومعجزة في الضفة الغربية، وخمس مسرحيات إسلامية، والمغول، والعبور، والشمس والدنس، والتحقيق والهلم الكبير)، ومسرحيات علي الصقلي(أبطال الحجارة، والمعركة الكبرى، والفتح الأكبر)،

403 - نجيب الكيلاني: يذخرم إلى الأدب الإسلامي، كتاب الأمة، قطر، العدد:14، سنة 1987م.

404 - نجيب الكيلاني: حول ان مسرح الإسلامي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية سنة 1987م.

405 - حكمت صالح: نحو مسرح إسلامي معاصر)، الجزء الأول بي غهخ ثمن كبحم المغرب، السنة الأولى، العدد:4، مارس 1985م، ص:99؛ والجزء الثاني، ثمن كبحم العدد الخامس والسادس، السنة الثانية، يونيو 1986م، ص:80.

406 - محمد عزيزة: الإسلام أن مسرح، ترجمة: رفيق الصبان، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1988م.

407 - د. عمر محمد الطالب: ملاحح المسرحية العربية الإسلامية، منشورات دار الآفاق الجديدة بالدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1987م.

408 - د.جميل حمداوي: (من أجل نظرية إسلامية جديدة) بي غهخ ثمن قرب، المغرب، العدد:64، 2010م، صص:53-65.

ومسرحية محمد الحلوي (أنوال)، ومسرحية محمد المنتصر الريسوني (أعراس الشهادة في موسم الشنق)، ومسرحية غازي مختار طليمات (محكمة الأبرياء)... إلخ  
 كما تضمنت مجلة: "الأدب الإسلامي" منذ عددها الأول إلى يومنا هذا العديد من المسرحيات النثرية والشعرية المتنوعة من حيث الأشكال الفنية والجمالية، والمختلفة من حيث التيمات والموضوعات. ومن بين المسرحيات التي نشرت في مجلة الأدب الإسلامي، نذكر: مسرحية: "مدينة الزيتون" لعزة منير<sup>409</sup>، ومسرحية: "الهيمنان"<sup>410</sup>، ومسرحية: "حديث اللحظات الأخيرة"<sup>411</sup> لوليد قصاب، ومسرحية: "فسطاط سبيطة"<sup>412</sup> (مسرحية شعرية)، و مسرحية: "أبو حنيفة النعمان والكيال"<sup>413</sup> لأحمد أبو شاور، ومسرحية: "كونوا أمامي هذه المرة"<sup>414</sup> لزار سالم باحميد، ومسرحية: "أفضل العمل"<sup>415</sup>، ومسرحية: "الدعوة المستجابة"<sup>416</sup>، ومسرحية: "المشرك الأول"<sup>417</sup>، ومسرحية: "لييك اللهم لبيك"<sup>418</sup>، ومسرحية: "كسوة

- <sup>409</sup> - عزة منير: (مدينة الزيتون)، يغخ الأدب الإسلامي، السعودية، العدد: 55، 1428هـ، ص: 80-83.
- <sup>410</sup> - وليد قصاب: (الهيمنان) يغخ الأدب الإسلامي، السعودية، العدد: 18، ص: 45-47.
- <sup>411</sup> - وليد قصاب: (حديث اللحظات الأخيرة)، يغخ الأدب الإسلامي، السعودية، العدد: 66، 1431هـ، الموافق لسنة 2010م، ص: 78-80.
- <sup>412</sup> - أحمد أبو شاور: (فسطاط سبيطة) يغخ الأدب الإسلامي، السعودية، العدد: 42، ص: 84-89.
- <sup>413</sup> - أحمد أبو شاور: (أبو حنيفة النعمان والكيال) يغخ الأدب الإسلامي، السعودية، العدد: 58، 1429هـ، الموافق لسنة 2008م، ص: 76-79.
- <sup>414</sup> - نزار سالم باحميد: (كونوا أمامي هذه المرة) يغخ الأدب الإسلامي، السعودية، العدد: 64، 1430هـ، الموافق لسنة 2009م، ص: 94-95.
- <sup>415</sup> - أحمد علي باكثير: (أفضل العمل) يغخ الأدب الإسلامي، السعودية، العدد: 63، ص: 84.
- <sup>416</sup> - أحمد علي باكثير: (الدعوة المستجابة)، يغخ الأدب الإسلامي، السعودية، العدد: 1، ص: 65-70.
- <sup>417</sup> - أحمد علي باكثير: (المشرك الأول)، يغخ الأدب الإسلامي، السعودية، العدد: 21، ص: 74-78.
- <sup>418</sup> - أحمد علي باكثير: (لييك اللهم لبيك)، يغخ الأدب الإسلامي، السعودية، العدد: 2، ص: 70-75.

العيد"<sup>419</sup>، ومسرحية: " إمام عظيم"<sup>420</sup>، ومسرحية: " من قدر الله... إلى قدر الله " <sup>421</sup>،  
ومسرحية: " الشاعر والربيع"(مسرحية شعرية) <sup>422</sup>، ومسرحية: " وادي السباع"<sup>423</sup>،  
ومسرحية: " قصر في الجنة"<sup>424</sup> لأحمد علي باكثير، ومسرحية: " مصعب بن عمير"  
<sup>425</sup> لإبراهيم حمادة، ومسرحية: " عبد الله بن حذافة السهمي"<sup>426</sup>، ومسرحية: " عرس  
فلسطيني"<sup>427</sup> لمحمد رفعت زنجير، ومسرحية: " العبور"<sup>428</sup> لعماد الدين خليل، ومسرحية: "  
ذرية بعضها من بعض: ولادة أحمد بن حنبل"<sup>429</sup> لعلي شلق، ومسرحية: " مركبة  
التقوى"(مسرحية شعرية) <sup>430</sup> لمحمد عادل سليمان، ومسرحية: " الابن" لخيري السيد

- <sup>419</sup> - أحمد علي باكثير: (كسوة العيد) بي غهخ الأدب الإسلامي، السعودية،  
العدد: 24، ص: 56-58.
- <sup>420</sup> - أحمد علي باكثير: (إمام عظيم) بي غهخ الأدب الإسلامي، السعودية،  
1417هـ، 1996م، العدد: 63، ص: 68-71.
- <sup>421</sup> - أحمد علي باكثير: (من قدر الله... من قدر الله)، بي غهخ الأدب  
الإسلامي، السعودية، العدد: 04، ص: 65-67.
- <sup>422</sup> - أحمد علي باكثير: (الشاعر والربيع)، بي غهخ الأدب الإسلامي،  
السعودية، العدد: 05، ص: 88-92.
- <sup>423</sup> - أحمد علي باكثير: وادي السباع) بي غهخ الأدب الإسلامي، السعودية،  
العدد: 13، ص: 50-53.
- <sup>424</sup> - أحمد علي باكثير: (قصر في الجنة)، بي غهخ الأدب الإسلامي،  
السعودية، 1430هـ، 2009م، العدد: 61، ص: 86-91.
- <sup>425</sup> - إبراهيم حمادة: (مصعب بن عمير)، بي غهخ الأدب الإسلامي،  
السعودية، العدد: 62، ص: 88.
- <sup>426</sup> - محمد رفعت زنجير: (عبد الله بن حذافة السهمي)، بي غهخ الأدب  
الإسلامي، السعودية، 1431هـ، 210م، العدد: 32، ص: 84-88.
- <sup>427</sup> - محمد رفعت زنجير: (عرس فلسطيني)، بي غهخ الأدب الإسلامي،  
السعودية، 1431هـ، 210م، العدد: 65، ص: 90-93.
- <sup>428</sup> - عماد الدين خليل: (العبور)، بي غهخ الأدب الإسلامي، السعودية،  
العدد: 03، 1415هـ/1994م، ص: 65-71.
- <sup>429</sup> - علي شلق: (ذرية بعضها من بعض: ولادة أحمد بن حنبل)، بي غهخ  
الأدب الإسلامي، السعودية، 1416/1995م، العدد: 61، ص: 24-27.
- <sup>430</sup> - محمد عادل سليمان: (مركبة التقوى)، بي غهخ الأدب الإسلامي،  
السعودية، 1416/1995م، العدد: 61، ص: 66-67.

إبراهيم<sup>431</sup> ، ومسرحية "الأسير" ليوسف عبد التواب<sup>432</sup> ، ومسرحية: "ألا من يشتري سهرا بنوم"<sup>433</sup> ، ومسرحية: "ضجة في مدينة الرقة"<sup>434</sup> ، ومسرحية: "الحنيفية والوفاء"<sup>435</sup> لمحمد الحسناوي، ومسرحية: "الشاعر والسوقة" لنوال مهني<sup>436</sup> ، ومسرحية: "القصاص" للكاتب التركي نيازي برنجي، وترجمة تسنيم محمد حرب<sup>437</sup> ، ومسرحية: "أضاعوني"<sup>438</sup> ، ومسرحية: "ليلة دمشق"<sup>439</sup> لصالح محمد المطيري، ومسرحية: "لن تقوم حرب البسوس" لجميل حمداوي<sup>440</sup> ، ومسرحية: "ذو الوشاح الأسود" لنجيب فاضل، وترجمة ماجدة مخلوف<sup>441</sup> ، ومسرحية: "الفارس اللاحق"<sup>442</sup> لمحمد مراح، ومسرحية: "وصية أبي أيوب الأنصاري"<sup>443</sup>

- <sup>431</sup> - خيرى السيد إبراهيم: (الابن)، يغخ الأدب الإسلامي، السعودية، 1995/1416م، العدد: 61، ص: 84-85.
- <sup>432</sup> - يوسف عبد التواب: (الأسير)، يغخ الأدب الإسلامي، السعودية، 1996/1417م، العدد: 61، ص: 71-58.
- <sup>433</sup> - محمد الحسناوي: (ألا من يشتري سهرا بنوم)، يغخ الأدب الإسلامي، السعودية، العدد: 47، 1426هـ، 2005م، ص: 90-93.
- <sup>434</sup> - محمد الحسناوي: (ضجة في مدينة الرقة)، يغخ الأدب الإسلامي، السعودية، العدد: 07، ص: 61-58.
- <sup>435</sup> - محمد الحسناوي: (الحنيفية والوفاء)، يغخ الأدب الإسلامي، السعودية، العدد: 50، ص: 68.
- <sup>436</sup> - نوال مهني: (الشاعر والسوقة)، يغخ الأدب الإسلامي، السعودية، العدد: 52، ص: 76.
- <sup>437</sup> - نيازي برنجي: (القصاص)، يغخ الأدب الإسلامي، السعودية، العدد: 49، ص: 84.
- <sup>438</sup> - صالح محمد المطيري: (أضاعوني)، يغخ الأدب الإسلامي، السعودية، العدد: 17، 1426هـ، 2005م، ص: 54-44.
- <sup>439</sup> - صالح محمد المطيري: (ليلة دمشق)، يغخ الأدب الإسلامي، السعودية، العدد: 45، 1426هـ، 2005م، ص: 87-78.
- <sup>440</sup> - جميل حمداوي: (لن تقوم حرب البسوس)، يغخ الأدب الإسلامي، السعودية، العدد: 59، 1429هـ، 2008م، ص: 64-62.
- <sup>441</sup> - نجيب فاضل: (ذو الوشاح الأسود)، ترجمة: الدكتورة ماجدة مخلوف، مجلة الأدب الإسلامي، السعودية، العدد: 14، 1417هـ، ص: 35-28.
- <sup>442</sup> - محمد مراح: (الفارس اللاحق)، يغخ الأدب الإسلامي، السعودية، العدد: 29، 1422هـ، 2008م، ص: 76-74.

(مسرحية شعرية)، ومسرحية: "عودة الخنساء"<sup>444</sup>، ومسرحية: "الشهادة" (مسرحية شعرية)<sup>445</sup>، ومسرحية: "مالي... وسعيد بن جبير"<sup>446</sup> (مسرحية شعرية) لغازي طليعات، ومسرحية: "بائع الحكمة" لمحمود محمد كحيلية<sup>447</sup>، ومسرحية: "ممالك للبيع" لإبراهيم عبد الحميد<sup>448</sup>، ومسرحية: "الرضا" لفصيل يوسف غمري<sup>449</sup>، ومسرحية: "المكافأة"<sup>450</sup>، ومسرحية: "الرؤيا الصادقة"<sup>451</sup>، ومسرحية: "السعادة... وبائع الوهم"<sup>452</sup> لعلي محمد الغريب، ومسرحية: "الغلام الصدوق" (مسرحية شعرية) لمصطفى حيدر<sup>453</sup>، ومسرحية: "أيام يضيئها الإسلام" لسميح سرحان<sup>454</sup>، ومسرحية: "تغريبة جعفر الطيار" (مسرحية شعرية) ليوسف

- <sup>443</sup> - غازي مختار طليعات: وصية أبي أيوب الأنصاري (بي غهخ الأداة الإسلامية، السعودية، العدد: 15، 1428هـ، 2007م، ص: 92-95.
- <sup>444</sup> - غازي مختار طليعات: عودة الخنساء، (بي غهخ الأدب الإسلامي، السعودية، العدد: 56، 1428هـ، 2007م، ص: 76-81.
- <sup>445</sup> - غازي مختار طليعات: الشهادة (بي غهخ الأدب الإسلامي، السعودية، العدد: 33، ص: 76-79.
- <sup>446</sup> - غازي مختار طليعات: مالي... وسعيد بن جبير، (بي غهخ الأداة الإسلامية، السعودية، العدد: 46، ص: 84-87.
- <sup>447</sup> - محمود محمد كحيلية: (بائع الحكمة)، (بي غهخ الأدب الإسلامي، السعودية، العدد: 53، 1427هـ، 2007م، ص: 84-89.
- <sup>448</sup> - إبراهيم عبد الحميد: (ممالك للبيع)، (بي غهخ الأدب الإسلامي، السعودية، العدد: 05، ص: 70-72.
- <sup>449</sup> - فيصل يوسف غمري: (الرضا)، (بي غهخ الأدب الإسلامي، السعودية، العدد: 20، ص: 46-49.
- <sup>450</sup> - علي محمد الغريب: (المكافأة)، (بي غهخ الأدب الإسلامي، السعودية، العدد: 25، ص: 72-74.
- <sup>451</sup> - علي محمد الغريب: (الرؤيا الصادقة)، (بي غهخ الأدب الإسلامي، السعودية، العدد: 36، ص: 60-62.
- <sup>452</sup> - علي محمد الغريب: (الرضا)، (بي غهخ الأدب الإسلامي، السعودية، العدد: 23، ص: 24-26.
- <sup>453</sup> - مصطفى حيدر: (الغلام الصدوق) (بي غهخ الأدب الإسلامي، السعودية، العدد: 23، ص: 48-50.
- <sup>454</sup> - سميح سرحان: أيام يضيئها الإسلام، (بي غهخ الأدب الإسلامي، السعودية، العدد: 31، ص: 86-916.

وغليسي<sup>455</sup>، ومسرحية: "حتى لا تخسر يا أبي" لعبد الفتاح سمك<sup>456</sup>، ومسرحية: "على أسوار القسطنطينية" لعادل باناعمة<sup>457</sup> (مسرحية شعرية)، ومسرحية: "الفوز العظيم" لعلاء حسني المزين<sup>458</sup>، ومسرحية: "الحضارة السوداء" لمحمد علي بدوي<sup>459</sup>، ومسرحية: "نور الإيمان" لمحمود محمد كلزي<sup>460</sup>، ومسرحية: "مالم يكتبه الجاحظ" لسмир عطية<sup>461</sup>...

### ◆ أدب الأطفال:ال

ثمّة العديد من المؤلفات الأدبية والنقدية التي تندرج ضمن أدب الأطفال، وقد اتخذت هذه الكتابات الإبداعية والوصفية صبغة إسلامية معاصرة، وقد نشرت مجلة: "الأدب الإسلامي" في شخصية عبد القدوس أبو صالح مجموعة من الكتابات الطفلية. ومن أهم كتاب أدب الأطفال ونقاده، نذكر: رفعت عبد الوهاب المرصفي (شروق والقمر...)، وسعد أبو الرضا (النص الأدبي للأطفال)، ومحمود مفلح (ديوان: "غرد ياشبل الإسلام")، وأبو الحسن الندوي (قصص من التاريخ الإسلامي)، ويحي الحاج يحيى (تغريد البلابل)، وجميل حمداوي (يحي السلام)، ومحمد علي الرباوي (ديوان "البستان")، وأحمد فضل شبلول (أشجار الشارع أخواتي، وحديث الشمس

- <sup>455</sup> - يوسف وغليسي: (تغريبة جعفر الطيار)، يغخ الأدب الإسلامي، السعودية، العدد: 37، ص: 86-88 .
- <sup>456</sup> - عبد الفتاح سمك: (حتى لا تخسر يا أبي)، يغخ الأدب الإسلامي، السعودية، العدد: 38، ص: 82-87 .
- <sup>457</sup> - عادل باناعمة: على أسوار القسطنطينية)، يغخ الأدب الإسلامي، السعودية، العدد: 39، ص: 90-91 .
- <sup>458</sup> - علاء حسني المزين: الفوز العظيم)، يغخ الأدب الإسلامي، السعودية، العدد: 40، ص: 90-95 .
- <sup>459</sup> - محمد علي بدوي: الحضارة السوداء)، يغخ الأدب الإسلامي، السعودية، العدد: 41، ص: 90-92 .
- <sup>460</sup> - محمود محمد كلزي: نور الإيمان)، يغخ الأدب الإسلامي، السعودية، العدد: 48، ص: 82-83 .
- <sup>461</sup> - سمير عطية: مالم يكتبه الجاحظ)، يغخ الأدب الإسلامي، السعودية، العدد: 1429، 57هـ، 2008م، ص: 108-110 .

والقمر، وجماليات النص الشعري للأطفال)، وفوزي خضر ( أشهر الرحلات إلى جزيرة العرب)، والعربي بن جلون (قصص لأبنائي، وسلسلة يحكى أن...، وسلسلة أحكي حكاية، وسلسلة مغامرات سامي، وسلسلة ريم وكريم..)، وعبد اللطيف بنحيدة (سلسلة أنبياء الله في قصص، وسلسلة قصص الناشئين، وسلسلة من وحي السيرة النبوية، وسلسلة الخلفاء الراشدين...)، وعمر بهاء الدين الأميري (رياحين الجنة، شعر في الطفولة والأطفال)...

### ◆ النقد الأدبي:

ثمة مجموعة من النقاد الإسلاميين المعاصرين الذين اهتموا بتقويم الإبداع الإسلامي تنظيراً، وقراءة، وتحليلاً، وتقويماً، وتوجيهاً، وتاريخاً، وتوثيقاً، وأرشفة. ومن هؤلاء: الشيخ أبو الحسن علي الحسيني الندوي، وعماد الدين خليل، ومحمد قطب، والسيد قطب، والسفير صلاح الدين السلجوقي، والدكتور عبد الرحمن رأفت الباشا، والدكتور أحمد بسام ساعي، والدكتور نجيب الكيلاني، والدكتور حسن الأمrani، وعبد القدوس أبو صالح، وجميل حمداوي، وعبد الرحمن حوطش، ومحمد إقبال عروي، ومحمد أحمد حمدان، وحلمي محمد القاعد، ومصطفى عليان، ومحمد الحسناوي، وحكمت صالح، وعلي الغزيوي، وإدريس الناقوري، وصالح آدم، وبدر عبد الباسط، وسعد أبو الرضى، وأسامة يوسف شهاب، وحسن الوراكلي، وسعيد لغزاوي، وعبد الرحيم الرحوني، والحسن بوتيبا، ووليد إبراهيم قصاب، ومحمد حسن بريغش، وعدنان رضا النحوي، ومحمد مصطفى هدارة، وعبد الرحمن العشماوي... واللائحة تطول.

ومن أهم الكتب النقدية التي صدرت إلى الآن حول الأدب الإسلامي المعاصر، نذكر: دراستي عماد الدين خليل: "في النقد الإسلامي المعاصر"<sup>462</sup>، و"محاولات جديدة في النقد الإسلامي"<sup>463</sup>، وكتب نجيب الكيلاني: "مدخل إلى الأدب الإسلامي"<sup>464</sup>، و"الإسلامية

462 - د. عماد الدين خليل: انقذ الإسلام المعاصر مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية 1981م.

463 - د. عماد الدين خليل: محاولات جديدة في انقذ الإسلام، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 1981م.

464 - د. نجيب الكيلاني: يذخ إلى الأدب الإسلامي، كتاب الأمة، العدد: 14، الطبعة الأولى 1407هـ.



والمذاهب الأدبية<sup>465</sup>، و" آفاق الأدب الإسلامي"<sup>466</sup>، وكتاب محمد قطب: " منهج الفن الإسلامي"<sup>467</sup>، وكتاب سيد قطب: " خصائص التصور الإسلامي ومقوماته"<sup>468</sup>، وكتاب محمد الحسناوي: " في الأدب والأدب الإسلامي"<sup>469</sup>، وكتاب عبد الرحمن رأفت الباشا: " نحو مذهب إسلامي في الأدب والنقد"<sup>470</sup>، وكتاب صالح آدم بيلو: " من قضايا الأدب الإسلامي"<sup>471</sup>، وكتاب حكمت صالح: " نحو آفاق شعر إسلامي معاصر"<sup>472</sup>، وكتاب عبد الباسط بدر: " مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي"<sup>473</sup>، وكتاب سعد أبو الرضى: " الأدب الإسلامي قضية وبناء"<sup>474</sup>، وكتاب أسامة يوسف شهاب: " نحو أدب إسلامي معاصر"<sup>475</sup>، وكتاب

- 465 - نجيب الكيلاني: الإسلامية أن أت الأدبية، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، طبعة 1987م.
- 466 - د.نجيب الكيلاني: فب الأدب الإسلامي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 1985م.
- 467 - محمد قطب: ي ظان ف الإسلامى، دار الشروق، بيروت، لبنان، الطبعة الخامسة، 1981م.
- 468 - محمد قطب: باص نازص ر الإسلامى قى بر، دار الشروق، بيروت، لبنان، الطبعة السابعة 1980م.
- 469 - د.محمد الحسناوي: فى الأدب والأدب الإسلامى، المكتب الإسلامى، بيروت، لبنان، طبعة 1986م.
- 470 - عبد الرحمن رأفت الباشا: نحو ات إسلامى فى الأدب أن قذ، جامعة الإمام محمد بن سعود، الرياض، طبعة 1985م.
- 471 - صالح آدم بيلو: ي قضايا الأدب الإسلامى، دار المنارة للنشر، جدة، الطبعة الأولى سنة 1985م.
- 472 - حكمت صالح: نحوقب شعراصلامى معاصر، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، طبعة 1979م.
- 473 - عبد الباسط بدر: قنى خن نظرية الأدب الإسلامى، دار المنارة للنشر، جدة، الطبعة الأولى سنة 1985م.
- 474 - د. سعد أبو الرضى: الأدب الإسلامى قضية ثبعم عالم المعرفة، جدة، الطبعة الأولى سنة 1983م.
- 475 - أسامة يوسف شهاب: نحو أداة إسلامى معاصر، دار البشير، عمان، الأردن، الطبعة الأولى سنة 1985م.

حلمي محمد القاعود في: " الواقعية الإسلامية في روايات نجيب الكيلاني" <sup>476</sup>، ودراسة محمد إقبال عروي تحت عنوان: " جمالية الأدب الإسلامي" <sup>477</sup>، وكتاب محمد الرزوقي: " الخصوصيات الفنية والذهنية في شعر حسن الأمراي" <sup>478</sup>، وكتاب علي الغزوي تحت عنوان: " مدخل إلى المنهج الإسلامي في النقد الأدبي" <sup>479</sup>، وكتاب حميد سمير: " الشعر العربي القديم - رؤية إسلامية" <sup>480</sup>، وكتاب إدريس الناقوري: " قضية الإسلام والشعر" <sup>481</sup>، وكتابي حسن الأمراي: " الأدب والبناء الحضاري" <sup>482</sup>، و" سيمياء الأدب الإسلامي" <sup>483</sup>، وكتاب بلقاسم الجطاري ومهداد بلال وأزواغ حافظ تحت عنوان: " أبواب ونوافذ ... مقاربات فنية في الشعر الإسلامي المعاصر" <sup>484</sup>، وكتاب عبد الرحمن حوطش: " في الشعر الإسلامي المعاصر" <sup>485</sup>، وكتاب جميل حمداوي: " مدخل إلى الشعر الإسلامي" <sup>486</sup>، وكتاب

- 476 - د.حلمي محمد القاعود: ان اعية الإسلامية في روايات نجيب الكيلاني، دار البشير، عمان، الأردن، الطبعة الأولى سنة 1996م.
- 477 - محمد إقبال عروي: جمالية الأدب الإسلامي، المكتبة السلفية، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، سنة 1986م.
- 478 - محمد زروقي: الخصوصيات الفنية والذهنية في شعر حسن الأمراي، مؤسسة النخلة للكتاب، وجدة، الطبعة الأولى 2002م.
- 479 - د.علي الغزوي: يذخرم إلى ان ظ الإسلامى فإن قذ الأدبى، العدد السادس، كتاب دعوة الحق، طبعة 2000م.
- 480 - حميد سمير: الشعر العربى القديم: رؤىة صلامية، كتاب دعوة الحق، المغرب، العدد الثالث عشر، 2002م.
- 481 - إدريس الناقوري: قضية الإسلام والشعر، دار النشر المغربية، الدار المغربية، بدون تحديد لتاريخ الطبعة.
- 482 - حسن الأمراي: الأدب ن أج بء الحضاري، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، رقم 29، سلسلة بحوث ودراسات، مطبعة شمس، وجدة، الطبعة الأولى 2000م.
- 483 - د. حسن الأمراي: سيمياء الأدب الإسلامي، الطبعة الثانية، مؤسسة الندوي، وجدة، 2005م.
- 484 - بلقاسم الجطاري وآخران: أث اة أفاء، مطبعة الجسور، وجدة، الطبعة الأولى 2001م.
- 485 - د.عبد الرحمن حوطش: في الشعر الإسلامي المعاصر، مكتبة الطالب وجدة، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2010م.

محمد أحمد حمدان: "نحو نظرية للأدب الإسلامي"<sup>487</sup>، وكتاب الحسن بوتيبيا: "المنهج الإسلامي في رواية التراث الأدبي وتدوينه"<sup>488</sup>، ...

ويمكن الحديث أيضا عن كتب بيليوغرافية حول الأدب الإسلامي مثل: كتاب الحسين زروق تحت عنوان: "مكتبة الأدب الإسلامي المغربي (1970-2007)".<sup>489</sup>، وكتاب الدكتور عبد الباسط بدر تحت عنوان: "دليل مكتبة الأدب الإسلامي في العصر الحديث"، وهو من منشورات رابطة الأدب الإسلامي العالمية سنة 1996م.

### 5- تقويم النظرية الإسلامية:

وجهت للنظرية الإسلامية بصفة عامة، والأدب الإسلامي بصفة خاصة، مجموعة من الانتقادات الذاتية والموضوعية، ومن بينها أن الأدب الإسلامي يهتم بالوعظ والإرشاد والتوجيه أكثر مما يهتم بالفن والجماليات. ويعني هذا أن الأدب الإسلامي هو أدب يعطي الأولوية للأخلاق والقيم والوعظ والزهد، وذلك على حساب الخصائص الفنية والجمالية. وفي هذا النطاق، يقول الدكتور عبد الرحمن حوطش: "إن أسلوب الوعظ يرفضه الفن، ولا يقيم له وزنا، لأن العظة قيمة موضوعية، يمكن أن تتحقق لو صيغ العمل الأدبي، والشعري منه على وجه الخصوص، صياغة فنية محكمة، يتضمنها ولا يصرح بها، ومن ثم أجدي مضطرا إلى دعوة كثير من شعراء هذا التيار إلى المراجعة المستمرة لعملية الإبداع الشعري، وأن لا يندفعوا في غمارها اندفاعا يفسد عليهم رؤاهم، ويضعف عبقريتهم الفنية، طلبا للشهرة أو لكسب مواقع موهومة على خارطة الشعر الإسلامي المعاصر الذي هو بحاجة ماسة إلى مزيد من الشعراء الفنانين الملتزمين، لا إلى

486 - د. جميل حمداوي: يذخرم إلى الشعر الإسلامي، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2010م.

487 - د. محمد أحمد حمدان: نحو نظرية ن دة الإسلامي، إصدارات المنهل، جدة، السعودية، الطبعة الأولى سنة 1986م.

488 - د. الحسن بوتيبيا: انَّ ظَّ الإسلامي في رواية ان راس الأدبي وتدوينه، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، الطبعة الأولى سنة 2008م.

489 - الحسين زروق تحت عنوان ن ك ز ج خ الأدب الإسلامي ان مغربي 1970-2007م مطبعة أنفوبرانت، فاس، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2008م.

مزيد من الوعظ الذين هم كثير- والله الحمد- يملأون الأماكن والساحات على طول البلاد الإسلامية وعرضها.<sup>490</sup>

بيد أن هناك من يعتبر هذه الوعظية الدينية خاصة إيجابية لاتتنافى مع الأدب بشكل من الأشكال. وفي هذا الإطار، يقول محمد أحمد حمدون: "ليطمئن بعض نقادنا الذين يتصورون أن ربط الدين بالأدب قد يجوله إلى دعوة وعظية، تقلل من قيمته الفنية، مؤكدين لهم أن كثيرا من الأنماط الدراسية الجادة في الغرب ترى من واقع المنهج العلمي في معالجة قضايا النقد الأدبي أهمية الدين وأثره في توجيه الحياة، وتطوير سلوك الإنسان، من ثم صلته الوثيقة بالأدب."<sup>491</sup>

وهناك من يعيب على الأدب الإسلامي بصفة عامة، والشعر الإسلامي بصفة خاصة، انغلاقه على التراث، وعدم انفتاحه على المذاهب والتيارات الغربية في مجال الأدب وشعره. وفي هذا الشأن، يقول حكمت صالح: "أما الشكل فبقدر ما نحن بحاجة إلى تراثنا القديم، نحن بحاجة إلى التجديد. ومن ثم، العمل بكل بصيرة وحذر على صهرهما في بوتقة واحدة، لإنتاج أعمال شعرية تخرج أدبنا العربي من دوائر السقوط، ومحيطات التوقع... إن الانفتاح على العالم والحياة، والاستفادة من المذاهب المعاصرة في الأدب العالمي، هو السبيل الوحيد الذي يكفل لاتجاهاتنا الجديدة، التعبير عن تجاربنا الحياتية المعاصرة، ولأمانع لأدبنا الإسلامي من الاستفادة من الرمزية والسريالية في قوالبهما وطريقة طرحهما للمضامين، طالما كانت مجرد محاولات وتجارب، وطالما كان الأديب ملتزما بالخطوط العامة لمسار الشخصية الإسلامية وأخلاقها."<sup>492</sup>

وأخالف - شخصيا- أستاذي الدكتور عبد الرحمن حوطش فيما ذهب إليه، وذلك حينما طالب الشعراء الإسلاميين المعاصرين بالمحافظة على الأشكال الشعرية التقليدية ذات الطابع التراثي، وعدم توظيف الأشكال الشعرية الجديدة إلا عند الضرورة القصوى. في حين، يمكن تطويع الشكل لخدمة المضمون الإسلامي رسالة ورؤية ومقصدية. والآتي أن الشكل ليس قالبا ثابتا مقدسا، بل يمكن تنويعه وتجديده وتطويره، ليكون قادرا على استيعاب المضامين الشعرية الجديدة، فلا يعقل -إذا- أن نبقي منغلقيين ومحافظين على أشكال موروثة، دون الانفتاح على

490 - د. عبد الرحمن حوطش: في الشعر الإسلامي المعاصر: ضبيا ظار، ص: 352-353.

491 - د. محمد أحمد حمدون: نحو نظرية للأدب الإسلامي، ص: 21.

492 - حكمت صالح: نحوقاب شعراصلامي معاصر، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 1979م، ص: 9.

أشكال فنية أخرى لتجريبها والاستفادة منها فنيا وجماليا، بل لا بد من تنويعها ضمن رؤى وتصورات إسلامية جديدة. وهذا ينطبق على الشعر والسرد والمسرح والسينما والتشكيل. يقول عبد الرحمن حوطش فيما ذهب إليه من رأي: "أما فيما يتعلق بالقوالب الموسيقية؛ أي: الأشكال الفنية لعملية الإبداع الشعري وفق التصور الإسلامي، فإنه لاجنح على الشعراء الإسلاميين أن يستفيدوا من كل شكل يخدم الشعر، ولا يتصادم مع الرؤيا الإبداعية، سواء أتعلق الأمر بالقوالب الموسيقية التقليدية، وهي على نحو واسع من التنوع والثراء، أم بالقوالب الجديدة الوافدة ونرى أنه على الشعراء أن يستنفذوا أولا هذه القوالب التقليدية، وأن يستعملوها استعمالا يتيح لهم بسط أفكارهم، ونقل انفعالاتهم وتوضيح مواقفهم من مختلف القضايا والمشكلات والآمال والطموحات التي يريدون التعبير عنها بواسطة فن الشعر، وألا يلتجئوا إلى الأشكال الجديدة إلا عند الضرورة القصوى، وعندئذ على الشاعر الإسلامي أن يلتزم جانب الحيطة في استعمال هذه الأشكال الجديدة الوافدة، حتى لا يقع تحت تأثير روح ماتحمل من أفكار وتيارات ومذاهب، ليست العملية الإبداعية الشعرية من الزاوية الإسلامية بحاجة إليها، وإلا فستنتفي الخصوصية التي لهذا الشعر المنسوب إلى الإسلام."<sup>493</sup>

وهناك من يربط الأدب الإسلامي بالثبات والضعف، وكل من يتمرد عن المنظومة الإسلامية، وينشق عنها ردة وانزياحا، فإنه بلاشك يمثل أدب التحول والتجديد والحداثة، كما يذهب إلى ذلك أدونيس في كتابه: "الثابت والمتحول"<sup>494</sup>، قائلا: "فكر المسلمون الأوائل وسلكوا انطلاقا من إيمانهم بأن الدين الإسلامي أساس ومقياس للنظرة إلى الغيب وإلى الحياة الإنسانية معا. وقد ربطوا ربطا عضويا بين الدين وتنظيم الحياة من جهة، وبين اللغة والشعر والفكر، من جهة ثانية. وبما أن الدين نزل في قريش، ونطق باللغة العربية، فقد جعلوا من القرشية شرطا لصحة الإمامة، وجعلوا من النموذج الكامل للغة، أي الشعر الجاهلي، نموذجا ومقياسا لكل شعر يأتي بعده. وهكذا، قرنوا الفكر والسياسة بالدين، فصحة الموقف السياسي تقاس بصحة دينه. ومن هنا، تجسدت الثقافة الإسلامية - العربية، عمليا، في مؤسسة الخلافة. أي: في الدولة ونظامها. وأصبح كل شيء في هذه الثقافة، سواء كان شعرا أو لغة أو فلسفة أو غير ذلك شكلا من أشكال الدين أو امتدادا له أو تفرعا عليه.

493 - د. عبد الرحمن حوطش: نفسه، ص: 353.

494 - انظر: د. أدونيلين **ضجبد والتحول**، مطبعة دار الساقى، بيروت، لبنان، الطبعة العاشرة، سنة 2001م.

وقد استند مفهوم الاتباع أو الثبات في الدين والسياسة والشعر على دعوى متابعة السنة النبوية، وتمثلت هذه المتابعة فكرياً، في اتخاذ السنة والقرآن معايير لصحة الفكر والحكم وينابيع لهما.<sup>495</sup> ويعني هذا أن الثابت في الأدب، بصفة عامة، وفي الشعر بصفة خاصة، هو اتباع القرآن والسنة منهجين للمعرفة والحكم والإبداع، بل يذهب أدونيس إلى أن الإسلام هو السبب في تقريرية الشعر في صدر الإسلام وعصر الفتوحات، وهو كذلك السبب المباشر وراء رداءته وانحطاطه: "والواقع أن الإسلام بذاته لم يلهم الشعراء العرب الذين اعتنقوه في بداياته شعراً ذا قيمة، فبالأحرى أن لاتلهمهم الفتوح. فقد بقي الشاعر العربي، من ناحية التعبير الفني أسيراً لحساسيته البدوية وعقليته الجاهلية. والشعر العربي الذي كتب في الفتوح أو في الفتن والثورات داخل المجتمع الإسلامي، مستلهماً، بشكل أو آخر، مبادئ الإسلام أو ألفاظ القرآن، ومعانيه، إنما كان كله شعراً مباشراً تقريرياً، أي: إنه كان، من الناحية الفنية، شعراً رديئاً."<sup>496</sup>

زد على ذلك، فقد ربط أدونيس الثابت بالدين، وربط المتحول بالخروج عنه: "وإذا كان التقليد أو الاتباع أخذاً مباشراً أو نقلاً عن السنة، وكانت السنة تقضي حتى على اللغة، فإنها بالأحرى تقضي على الفكر. فالتقليد ذو منشأ ديني، غير أن الصراع الذي بدأ بين العرب وغيرهم، مع حركة الفتوحات والاستقرار في البلدان المفتوحة، كان، على الصعيد التاريخي، عاملاً حاسماً في ترسيخ التقليد، روحاً ومنهجاً. فقد ولد هذا الصراع لدى العربي شعوراً بأن لغته ودينه وكيانه القومي وحدة لا تتجزأ، وأن كل مساس بأي من هذه الأطراف الثلاثة، مساس بها جميعاً. ومن هنا، أخذ يحافظ عليها كما ورثها، أو كما فهمها أسلافه المؤسسون، ولم يعد يميز بين معنى اللغة بذاتها، مثلاً، أو الدين بذاته، وبين نظرة أسلافه إليهما، وتبنى هذه النظرة بوصفها حقيقة مطلقة..."<sup>497</sup>

أما المتحول والإبداع عند أدونيس، فيتمثل في التخلص من الدين والعقيدة والأخلاق باسم الثورة الشعبية، وإنسانية الإنسان، ومحاربة ظلم السلطة. ومن ثم، يمثل كل من أبي نواس، وأبي تمام، والرازي، والرواندي، نماذج للحداثة والتحول والإبداع، على عكس أبي العتاهية والبحثري، فهما يمثلان - مثلاً - الثابت بكل مقاييسه: "لقد نقد الرازي النبوة والوحي

495 - أدونيس ضبط بثذ والمتحول، الأصول، دار الساقى، بيروت، لبنان، الطبعة التاسعة 2006م، ص: 315.

496 - أدونيس ضابط والمتحول، الأصول، ص: 110.

497 - أدونيس: نفسه، ص: 236.

وأبطلهما، وكان في ذلك متقدما جدا على نقد النصوص الدينية في أوروبا القرن السابع عشر. إن موقفه العقلي نفي للتدين الإيماني، ودعوة إلى فكر يقيم الطبيعة والمحسوس مقام الغيب، ويرى في تأملهما ودراستهما الشروط الأولى للمعرفة. وحلول الطبيعة محل الوحي جعل العالم مفتوحا أمام العقل: فإذا كان للوحي بداية ونهاية، فليس للطبيعة بداية ونهاية. إنها-إذا- خارج الماضي والحاضر: إنها المستقبل، أبدا.

لقد مهد الرازي وابن الرواندي للتحرر من الانغلاقية الدينية. ففي مجتمع تأسس على الدين، باسم الدين، كالمجتمع العربي لا بد أن يبدأ النقد فيه بنقد الدين ذاته. وطبيعي أن هذا النقد لا يجوز أن يكون هدفا بذاته ولذاته، وإنما يجب أن يكون وسيلة للهدف الأسمى: اعتناق الإنسان مما يغربه، اعتناقا جذريا وكاملا.

وهكذا، اتحدت حركة التأويل، أي تغيير المعنى القديم، بحركة التشوير، أي تغيير الواقع- الواقع القائم بوصفه تجسيدا للمعاني القديمة.<sup>498</sup>

وهكذا، يصدر أدونيس عن فكرة عدائية تجاه الإسلام قرآنا وسنة، حيث لا يقيم للقيم والأخلاق وزنا، فيجعل من الجون والإلحاد والتفسخ والانسلاخ عن الدين سبيلا إلى الحداثة والتحول والعقلانية. وبهذا، يكون أدونيس مسخرا لخدمة مصالح أعداء الأمة العربية الإسلامية، وبوقا رخيصا في خدمة الدعاية الغربية وأهدافها الجهنمية من خلال ترويج أدب التفسخ والجون والإلحاد والشك والانحراف.

علاوة على ذلك، فهناك من يتهم النقد الإسلامي بأنه نقد أدبي منغلق، لا يفتح على المناهج النقدية المعاصرة، كالبنوية، والسيميائية، والتفكيكية، والتأويلية، وجمالية التلقي...، وأنه لا يعنى سوى بالمقصدية الإسلامية، والحكم على المبدعين والكتاب إما بالكفر وإما بالإيمان. بمعنى أن النقاد لا يقاربون النصوص إلا في ضوء المقاربة الدينية والأخلاقية، وهذا يتنافى مع خصوصيات الأدب والفن. وفي هذا يرى محمد أحمد حمدون: "إن كثيرا من النقاد- في الغرب، ويتبعهم بعض نقادنا- لا يزالون يعترضون على مثل هذه الدراسة (الأخلاقية والدينية) بحجة استقلال الأدب، ويرون أن الدراسات الأدبية الدينية فيها خلط أو تشويش، وأنها لذلك تخرج بالنص الأدبي عن محتواه، وتحمله أحيانا ما لا طاقة له به. وقد انبرى للرد على هذا الاعتراض نقاد آخرون يرون أن تحميل النص مالا يطيق أو الخروج به عن محتواه ليس مشكلة الناقد الذي ينسى استقلال كل من المادتين حين يزوج بينهما، يستوي في ذلك مؤرخو الأدب والمحللون

498 - أدونيس: نفسه، ص: 246-247.

الاجتماعيون والنفسيون ومؤرخو الفكر، بل ومدرسة النقد الحديث ذاتها، وهي أكثر من عارض هذا الاتجاه المتداخل.<sup>499</sup>

وتعود هذه القضية - فعلا- إلى الناقد الأدبي نفسه، فهاهو الناقد المغربي محمد إقبال عروي في كتابه: "جمالية الأدب الإسلامي" يحلل مجموعة من النصوص الأدبية الإسلامية في ضوء مناهج نقدية حديثة نصية وبنوية وشعرية<sup>500</sup>. وهذا دليل على قابلية هذا الأدب لأن تطبق عليه المناهج الحديثة، إن كان الناقد قادرا على ذلك تشريحا وبناء، ومتمكنا من أدواته النظرية والمنهجية تفكيكا وتركيبا.

كما يتهمونه أيضا بالتقليد والتكرار والرتابة، وعدم القدرة على التجديد والإبداع والانطلاق؛ لأن الدين يقيد الإبداع، وكما قال الأصمعي قديما في فحولة الشعراء: "إذا دخل الشعر باب الخير ضعف ولان"<sup>501</sup>. بينما ترفض النظرية الإسلامية في الحقيقة التقليد والاجترار. وفي هذا، يرى حسن المراني: "أهم شيء عندي هو رفض التقليد، فالتقليد عدو الإبداع."<sup>502</sup>

وهناك من يعتبر الأدب الإسلامي أدبا إيديولوجيا يستخدم الشعارات الدينية والإسلامية لتمرير أهدافه ورسائله ومقاصده، وذلك على حساب الحقيقة، وأدبية الأدب، والرسالة الفنية والجمالية. وفي هذا الصدد، يقول أدونيس في كتابه: "الثابت والمتحول": "أقر الإسلام الشعر شريطة أن يكون أداة لخدمة الدين والنظام الذي يؤسسه. ولا تقوم الأداة بذاتها، بل بوظيفتها. فهو، كوسيلة لغاية أشرف منه وأعلى، يشرف ويعلو بقدر ما يستلهم هذه الغاية ويرتبط بها، ويخدمها ويفيدها. والنبى هو أول من سن اتخاذ الشعر وسيلة إيديولوجية إسلامية ليحارب بها الإيديولوجية الجاهلية. ومن ثم، ترسخت هذه السنة في الصراع داخل الإسلام، فصار الشاعر يكتب قصيدته بحيث تولد في نفس سامعها تداعيات فكرية، ومشاعر، وحالات، تحركه لنصرة فكرة أو لمحاربتها، وكان ذلك شكلا متطورا منقحا لطريقتي المدح والهجاء."<sup>503</sup>

499 - د. محمد أحمد حمدون: نفسه، ص: 31-32.

500 - محمد إقبال عروي: جماليت الأديب الإسلامي، المكتبة السلفية، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1986م.

501 - انظر: د. سامي مكي العاني: الإسلام والشعر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد: 66، السنة: 1990م، ص: 15.

502 - نقلا عن محمد إقبال عروي: نفسه، ص: 76.

503 - أدونيس: ضابن والمتحول، الأصول، ص: 198-199.



إن هذا الكلام الذي يقوله أدونيس هراء وادعاء، فيستحيل أن يكون الرسول (صلعم) يتخذ الشعر أداة إيديولوجية لمحاربة الإيديولوجية الجاهلية، فالرسول (صلعم) ليس زعيما سياسيا يريد المناصب الدنيوية، ولم يكن خطيبا برلمانيا يبغى نصرة منظومة سياسية معينة، أو يدافع عن حزب أو برنامج سياسي معين، بل كان يتكلم عن وحي وبصيرة ربانية، فكان النبي (صلعم) قرآنا يتمشى على الأرض، ولم يكن إنسانا برجمانيا أو منفعا له إيديولوجيا فكرية معينة، تخدم أغراضا شخصية أو مصالح حزبية ضيقة، بل كان يخدم الدين والعقيدة، وكان يهدف إلى إخراج الناس من الظلمات إلى النور، ولم يكن يريد ملكا أو سلطة، ولم يكن يدلي بأحكام وآراء من عنده، بل كان وحيًا يوحى، وهذا يتعارض إطلاقا مع مفهوم الإيديولوجية، التي هي عبارة عن أفكار وتصورات ومعتقدات بشرية، مرتبطة ارتباطا وثيقا بالمصلحة والمنفعة والهوى والديماغوجيا. وفي السياق نفسه، يدافع علي الغزوي عن التصور الإسلامي في مجال النقد الأدبي، وينفي عنه البعد الإيديولوجي: "إن النقد الإسلامي ليس من قبيل النقد الأيديولوجي بمفهومه العام السائد في التصورات الأخرى، لكون المنهج الإسلامي في النقد يستمد مقوماته وأصوله من القرآن الكريم والسنة النبوية، أما الإيديولوجيات الأخرى فوضعية نابعة من الفكر البشري المحض الذي يخضع إلى النسبية، وإن كان هنالك نوع من التشابه بين النقد الإسلامي والنقد الإيديولوجي فهو تشابه شكلي فقط، لا يتجاوز المظهر الخارجي، ولا يتأتى إدراك ذلك إلا بفهم طبيعة الإسلامية، وخصائصها ومقوماتها."<sup>504</sup>

ومن جهة أخرى، هناك من يقول بأن هناك انفصاما بين الأقوال والأفعال، فكثير من كتاب الأدب الإسلامي يقولون ما لا يفعلون، فهل سنهتهم - إذاً - بالأقوال والنظريات، فنغض الطرف عن الممارسة والأفعال الشائنة، ثم نترك الناس لرب الناس؟! وفي هذا يقول علي الغزوي مدافعا عن جدلية القول والفعل، وجدلية المضمون والشكل: "وفرق كبير بين أدب يصدر عن مسلم يؤمن بالإسلام رسالة وسلوكا تطبقيا بين أبناء الأمة، في مختلف مجالات الحياة، عمليا ونظريا، وبين أدب يصدر عن من يفصل الدين عن شؤون الحياة وسلوك الناس، وفي أحسن الأحوال يعتقد أنه علاقة خاصة بين الإنسان وربه. وبقدر صدور الأول عن تصور إسلامي والتزام بالمنهج المحمدي. لا يفرق بين الأقوال والأعمال والإنتاج، نجد الثاني لا يلتزم بذلك، ولا يعتد به.

والمضمون في الأدب الإسلامي لا يمكن أن يكون إلا منسجما مع القيم الإسلامية السامية، لا يتناقض معها ولا يتعارض، لأن تلك القيم هي التي تحدد طبيعة الموقف، وبناء على ذلك كله

<sup>504</sup> - د. علي الغزوي: نفسه، ص: 118-119.

يمكن تحديد إسلامية الأدب، دون أن نجزي النظرة، فنفضل بين المضمون والشكل، ونهدر الجهود والطاقت في البحث في جدليتهما، أو الانتصار لهذا الجانب أو ذاك، لأن ذلك النقاش لا يخرج عن طابع المباحكات الجدالية التي لا طائل تحتها، ولاسيما حين تبقى حبيسة الجدل النظري المحض.<sup>505</sup>

وهناك من يرى بأن الأدب الإسلامي بصفة عامة، والأدب الإسلامي بصفة خاصة، لا يهتم سوى بالشعر والرواية والقصة والنقد، ولا يعنى بالفنون الجميلة، كالمرسح، والسينما، والتشكيل، والغناء، والرقص، حيث يعتبرها فنونا مذمومة أقرب إلى لغو الشيطان، على الرغم من وجود فتاوى لعلماء مسلمين تحلل الفنون التي تلتزم بالحق والهداية والشرع، وتنطلق من تصورات إسلامية ربانية كشيخ الأزهر علي محمد سيد طنطاوي الذي أحل الغناء الذي لا يخالف الشرع، ولا يخدش أخلاق المسلمين. أما الفنون الضالة فهي منبوذة وممنوعة من ممارستها، ويحرم الاهتمام بها بأي حال من الأحوال. ونستحضر في هذا الصدد، ما قاله الدكتور علي الغزوي الذي أخرج هذه الفنون قاطبة من خانة الأدب الإسلامي: "والملاحظ أن الأدب غير الإسلامي، بما فيه الفن المسرحي والسينمائي والرسم. يسعى في الغالب إلى تضخيم الجوانب المثيرة التي تحرك الغرائز الدنيا، لتغطي على ماعداها، ويسلط عليها الأضواء الكاشفة، وكأنها كل شيء في الحياة، وكأنه ليس هناك ما يشغل الإنسان إلا إشباع الغرائز التي تستعبده وتوجهه، مهما كانت الطريقة، دون حياء أو مراعاة للأعراف والأخلاق والمشاعر... وهذا ما يرفضه الأدب الإسلامي جملة وتفصيلا، وإن كان لا يتجاهل عاطفة الحب، ولا يرفضها بطبيعة الحال، بل يتناولها تناولا حضاريا مهذبا بالمفهوم الإسلامي للحضارة، لأنه يؤمن بأن الذي يدوم ويستمر هو تلك العاطفة النبيلة المشروعة التي تسمو فوق الماديات الملموسة، والحاجات الآنية القربية التي يجاهد الإنسان نفسه الأمانة بالسوء من أجل التحرر من عبوديتها وإغرائها، لتغدو مطلبا إنسانيا ساميا، يتسع للجميع فتكبر القلوب والعقول، وتتطهر العواطف. وقلب المؤمن جدير بأن يسع ذلك الحب العظيم الذي يطهره من كل أنواع الدنس، ويسمو به فوق أنواع الرجس."<sup>506</sup>

505 - علي الغزوي: نفسه، ص: 112-113.

506 - د. علي الغزوي: مدخل إلى انّظ الإسلامى فى انّ قذ الأدبى، دعوة الحق، المغرب، العدد السادس، 2000م، ص: 111-112.

ويبدو أن هذا الموقف غريب جدا، فالإسلام لا يتعارض البتة مع الفنون الجميلة، وإنما يتعارض مع سوء الأخلاق والرذيلة والفاحشة، حتى في الأجناس الأدبية التي تعد من صميم الأدب الإسلامي، كالشعر، والرواية، والقصة، فكثير من المسرحيات والأفلام واللوحات التشكيلية والرقصات فيها التزام هادف، وتحمل في طياتها رسالة إسلامية بناءة، تقوم على توعية الإنسان في فكره وعقيدته، وتنويره ذهنيا ووجدانيا وحركيا. ومن يتفرج أفلام مصطفى العقاد الدينية والتاريخية، مثل: " الرسالة " و " عمر المختار "، فسيخرج بفكرة أساسية تتمثل في مدى التزام المخرج بالرؤية الدينية الملتزمة مضمونا وقالبا ورؤية. ومن جهة أخرى، كم من أشعار وقصص وروايات ذات مضامين إباحية ويائسة وملحدة! فالمقياس إذا ليس هو الفن أو الجنس الأدبي في حد ذاته، بل المقياس هو الالتزام الديني والأخلاقي.

هذا، ونلاحظ أن هناك الكثير من الكتاب والدارسين سواء أكانوا غربيين أم عرب يصدرون عن رؤية إسلامية في كتاباتهم، ولكنهم لا ينتمون إطلاقا إلى الأدب الإسلامي لامن قريب ولا من بعيد، ثم لا يعلنون عن نواياهم بشكل صريح، ولا يوضحون تصوراتهم نظريا وتقييدا أو تصريحيا: " إن هذا الموقف الحذر من المؤثرات السلبية لم يحل بين نقاد الادب الإسلامي وبين التأكيد على أن جوهر الرؤية الإسلامية في ذلك الأدب يمكن العثور عليها في أعمال غير إسلامية بالمعنى المتعارف عليه. أي: أعمال كتبت من منطلقات ثقافية وفلسفية مغايرة، ولكنها تلتقي مع الرؤية الإسلامية في جوهر رؤيتها، ومن ثم يمكن وصفها وإن جزئيا بالإسلامية. وكان محمد قطب أحد أوائل الذين أكدوا هذه الناحية في كتابه الشهير: " منهج الفن الإسلامي " في دراسته لكتاب وشعراء غير مسلمين، مثل: الهندي طاغور والإيرلندي ج.م. سينج. وقد استمر نقاد إسلاميون آخرون في هذا المنهج، فنجد في دراسات عماد الدين خليل، ومنها كتابه: " في النقد الإسلامي المعاصر "، بحثا مشابها، كما في تحليله لمسرحية الكاتب الإسباني المعاصر أليخاندرو كاسونا: " مركبة بلا صياد "، فهو يرى فيها ذلك: " الانبثاق العفوي للتصور الإيماني الذي كثيرا ماتقنا إليه في معطيات الإسلاميين الأدبية والفنية، فلم نجده إلا في القليل النادر"<sup>507</sup> زد على ذلك، فهناك من يقول بأن الشعر الإسلامي يوظف الرموز والأساطير بأنواعها المختلفة توظيفا مكثفا ساذجا مقحما، دون توظيفها بشكل إيجابي وظيفي، تستدعيها السياقات النصية بطريقة حوارية تفاعلية. وفي هذا السياق، يقول الدكتور عبد الرحمن حوطش: "1- ولعل ما

<sup>507</sup> - د.سعد البازعي وميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، ص: 21.

ينقص تلك الرموز هو عنصر الحبكة الفنية ؛ فقد جاءت كلمات طائشة في الأبيات، أو الجمل الشعرية التي وظفت فيها. ولذلك، فهي تكاد أن تكون منبته الصلة بين موضوع القصيدة، وبين ما يحيل عليه الرمز من قيم تعبيرية مجازية خاصة.

2- افتقار تلك الرموز إلى الظلال الجمالية وموحياها، وذلك فقد غلبت عليها الشعارية والنشاز. والقارئ لاشك محتاج إلى القيام بعملية التأويل في بعض الأحيان، لتلمس العلاقة التي يريد الشاعر إقامتها بين الرمز والرموز إليه، وبينه كبنية مجازية شحنت بدلالات خاصة، وهو ما يفقده "الديالكتيك" أو العلاقة الجدلية التي يفترض أن تكون بين الرمز والرموز إليه.

3- إن عرض جملة من الأسماء باعتبارها رموزا في قصيدة واحدة، يجعل تلك القصيدة حقلا لكلمات أشبه بأعشاب ضارة لا ينتفع بها في بناء الخط الدرامي المتنامي داخل القصيدة، وفوق هذا وذاك، قد يدل هذا الصنيع على نوع من السطحية الفكرية، وعدم التمكن من توظيف الرمز توظيفا يخدم الغرضين: الدلالي والجمالي في الآن نفسه، ذلك بأن الرمز الشعري في نهاية الأمر لحظة تاريخية فريدة، مستقلة بطابع زمني موسوم بالمفارقة، وهو من هذه الوجهة، بنية مركبة على نحو إستيطقي، كله توتر، ومشاققة بين العابر الموقوت، والأبدي الدائم، بين المظهر الحسي المتغير الذي يكون نواة الصورة الشعرية، وبين ماهيات الأشياء بوصفها أساسا للكينونة، ولدوام ماهو واحد ولا متغير؛ إنه نسيج أو تركيب إستيطقي جامع بين الصيرورة والكينونة؛ صيرورة المظهر الحسي الذي يعبر الرمز عنه بالنشاط التخيلي المتمثل في الصور والإشارات المجازية، وكينونة الأشياء بتسميتها على ماهي عليه، بالتوغل في لبها وأساسها الأول.<sup>508</sup>

وهذا شيء طبيعي، فهناك شعراء متمكنون من ناصيتهم الشعرية، يوظفون الرموز والأساطير توظيفا أدبيا جيدا، وثمة شعراء مبتدئون ومتعلمون يكتثرون من الرموز التناسية حشوا وتكتيفا، دون أن يتطلبها السياق النصي والذهني والإحالي.

وينطبق هذا النقد على التصوير البلاغي، إذ نلاحظ خيالا شعريا ضحلا في كثير من القصائد الشعرية الإسلامية المعاصرة، وذلك تحت اسم الوضوح البناء والهادف، والمقاربة بين أطراف الاستعارة، والمناسبة بين أركان التشبيه. وفي هذا الصدد، يقول عبد الرحمن حوطش: "ومن ثم، فإن على الشعر الإسلامي المعاصر أن يغامر أكثر، وأن يبذل الشعراء ما وسعهم من الجهد من أجل فسح المجال أمام الخيال الشعري، بالمقدار الذي يسمح به الشعر كفن قولي جميل، أن يمارس تأثيره الجمالي على المتلقي، في حدود ما تسمح به العقيدة الإسلامية للمخيلة من النشاط

<sup>508</sup> - د. عبد الرحمن حوطش: نفسه، ص: 287-288.

والابتكار، وأن يكون ذلك في شكل صور موحية يتناغم فيها الحسي والعقلي والجمالي، تناغما يطبعه الانسجام والتآلف. ولشعراء الإسلام المعاصرين المثل الأعلى للصورة الفنية في القرآن الكريم، ولا محيد لهم من الاقتباس منه في هذا المجال، لإغناء تجاربهم الإبداعية والفكرية في الآن نفسه.<sup>509</sup>

ويعني هذا أن التجربة الشعرية الإسلامية المعاصرة متفاوتة من حيث الأداء والممارسة والتوظيف، وتتأرجح بين الجودة والرداءة من جهة، كما تتأرجح بين الضعف والنضج من جهة ثانية، كما أنها - من جهة ثالثة - حبيسة التزعة الشعرية بشكل لافت للانتباه: "إن تجربة الشعر الإسلامي المعاصر، ليست على درجة واحدة من النضج الفني واستكمال الأدوات الضرورية للعملية الشعرية، إذ لا يزال بعض الشعراء يرسف في أغلال التقليد السطحي، وبخاصة في مجال اللغة الشعرية، وفي الإطار الجمالي للقصيدة الجديدة، مغلبين الجوانب الشعرية التي لا نعتقد أنها تخدم فن الشعر الإسلامي الذي نريده هامسا موحيا عميقا، يلامس الموضوع ملامسة فنية مؤثرة، ويحدث الإحساس بالجمال لدى المتلقين قبل أن يركن إلى الفكرة، أو الموضوع، كيفما كانت درجة شرفه ونبله وغايته."<sup>510</sup>

وعلى العموم، وردا على ما سبق، فالأدب الإسلامي هو في الحقيقة أدب يدافع عن الهوية الإسلامية وخصوصيتها الحضارية، فهو ينطلق: "مثل كثير غيره مما نجده لدى المشاغلين في هذا الحقل، من وعي راسخ بأن بيئة ثقافية مغايرة - بل ومعادية غالبا - تحيط بمثل ذلك التوجه، وتنطلق من أسس صاغت الثقافة الغربية المعاصرة. فالأدب الإسلامي على هذا الأساس أدب ديني ملتزم يواجه تيارات فكرية وأدبية إما ترفض الأديان أساسا، أو تكسر أديانا أخرى. إنه توجه أدبي يقوم في مواجهة آداب عبثية أو وجودية، أو آداب مسيحية أو يهودية/صهيونية، إلى غير ذلك من توجهات معاصرة معروفة. وانغراس ذلك الأدب ونقده في بيئته الثقافية ليس بدعا، كما يشير نجيب الكيلاني، فكل المذاهب الأدبية تصدر هي الأخرى عن بيئات ثقافية وإيديولوجية محددة."<sup>511</sup>

وعلاوة على ذلك، فنحن لا نتفق مع الذين يقولون بأن الأدب حينما يرتبط بمنظومة الثبات عقيدة ودينا وأخلاقا يكون بعيدا عن التجديد والشاعرية الحقّة. فنحن نؤلفهم الرأي، فالمهم في

509 - د. عبد الرحمن حوطش: نفسه، ص: 290.

510 - د. عبد الرحمن حوطش: نفسه، ص: 351.

511 - د. سعد البازعي وميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، ص: 21.

الأدب هو الرسالة والمقصدية، فلا بد للأدب من أن يؤدي وظيفة في المجتمع، وألا يبقى أدب لهو ومجون وهراء وانحراف وخيال مجاني، فلا بد من أن يقوم الأدب بوظيفة الإصلاح، والدفاع عن الحق والعدالة، ونقد المجتمع سلبيًا وإيجابيًا، وتغييره بما هو أحسن وأفضل. ولكن لا نريد، في الوقت نفسه، أدبًا إسلاميًا سطحيًا، تقريريًا، مباشرًا، بل لابد من العمق المنهجي في التحليل والدرس والفحص، ولابد من الانفتاح على المناهج النقدية الغربية بشكل من الأشكال، ولاسيما تلك المناهج التي لا تتعارض مع الرؤية الإسلامية، ونحن نشيد في هذا السياق بكتابات عماد الدين خليل النقدية في مجال المسرح، ولاسيما في كتابه: "في النقد الإسلامي المعاصر"<sup>512</sup>، وكتابات محمد إقبال عروي، وخاصة في كتابه الحدائثي القيم: "جمالية الأدب الإسلامي"<sup>513</sup>.

هذا، ويمكن تحديد المنهجية الإسلامية في النقد الأدبي في عدة قراءات. أولاً: القراءة الافتراضية التي تطرح فرضيات وأسئلة وإشكاليات. ثانياً، القراءة المناصية التي تبحث في العتبات الفوقية والمحيطية، كعتبة المؤلف، والإهداء، والعناوين، والهوامش، والصور، والأغلفة، والمقتبسات، والمقدمات، والفهارس، والتعيين الجنسي، والأيقونات، والحوارات، والشهادات، والكتابات الشخصية والغريبة... وثالثاً، القراءة الداخلية التي تستند إلى مجموعة من المقاربات التي تنفع في فهم الداخل النصي، كالبنوية، والشكلانية، والشعرية، والسيميائية، والأسلوبية، والموضوعاتية، والتداولية... ورابعاً، القراءة السياقية من خلال الانفتاح على السياق الاجتماعي، والسياق التاريخي، والسياق الاقتصادي، والسياق الثقافي، والسياق السياسي، والسياق الديني، والسياق الحضاري. وخامساً: القراءة التأويلية التي تعتمد على تأويل النص، وتفسيره في ضوء الرؤية الإسلامية والمنهج الرباني. وسادساً، القراءة الاستنتاجية القائمة على التقويم، والتصنيف، والاستنتاج، وبناء الأحكام القرائية. وبعد ذلك، ننتقل إلى القراءة التركيبية التي تستعرض مجموعة من الخلاصات والملاحظات إما في شكل توصيفات واضحة ودقيقة، وإما في شكل بنيات عميقة ومجردة وصورية، وإما في شكل أحكام خاصة وعامة.

512 - د. عماد الدين خليل: فيان قذ الإسلامى ان معاصر، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، بدون تاريخ للطبعة.

513 - محمد إقبال عروي: جمالخ الأدب الإسلامى، المكتبة السلفية، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى 1986م.

وخلاصة القول: نستنتج، مما سبق ذكره، بأن النظرية الإسلامية في الأدب ونقده هي تلك النظرية التي ظهرت في العقود الأخيرة من القرن العشرين، لتعيد النظر في التيارات الأدبية والنقدية الموجودة في الساحة الثقافية العربية، تلك التيارات التي كانت تنطلق من فلسفات مادية وتشكيكية وإباحية، وتجعل الإنسان كائنا ماديا بدون قيم ولا أخلاق. لذا، جاءت النظرية الإسلامية لتصحيح مفهوم الأدب، وتبيان طبيعته وماهيته، وتحديد وظائفه في ضوء رؤية إسلامية ربانية. ومن ثم، فقد ساهم الأدب الإسلامي المعاصر في إغناء الأدب العربي المعاصر شعرا ورواية وقصة ونقدا وفنا، كما استطاع أن يقدم بديلا حضاريا لإنقاذ الإنسان المعاصر من شرك المادية والإباحية والإلحاد، بغية السمو به أخلاقيا ودينيا وإنسانيا. ومن ثم، فالنظرية الإسلامية هي التي تمد الأدب الإسلامي بنبض الحياة، فالرؤية الكونية الصحيحة، ثم توجهه الوجهة السليمة للنظر إلى الوجود والمعرفة والقيم نظرة حقيقية يقينية، قوامها: الالتزام بالشرع الرباني، وتمثل العقيدة الإسلامية الصحيحة الخالية من شوائب المادة، والمجردة عن المصلحة الفردية، والبعيدة عن الأهواء الشخصية.

وتأسيسا على ماسبق، يمكن اقتراح مجموعة من التوصيات التي يمكن أن تخدم الأدب الإسلامي بشكل من الأشكال، ويمكن تحديد هذه التوصيات في النقاط التالية:

- ضرورة الاهتمام بالأدب الإسلامي نظرية وتطبيقا ورؤية وتوجها.
- تدريس الأدب الإسلامي في المؤسسات التربوية وكليات الآداب والمعاهد الجامعية، وذلك بطريقة حديثة ومنفتحة على مختلف التجارب الإنسانية الأخرى.
- إعادة النظر في دراسة الفنون الجميلة في ضوء الرؤية الإسلامية.
- ضرورة توثيق الأدب الإسلامي وأرشفته في مجالاته المتنوعة.
- الاهتمام بالمرح والتشكيل والسينما تصورا وتطبيقا في ضوء النظرية الإسلامية.
- إرساء منهج إسلامي في مجال النقد الأدبي: مفهوما، واصطلاحا، وتصورا، ومنهجيا، وتطبيقا.
- ضرورة الانفتاح على جميع التيارات والنظريات والأشكال الأدبية والفنية الغربية من أجل الاستفادة منها.
- تطوير أدب الأطفال إبداعا ووصفا وتوثيقا، وإغنائه سرديا وشعريا ودراميا، مع الاستفادة من التقنيات الطباعية المعاصرة.
- تعميق الأدب الإسلامي في شتى أجناسه وأنواعه وأنماطه الإبداعية تخيلا وشاعرية ورمزية وإيجاء وتناسا.

- الابتعاد عن الوعظية، والشعارية، والتقريرية المباشرة، وضحالة الأفكار، وسطحية المعاني، في مختلف أجناس الإبداع الإسلامي.
- دعم المجالات والصحف والمطبوعات التي تعنى بالأدب الإسلامي ماديا ومعنويا.
- تشجيع المنتج الإسلامي في مجال الأدب والنقد والفن، وذلك بالطبع والنشر والتوزيع والبحث والدراسة والفحص، سواء أكان ذلك من قبل المؤسسات الرسمية أم شبه الرسمية أم الخاصة.
- تنظيم ندوات علمية وفكرية حول الأدب الإسلامي، وعقد مؤتمرات عدة لمدارسته في مختلف تجلياته الفنية والجمالية والإبداعية.
- ضرورة الاستفادة من الانتقادات الموجهة إلى الأدب الإسلامي، سواء أكانت ذاتية أم موضوعية، والعمل بها بعد مناقشتها، وفحصها، وغربلتها، وتنقيحها...



## الفصل التاسع عشر:

### النقد البيئي أو الإيكولوجي

من المعروف أن نظريات النقد الأدبي، التي ظهرت في مرحلة "ما بعد الحداثة" بين سنوات السبعين والتسعين من القرن العشرين، قد ركزت اهتمامها على مجموعة من المفاهيم الرئيسة، كالثقافة، والتأويل، والتفكيك، والاستعمار، والعرق، والجنوسة، والجنس، والتاريخ، والتناص، والسياق، والقراءة، والطبقة، والمجتمع... ومن هنا، فالنقد البيئي (**Ecocriticism**) هو الذي يعنى بدراسة المكان والبيئة والطبيعة والأرض في النصوص والخطابات الإبداعية والأدبية والثقافية. ويعرف هذا النقد بمصطلحات ومفاهيم أخرى، كـ "الدراسات الثقافية الخضراء/green cultural studies"، و"الشعرية أو البويطيقا البيئية/ecopoetics"، و"النقد البيئي الأدبي/environmental literary criticism"، و"النقد الإيكولوجي/Ecocriticism"...

هذا، ويعد ويليام روكيرت (William Rueckert) أول من استعمل مصطلح النقد البيئي لدراسة العلاقات الموجودة بين الأدب والبيئة، بما فيها المكان، والطبيعة، والأرض، والحياة، وذلك في أواخر سنوات السبعين من القرن العشرين الميلادي، وبالتحديد في سنة 1978م.

وتأسيسا على ما سبق، فما يهمننا في هذه الدراسة هو معرفة مفهوم النقد البيئي، ورصد مرتكزاته النظرية والتطبيقية، وتحديد مختلف تجسيدات النصية والخطابية إبداعا وأدبا ونقدا وكتابة، مع تقويم هذا النقد تنظيرا وتطبيقا ومقصديا.

## 1- مفهوم النقد البيئي:

نعني بالنقد البيئي ذلك النقد الذي يهتم بدراسة النصوص والخطابات الأدبية والإبداعية في ضوء نظرية بيئية إيكولوجية، تبحث عن مكانة البيئة أو الطبيعة أو المكان أو الأرض أو الحياة داخل الإبداع الأدبي والفني، وذلك بالتنظير والتحليل والقراءة والفحص والدراسة، بغية رصد رؤى الكتاب والمبدعين والمثقفين تجاه البيئة، وخاصة بعد ظهور الحركات والجمعيات والمنظمات والنوادي الداعية إلى الاهتمام بالبيئة، بعد تفاقم ظاهرة التلوث عالمياً براً وبحراً وجواً. وفي هذا الصدد، يقول دافيد كارتر (Dabid Karter) في كتابه: "النظرية الأدبية": "يضيف النقد البيئي فئة جديدة، وهي المكان إلى فئات العرق والطبقة والجنس... إلخ، كوجهات نظر لتحليل الأدب، فقد رأى الناقد لورانس بويل بأنه من الناحية النظرية كانت هناك لفترة طويلة فجوة بين النصوص والوقائع، حيث يملأ النقد البيئي هذه الفجوة: يفترض النقد البيئي بأن ثمة واقعا فوق النصوص يؤثر على الكائنات البشرية وأدواتهم- والعكس بالعكس. وقال غلين ألوف من جامعة أوريغون: "لقد حان الوقت لنسد الهوة بين العلوم الصعبة والعلوم الإنسانية- ولن تفعل ذلك النظرية الأدبية". ولكن ثمة جدال في بعض المقالات في مجموعة مختارة من النقد البيئي، بأن نظريات ميشيل فوكو وإدوارد سعيد هي ذات صلة بدراسة البيئة التي تعد في حد ذاتها بناءً ثقافياً."<sup>514</sup>

بيد أن النقاد لم يتفقوا حول مفهوم محدد وواحد للنقد البيئي، ولم يبينوا بشكل واضح ما المقصود منه؟!؛ وذلك بسبب حداثة هذا النقد في نظرية الأدب، وجدته في معاهد الولايات المتحدة الأمريكية وجامعاتها الأكاديمية (جامعة أريغون مثلاً). وهكذا، يعرف شيرلي غلوتفيلي (Cheryll Glotfelty) وهارولد فروم (Harold Fromm) النقد البيئي بأنه: "دراسة العلاقات بين الأدب والبيئة المادية"، ويطرح نقاد البيئة عادة أسئلة من قبيل: كيف يتم تمثيل الطبيعة في هذه السونيت (Sonnet)؟ وما هو الدور الذي يلعبه المكان المادي في حبكة هذه الرواية؟ وهل القيم التي يعرب عنها في هذه المسرحية تتفق مع الحكمة الإيكولوجية؟ وهل جراً. وثمة سؤال آخر ينظر إليه، وهو: هل الرجال يكتبون عن الطبيعة بشكل مختلف عن النساء؟ وليس من المستغرب أن هذا قد أدى إلى فئة فرعية من النقد البيئي تعرف باسم النسوية الإيكولوجية مع مقتطفاتها من الكاتبات المهتمات بالطبيعة. وقد كانت لوزيه ويستلنغ من جامعة أريغون مهتمة في كيفية تركيز النسوية الإيكولوجية على الطريقة التي

<sup>514</sup> - ديفيد كارتر: نفسه، ص: 153-154.

يتجلى فيها الجنس في تصوير المناظر الطبيعية، حيث تعتقد بأنها ترسخ تقليدا من افتراض أن الأرض هي مؤنث، وأولئك الذين يستخدمونها ويهيمنون عليها هم الذكور: "إن الأرض ليست امرأة. ولكن من العصور القديمة، استخدم الكتاب الصور المؤنثة لتسويغ الاستيلاء عليها."<sup>515</sup> وهكذا، يبدو أن النقد البيئي هو الذي يعقد ترابطات نصية وخطابية بين الأدب والطبيعة والأرض والمكان والبيئة، وذلك في ضوء قراءات متنوعة، قد تكون ثقافية، أو تفكيكية، أو تأويلية، أو نفسية، أو اجتماعية، أو تاريخية، أو جمالية، أو تخيلية...

## 2- سياق ظهور النقد البيئي:

ظهر النقد البيئي بشكل خاص في الثقافة الأنجلوسكسونية في السنوات الأخيرة من عقد السبعين من القرن العشرين الميلادي (1978م)، وبالضبط في الولايات المتحدة الأمريكية وبريطانيا، ضمن مؤسساتهما الأكاديمية ومعاهدهما الجامعية كجامعة أوريغون، وجامعة نيفادا مثلا... وقد رافق النقد البيئي مرحلة "ما بعد الحداثة" التي جاءت لتصحيح مجموعة من المفاهيم، وتعرية المؤسسات الثقافية الغربية المهيمنة والمستغلة إن تقويضا، وإن تشتيتا، وإن تأجيلا، فنتجت عن ذلك أن ظهرت دعوات للاهتمام بالعرق، والجنس، والجنوسة، والطبقة، والتاريخ، والمؤلف، والسياق، والمكان...

وفي هذه الظروف الخاصة والعامة، ظهر النقد البيئي للتشديد على أهمية المكان والطبيعة والبيئة محليا وجهويا ووطنيا وعالميا، وذلك ضمن منظور نقدي إيكولوجي معاصر، بعد أن انتشر التلوث والأمراض المعدية في المجتمعات الصناعية المتقدمة وغير المتقدمة، وأصبحت الحياة الإنسانية مهددة بشكل خطير فوق هذه الكرة الأرضية برا وبحرا وجوا.

وعليه، فإن مفهوم النقد البيئي يعود إلى مقال: "بقلم ويليام روكيرت (William Rueckert) في عام 1978 م على الأقل، وهو بعنوان: "الأدب وعلم البيئة: تجربة في النقد البيئي". وقد بقي هذا المفهوم هامدا لبعض الوقت حتى أيقظت شيرل بورغيس غلوتفيلي الاهتمام به مجددا في أحد المشاريع من خلال نشر دراسة استقصائية في هذا المجال، والتي قامت بتحريرها مع هارولد فروم تحت عنوان: "مجموعة مختارة من النقد البيئي: أعلام في أدب علم

<sup>515</sup> - ديفيد كارتر: نفسه، ص: 154.

البيئة" (1966م). وفي عام 1992م، تأسست رابطة لدراسة الأدب والبيئة (ASLE)، وكان لها مجلتها الخاصة، وكان لها أيضا نشرة إخبارية وموقع على الإنترنت.<sup>516</sup> ولا يعني هذا أن النقد البريطاني لم يهتم بالطبيعة والبيئة، فثمة دراسات إيكولوجية لمجموعة من النقاد قد ركزت اهتمامها على الطبيعة بشكل من الأشكال ضمن منظورات نقدية متنوعة: بيئية، وثقافية، واجتماعية، وإعلامية، وسياسية، وتوجيهية... كالدراسات التي قام بها روبرت ماكفارلين في مجال النقد البيئي على سبيل التخصيص...

### 3- رواد النقد البيئي:

يمكن الحديث عن مجموعة من الأعلام النقدية التي اهتمت بالنقد البيئي سواء أكان ذلك في بريطانيا أم في الولايات المتحدة الأمريكية، ومن بين هذه الأسماء، نستحضر كلا من: روبرت ماكفارلين، وويليام روكيرت، وشيرل بروغيس غلوتفيلي، ولورانس بويل، وغلين ألوف، وهارولد فروم، ولويزا ويستلنغ، ودافيد كارتر، وجريغوري جرارد، وغيرهم... ويمكن الحديث عن رابطة متخصصة في نقد الإبداع البيئي، وهي رابطة لدراسة الأدب والبيئة (ASLE)<sup>517</sup>...

وإذا أخذنا الكاتب الإنجليزي روبرت ماكفارلين فقد كتب مقالة تحت عنوان: "حيثما تكون الأشياء البرية"، وقد نشرت في إحدى طبعات الغارديان بتاريخ: 30 يوليو 2005م. وقد أظهرت: "الصفحة الأولى من باب المراجعة صورة له مع عنوان: "مكتبة المناظر الطبيعية: روبرت ماكفارلين عن كلاسيكيات البيئة". وفي هذه المقالة يجادل ماكفارلين بوجود منظور جديد حول الاهتمامات التي يجب على الأدب والدراسة الأدبية التركيز عليها. وفي مقالة أخرى تسبق هذه المقالة اقترح ماكفارلين إقامة مكتبة من كلاسيكيات الكتابة الطبيعية من بريطانيا وإيرلندا، والعمل على نشرها: "فهذه ستكون سلسلة من الكتابات المحلية التي ركزت على أماكن معنية، والتي عملت دائما على التفرد، وليس أبدا على التعميم". فأى كتاب، من أجل أن يدرج، "يجب أن يبرهن عن الاعتقاد بأن مصير البشرية ومصير الطبيعة لا يتجزآن".

<sup>516</sup> - ديفيد كارتر: نفسه، ص: 152-153.

<sup>517</sup> - Association for the Study of Literature and Environment

ويجب أن تقترب من البيئة الطبيعية: " ليس من منظور الإخضاع والاكتساب والاستخدام على المدى القصير، ولكن وفقا لمبادئ ضبط النفس والمعاملة بالمثل". وقد بدأ ماكفارلين أساسا في علمية إنشاء تراث أدبي حيث يكون الأدب البريطاني واعيا للإيكولوجيا، والتي يمكن أن تستخدم كأساس لهذا النهج البيئي في دراسة الأدب.<sup>518</sup>

هذا، وقد خصص دافيد كارتر النقد البيئي بفقرة مقتضبة داخل كتابه القيم: " النظرية الأدبية"، ضمن فصل الاتجاهات الجديدة في مرحلة "مابعد الحداثة" الأدبية والنقدية والثقافية<sup>519</sup>. وقد استعرض التفاصيل التاريخية لهذه النظرية في حقلها: البريطاني والأمريكي.

ويمكن الحديث أيضا عن كارل كروبر (Karl Kroeber) الذي ألف كتابا تحت عنوان: "النقد البيئي الأدبي" سنة 1994م<sup>520</sup>. ويعنى هذا الكتاب باستكشاف الأفكار البيئية والاجتماعية في الشعر الرومانسي الإنجليزي. ومن ثم، فالكاتب ينطلق من رؤية نقدية إيكولوجية في دراسة الشعر الرومانسي، وخاصة قصائد الشاعر الإنجليزي: ووردزورث (Wordsworth).

وهناك أيضا شيرلي كلوتفيلي (Cheryll Glotfelty) وهارولد فروم (Harold Fromm) في كتابهما المشترك: "القراءة النقدية البيئية" / **The Ecocriticism Reader**، ولورنس بويل صاحب كتابي: "الخيال البيئي" / **The Environmental Imagination**، و" مستقبل النقد البيئي: الأزمات البيئية والخيال الأدبي". .. وجوزيف مايكر (Joseph Meeker) في كتابه: "كوميديا البقاء في الحياة" / **The Comedy of Survival** (1974م)، حيث انطلق الدارس فيه من رؤية فلسفية ورؤية نقدية أدبية تجاه البيئة، وقد بين فيه بأن الثقافة الغربية تفصل بين الطبيعة والثقافة. ومن ثم، يستعرض الناقد

<sup>518</sup> - ديفيد كارتر: نفسه، صص: 152-153.

<sup>519</sup> - ديفيد كارتر: نفسه، صص: 152-154.

<sup>520</sup> - Karl Kroeber: **Ecological Literary Criticism, Romantic Imagining and the Biology of Mind**, 185 pages, paperback, Columbia University Press, 1994.

محمل الصعوبات والأزمات التي تواجهها البيئة المعاصرة، مع التفكير في الحلول المقترحة لإنقاذ هذه البيئة المستلبة والمستغلة؛ مع العلم أن البيئة هي أساس حياتنا ووجودنا فوق هذه البسيطة. وهناك كتاب آخر لـ تيموثي كلارك (Clark, Timothy) تحت عنوان: "من أجل نقد بيئي تفكيكي"، وقد نشره سنة 2008م. ويطبق الدارس فيه منهجية جاك ديريدا التفكيكية لتقويض المنظور الغربي العام والخاص تجاه البيئة. أما كتاب جريجوري كراد: "النقد البيئي أو البيئي"، فيعنى بتعريف النقد البيئي، حيث يعرفه بأنه هو الذي يهتم بعلاقة ما هو إنساني بمحيطه على مدى التاريخ الثقافي البشري، كما يدرس الكتاب البيئة من خلال منظور ثقافي، يركز على نصوص وخطابات إبداعية وإعلامية وسياسية ومدنية، باعتبار أن البيئة ليست مشكلا علميا فقط، بل هو مشكل ثقافي كذلك. لذا، فمن واجب الناس العناية ببيئتهم التي تحيط بهم، مع التفكير في الحلول الناجعة للحد من ظاهرة التلوث والأمراض الخطيرة التي ترتبط بها. ومن هنا، فالكتاب يتتبع تطور الحركة البيئية، ويستكشف أهم الموضوعات التي شغلت النقاد في مجال البيئة، مثل: التلوث، والحياة البرية، والرؤيا، والسكن، والحيوانات، والأرض<sup>521</sup>.

#### 4- تقويم النقد البيئي:

من المعلوم أن النقد البيئي منهج جديد في القراءة والتحليل والتقويم، فهو يهتم بدراسة البيئة والطبيعة والمكان في الإبداع والأدب، بمعنى أن هذا النقد يتخذ بعدا موضوعاتيا (Thématique) وثقافيا وتفكيكيا، لاسيما إذا تسلح النقاد بمجموعة من المناهج الحداثية وما بعد الحداثية لمقاربة الظواهر البيئية في النصوص والخطابات، انطلاقا من الداخل النصي والسياق الخارجي، بغية تأويل النص ثقافيا وبيئيا وإعلاميا... وهذا الاهتمام البيئي مفيد وهام جدا في إطار نظرية الأدب، ولكن هذا الاهتمام ما يزال يواجه صعوبات الانتماء، ويعرف عقبات جمة على مستوى الاعتراف به، أو القبول به منهجا أو طريقة في التحليل والدراسة والقراءة في مجال نظرية الأدب؛ لأننا لم نتعود بعد على الربط بين الطبيعة والثقافة، فنحن دائما نفصل بينهما. وبالتالي، لانبالي بالقضايا المصيرية التي تهدد الحياة الإنسانية، إن لم نسارع للاهتمام بها في كتاباتنا الإبداعية والنقدية تشخيصا وتحليلا ووصفا وتوجيها وتلميحا...

<sup>521</sup> - انظر: جرج جرادان قنن اجينوي، ترجمة: عزيز صبحي جابر، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، الطبعة الأولى سنة 2009م.

زد على ذلك، فهناك من يرى بأن النقد البيئي يتنافى مع خصوصية الأدب الذي هو فن وجمال وشعرية، قبل أن يكون بيئة وطبيعة ومكانا. ومن ثم، فالبيئة من اختصاص الدراسات العلمية والثقافية والإيكولوجية والاجتماعية. وبهذا، يكون موضوع البيئة بعيدا عن الأدب بمفهومه التحسيس والتوجيهي والثقافي، وعلينا ألا نحول الأدب إلى وثائق ثقافية وسياسية واجتماعية، أو نحوله أيضا إلى حقل وثائقي استطلاعي وإعلامي، تضيع فيه ماهية الأدب، وشعريته الفنية والجمالية، ووظيفته الحقيقية.

وخلاصة القول: ما أحوجنا إلى دراسة البيئة والطبيعة والمكان في أدبنا العربي في ضوء النقد البيئي! فالشعر الجاهلي هو شعر بيئة أكثر مما هو شعر قيم وأعراف وعادات وتقاليد وخصائص فنية وجمالية. كما أن الشعر العباسي والأندلسي مرتبط كل الارتباط بالبيئة الطبيعية والاصطناعية، تحتاج هذه البيئة منا إلى دراسات وأبحاث وكتابات وصفية تتسلح بالنقد البيئي، بغية معرفة مكانة الطبيعة أو البيئة في شعرنا العربي، ونعرف كذلك مكانة المكان في السرد والقصص والحكايات والنوادر والمقامات، ولا سيما في مقامات بديع الزمان الهمذاني والحريري، وكتاب " ألف ليلة وليلة". ولا ننسى أيضا ارتباط شعر الرومانسية الوجدانية العربية في العصر الحديث بالطبيعة والبيئة المثالية والواقعية إيجابا وسلبا. ونقوم كذلك بدراسة المكان والبيئة في الشعر العربي المعاصر، وخاصة في شعر التفعيلية، والقصيدة النثرية، وشعر الشذرة. وينبغي أن نهتم ثقافيا وتفكيكيا بقضية تأنيث الطبيعة والبيئة في أدبنا العربي القديم والحديث والمعاصر، بغية استكشاف الأنساق البيئية والثقافية المضمره نصا وخطابا.

## الفصل العشرون:

## المقاربة الميكروسردية

تستند المقاربة النقدية لفن القصة القصيرة جدا، أو ما يسمى كذلك بالمقاربة الميكروسردية، إلى عدة معايير ومقاييس نقدية، تنصب على الجوانب الدلالية والشكلية والبصرية. ويمثلها عربيا كل من: جميل حمداوي، وأحمد جاسم الحسين، ويوسف الحطيني. ومن هنا، فإن هذه المقاربة الجديدة تميز بين الأركان والشروط، أو بين المكونات الداخلية والتقنيات الخارجية، أو بين العناصر البنيوية التي تميز فن القصة القصيرة جدا، وتفردته عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى، وبين المقاييس المشتركة التي تجمع هذا الفن الجديد والمستحدث مع باقي الفنون والآداب والمعارف العلمية.

## ◆ أركان القصة القصيرة جدا:

حدد الدكتور أحمد جاسم الحسين في كتابه: " **القصة القصيرة جدا**" مقومات القصة القصيرة جدا في أربعة أركان أساسية، وهي: القصصية، والجرأة، والوحدة، والتكثيف<sup>522</sup>. أما الباحث السوري الأستاذ نبيل المجلي، فقد جمع خصائص القصة القصيرة جدا في أرجوزة على غرار منظومات النحو والفقهاء والحديث، فحصر أهم مميزاتهما في خمسة عناصر أساسية ألا وهي: الحكائية، والتكثيف، والوحدة، والمفارقة، وفعالية الجملة، فقال:

سرد قصير متنه في القصر

كالسهم، بل كالشهب تطلق الشرر

كتبيها الأوائل الكبـار

وليس يدري من هو المغـوار

522 - انظر: الدكتور أحمد جاسم الحسين **انقاص القصيرة عذا**، دار عكرمة، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى سنة 1997م.



قد ميزتها خمسة الأركان

غنية

حكاية

المعني

وبعدها يلزمها التكثيف

ووحدة يحفظها

حصيف

واشترط الناس لها المفارقة

وأن تكون للحدود

فارقة

وجملة فعليّة بما كمل

بنهاؤها وأن يحقه

يكتمل

وإذا انتقلنا إلى المبدع السوري سليم عباسي، فقد حصر ملامح القصة القصيرة جدا في الحكائية، والمفارقة، والسخرية، والتكثيف، واللجوء إلى الأنسنة، واستخدام الرمز والإيماء والتلميح والإيهام، والاعتماد على الخاتمة المتوهجة الواخزة المحيرة، وطرافة اللقطة، واختيار العنوان الذي يحفظ للخاتمة صدمتها، وقد ذكر هذه الملامح في الغلاف الخارجي الخلفي من مجموعته القصصية: "البيت بيتك".<sup>524</sup>

ويتبين لنا من كل هذا أن سليم عباسي يخلط بين الأركان والشروط، أو بين الثوابت الجوهرية والتقنيات الخارجية التي تشترك فيها القصة القصيرة جدا مع القصة القصيرة والرواية والفنون السردية الأخرى.

523 - د. يوسف حطيني إن قصة القصيرة جدا لهذا التلخيص التطليلي،

مطبعة اليازجي، دمشق، سورية، الطبعة الأولى سنة 2004م، ص: 41.

524 - سليم عباسي: البيت بيتك، مطبعة اليازجي، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى سنة 2001م.

أما الناقدة الدكتورة لبانة الموشح، فتحصر عناصر القصة القصيرة جدا في: الحكاية، والتكثيف، والإدهاش.<sup>525</sup>

ويرى لويس بريرا ليناريس أن للقصة القصيرة جدا مجموعة من المؤشرات، وهي:

- حضور عنصر الدهشة.
- العلاقة بين العنوان والحبكة والنهاية.
- تركيب الجمل داخل النص.
- اجتناب الشرح أو التوسع.
- تنوع النهاية.
- القاعدة السرديّة.
- النص القصير جدا ليس نكتة.<sup>526</sup>

أما الناقد الأرجنتيني راوول براسكا، فيحصر مميزات القصة القصيرة جدا في ثلاثة أركان جوهرية، وهي:

- الثنائية: وتتمثل في وجود عالمين أو حالتين متقابلتين في النص القصصي (حلم/يقظة، صورة حقيقية/ صورة معكوسة... الخ). قد تحدث الثنائية بتحول مفاجئ في وجهة نظر الراوي، أو بتقديم روايتين مختلفتين لنفس الحدث.

- المرجعية التناسية؛

- انزياح المعنى.<sup>527</sup>

وترى الناقدة الفترولية بيوليطا روخو أن للقصة القصيرة جدا مجموعة من المكونات الرئيسية، وهي:

- المساحة النصية.

525 - د. يوسف حطيني: نفسه، ص: 70.

526 - انظر: مجلة **Quimera**، عدد: 211-211، صص: 25-34.

527 - انظر: **بحثا عن ان ذينا صوري خزل برادي لان قصل خ القصيرة ع ل ذا في**

**أمل بيك ان لاتيلا خ م ترجمة: سعيد بنعبد الواحد وحسن بوتكي، منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب، الطبعة الأولى سنة 2005م، ص: 13.**

- الحكمة.
- البنية.
- الأسلوب.
- التناس. 528

أضف إلى ذلك، فقد ذهب الناقد المكسيكي لاوروز زافالا إلى أن خصائص القصة القصيرة جدا هي:

- الإيجاز.
- الإيجاء.
- التناس.
- الطابع التقطعي.
- الطابع الديدانتيكي. 529

ومن هنا، نفهم أن للقصة القصيرة جدا أركانها الأساسية وشروطها التكميلية. ويمكن استجماع تلك الأركان والشروط في المباحث التالية:

### المبحث الأول: المعيار الطبوغرافي:

نعني بالمعيار الطبوغرافي كل ما يتعلق بتنظيم الصفحة تبيضا وتسويدا، وكل ماتحويه من مؤشرات أيقونية وبصرية وعلامات سيميائية تشكيلية. وفي هذا السياق بالذات، يمكن الحديث عن بعض الأركان الطبوغرافية التي يمكن حصرها في المقاييس النقدية التالية:

---

528 - كونثيبيون باضوس تريا: (الحالة الراهنة لفن القصة القصيرة جدا في أمريكا اللاتينية)، مجلة **Quimera**، عدد: 112-212، صص: 35-38.  
529 - لاورو زافالا: (ست قضايا خاصة بالقصة القصيرة جدا) **ان غل ش الأدبي العالمي**، الندوة الدولية حول القصة القصيرة جدا، مكسيكو، 1998م.

## 1- مقياس القصر:

ينبغي أن تتخذ القصة القصيرة جدا حجما محدودا من الكلمات والجمل، وألا تتعدى مائة كلمة في غالب الأحوال. أي: خمسة أسطر على الأقل، و صفحة واحدة على الأكثر، لكي لا تتحول إلى أقصوصة أو قصة قصيرة أو رواية بنفسها السردي المسهب والموسع. ويعني هذا أن يحترم الكاتب حجم هذا الفن المستحدث، وألا يتعدى نصف صفحة، ويختار الجمل ذات الفواصل القصيرة، والجمل البسيطة من حيث البنية التركيبية ذات المحمول الواحد.

وهذا الحجم القصير جدا هو الميسم الحقيقي لهذا الجنس الأدبي الجديد، الذي ظهر ليواكب التطورات السريعة التي عرفها العالم بصفة عامة، والمجتمع المغربي والعربي بصفة خاصة. كما يستجيب هذا الحجم المحدود، من حيث الأسطر والكلمات، مع سرعة الإيقاع الواقعي، وكثرة مشاغل الإنسان، وتخبطه في أزمت يومية ومشاكل كثيرة، يستوجبها الظرف الزمني المعاصر؛ مما يجعل المتلقي أو القارئ لا يستطيع أن يقرأ الأعمال الأدبية الإبداعية الطويلة والمسترسلة. لذلك، يلتجئ إلى القصة القصيرة والقصيرة جدا. ولقد صدق القاص الفنزويلي لويس بريتو غارسيا حينما قال: "نمر بسرعة من دراما الكتاكالي التي يدوم عرضها ثلاثة أيام، إلى التراجيديا الإغريقية التي تستمر ليلة كاملة، إلى الأوبرا التي تستغرق خمس ساعات، إلى الفيلم الذي يدوم ساعة ونصف، إلى حلقة المسلسل من عشرين دقيقة، إلى الفيديو كليب من خمس دقائق، إلى الوصلة الإشهارية من عشرين ثانية، ثم القصة القصيرة جدا من ثانية واحدة"<sup>530</sup>

ونلاحظ أن كثيرا من الكتاب لا يعرفون كيف يتحكمون في خاصية التكثيف والاقتضاب، فيطولون قصصهم توسيعا وتمطيطا، حتى تصبح نصوصهم المتخمة بالاستطرادات والحشو الزائد أقرب من القصة القصيرة أو الرواية القصيرة جدا. وبهذا، التطويل يعكس الكاتب صفو هذا الفن الجديد، ويميعه فنيا وجماليا. لذا، يستسهل كثير من الكتاب هذا الفن، فيعتبرونه مطية سهلة، يمكن تطويعه في أية لحظة، استعداد لها الكاتب أو لم يستعد. والآتي، يركبه الجميع، حتى الفاشلون من المبتدئين والمجربين والمستسهلين في مجال الكتابة الشعرية والسردية والدرامية.

530 - لويس بريتو غارسيا: (الهم ليغني له قرض ان قص ليرة جذنا)، ترجمة: سعيد بنعبد الواحد ب. ل. ب. د.، عدد، 5، 2007م.

ويعتبر القاص المغربي حسن برطال في مجموعته: " أبراج" من أكثر كتاب القصة القصيرة احتراما للحجم القصير جدا، ومن أمثلة ذلك هذه القصة التي لاتتعدى سطرا واحدا: " شرب من الماء... ولما علق العود بحلقه أدرك أنه في عين الحسود..."<sup>531</sup>

أما قصص مصطفى لغتيري في: " مظلة في قبر"، فتتسم بحجمها المتوسط الذي لا يتجاوز نصف صفحة، ماعدا نصين يستغرقان تقريبا الصفحة الكاملة، وهما: "الأسير"، و"كابوس".

أما نصوص الزهرة رميج في مجموعتها القصصية القصيرة جدا: "عندما يومض البرق"، فتتميز في معظمها بالطول المسهب، والانسحاب المسترسل، وتستغرق صفحة كاملة، كما يتضح ذلك جليا في قصتها: " واجهة":

" كل الطلبة منهمكون في الإجابة عن أسئلة الامتحان ماعداها. آخرون يحاولون... لكنها أكثرهم إصرارا.

تحرك رأسها في كل اتجاه... قهقسي إلى مجاوريتها، فينهرها الأستاذ:

– إذا كان غطاء رأسك يحول دون سماعك لصوتك، فإن أذني تسمعان دبيب النمل!

الوقت يمر وهي على حالها، تتربص بإجابات الآخرين تربص الوحش بفريسته.

لم يبق الآن، سوى بعض الطلبة المتناثرين في القاعة. دائرة فارغة تحيط بها... لا أمل في تلك اللحظة الأخيرة التي يختلط فيها الحابل بالنابل!...

أخيرا، سلمت الأستاذ ورقة تحريرها. ارتسمت على شفثيه شبه ابتسامة وهو يقرأ ما كتبه أعلى الصفحة بخط عريض أحمر: " بسم الله الرحمن الرحيم. عليه توكلت وهو المعين".<sup>532</sup>

وعليه، فهناك ثلاثة أنواع من الكتابة في مجال القصة القصيرة جدا على مستوى الحجم: كتابة قصيرة جدا، وكتابة متوسطة، وكتابة طويلة ومسترسلة.

## 2- مقياس الترقيم:

<sup>531</sup> - حسن برطال: أثر اطر، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الطبعة الأولى 2006م، ص: 23.

<sup>532</sup> - الزهرة رميج: عندملي يوب ان جلدر، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2008م، ص: 28.

من أهم مكونات القصة القصيرة جدا الاهتمام بعلامة الترقيم، وتطويرها سيميائيا لخدمة أغراض الكاتب، ونواياه الإبداعية والتصويرية . ونلاحظ في الكثير من المجموعات القصصية القصيرة جدا ثلاث ظواهر بارزة:

أولاً: هناك من يتحرر من علامات الترقيم، ويفرض الوقفات المفصلة، والفواصل المسيحة التي تحد من التدفقات الشعورية والتعبيرية، ويتمرد عن ضوابطها ثورة وانزياحا وجرأة، كما في قصة: " بدون " لعز الدين الماعزي: " دخل الحمام بقفته الفوطة الملابس الداخلية صابونة مشطاً محكاً وشامبوان... "

نزع ملابسه ثوبا ثوبا ودخل للاستحمام.

جاء الكسال دعك أطرافه جره جذبه ثناه طواه حمله وضعه أسنده كتم أنفاسه أفرغ عليه الماء وخرج التفت وجد نفسه بدون...." 533

ثانياً: هناك من يحترم علامات الترقيم أيما احترام، ويستخدم وقفاتها الإملائية، وذلك في سياقاتها الملائمة، ويضعها في أماكنها المناسبة، كما في قصص: " الخيل والليل " للحسين زروق:

" الابن: أماه أين أبي؟

الأم: مسافر يا ولدي.

الابن: ومتى سيعود أماه؟

الأم: لأدري يا ولدي.

وبعد شهور... ومع استمرار الحرب.

الابن: أماه لماذا لم يعد أبي؟

الأم: لأدري يا ولدي.

بعد سنة... والحرب تزداد شرستها...

الابن: لماذا لانسافر أيضا يا أماه؟

الأم: ربما نفعل يا ولدي.

الابن: ومتى يا أماه؟

533 - عز الدين الماعزي: حب على طريقة الكبار، ص: 48.

الأم: لا أدري يا ولدي.

وفي أول غارة كان القصد منها شل الحركة الطبيعية للأحياء سافر الابن ولم تضع الأم مزيدا من الوقت... بل سارعت لشراء تذكرة سفر... صارت تملك بندقية<sup>534</sup> ثالثا: هناك من يوفق بين الاتجاهين احتراماً وتحجراً. أي: يتصرف في هذه العلامات الترفيحية، ويطوعها لأغراض فنية وجمالية ومقصدية، ويكتفي ببعض العلامات تركيزاً وتبئيراً، مثل: علامات الحذف والفاصلة، كما هو حال فاطمة بوزيان في مجموعتها القصصية: "ميريندا":

" كان يوسف يحب الطائرات... "

سمع الكبار يتحدثون عن طائرات دمرت أبراجا عالية فمزقها وأحب يوسف صناعة الزوارق...

سمعهم يتحدثون عن زوارق الموت فأغرقها في الماء راح يلعب في سيارات صغيرة... رأى في التلفزة سيارات تنفجر ودماء ودموعاً فهجر اللعب، وقال إخوته:

- كبر يوسف!<sup>535</sup>

ويلاحظ كذلك أن كثيراً من كتاب القصة القصيرة جداً يكتبون من علامات الحذف الثلاث والفاصلة، من أجل تحقيق التكثيف والإيجاز والاقتضاب، وخلق الجمل القصيرة المترابطة والمتتابعة سرعة وإيقاعاً.

فالكاتب عزالدين الماعزي في مجموعته: "حب على طريقة الكبار" يميل كثيراً إلى الإضمار والحذف، عن طريق تغييب علامات الترفيح التي لا تظهر إلا في حالات قليلة. أما أهم علامة تحضر لديه بشكل لافت للانتباه هي علامة الحذف بنقطها الثلاث. وهذه الخاصية الترفيحية إن دلت على شيء، فإنما تدل على الإيجاء والتلميح والإخفاء، وإسكات لغة البوح والاعتراف والامتناع، عن طريق توضيح الواضح وفضح الفاضح. والآتي، أن هذه العلامة الترفيحية تحرك مخيلة القارئ، وتحفزه على التفكير والتخييل، والإجابة عن الألغاز المطروحة في سياقها المرجعية وأبعادها الانتقادية.

534 - الحسين زروق: الخيم الليل، مطبعة النور الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1996م، ص:7.

535 - فاطمة بوزيان: ميريندا، ص:58؛

هذا، ويشغل عبد الله المتقي في مجموعته: "الكروسي الأزرق" علامات الحذف الثلاث، مع توظيف علامة الاستفهام قصد دفع القارئ إلى التخيل، وتدبر الجواب، وملء الفراغات بأجوبته الافتراضية والممكنة، كما في قصته التي تدور حول السينما التي يهرب إليها الشباب والكبار على حد سواء، للتنفيس عن مكبوتاتهم، والالتحام مع الخطاب الجسدي الذي يجسده الفيلم السينمائي. وهنا، تتحول قاعة السينما إلى فضاء الاستهتار والاستمناء: "أطفئت مصابيح القاعة.... خيم الصمت.... وبدأت أحداث الشريط الفاحشة.... الأجساد العارية.... القبل.... ما يشبه اللهات.... و.... سقطت نقطة ساخنة على حافة صلعته... تحسسها بأصابعه... كانت لرجة ودافئة..."

- تفو!

- وانسحب من القاعة....

- فقط، كان يشعر بنفاهته".<sup>536</sup>

و نجد حسن برطال أيضا في مجموعته " أبراج" يكثر من علامات الحذف، والنقط المتتالية الدالة على حذف المنطوق، واختيار لغة الصمت والتلميح، بدلا من التوضيح وتفصيح ماهو واضح؛ لأن الواضحات كما يقال من الفاضحات. وتعمل نقط الحذف على إثارة المتلقي، ودفعه إلى التخيل، وتصور المحتمل، والبحث عن الجواب الصحيح، وإيجاد الحلول الممكنة للأسئلة المطروحة؛ لأن الأسئلة كما يقول الفيلسوف كارل ياسبرز أهم من الأجوبة.

ويكثر الكاتب المغربي حسن برطال من نقط الحذف لخلق بلاغة الإضمار والصمت، بدلا من بلاغة الاعتراف والبوح التي نجدها كثيرا في الكتابات الكلاسيكية شعرا ونثرا. يقول الكاتب متوكئا على بلاغة الحذف، ملمحا إلى الموت المحتوم، وبشاعة القتل البشري: "قابيل دفن أخاه... الغراب دفن أخاه.... والذي قتل بغداد دفن نفسه".<sup>537</sup>

هذا، ويستلزم الفراغ النقطي قارئاً ذكياً لما يكتبه حسن برطال؛ لأن قصصه قنابل موقوتة، يمكن أن تنفجر في أية لحظة، يحتك فيها المتلقي بأسلاك قصصه القصيرة جدا، والتي على الرغم من حجمها الكبسولي، تحمل في طياتها أسئلة كثيرة، وقضايا إنسانية شائكة.

<sup>536</sup> - عبد الله المتقي كروسي الأزرق م منشورات مجموعة البحث في

القصة القصيرة جدا، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2005م، ص: 35.

<sup>537</sup> - حسن برطال: أثر ا ط، ص: 75.



ويلاحظ في مجموعة "ميريندا" لفاطمة بوزيان ظاهرة الانسياب السردية، والتحرر من علامات الترقيم التي تتحول إلى علامات معطلة وسالبة في كثير من الأحيان، أو تتحول إلى علامات الحذف والإضمار كما في قصة: "ماسنجر" مثلاً.

والسبب في تعطيل علامات الترقيم في كثير من قصص المجموعة، ربما يعود إلى رغبة الكاتبة في التحرر من شرنقة الإملاء، والتخلص من الفواصل المفرمة للأفكار والعواطف، والانسياب أيضاً وراء اللاشعور الوجداني الذاتي، مع ترك التخيلات السردية تنساب بدون تقييد، أو وضع للحواجز التي تكبح اللغة، وتحد من تسلسل المعاني.

#### 4- مقياس التنوع الفضائي:

تتنوع الفضاءات البصرية للقصة القصيرة جداً إلى فضاءات متنوعة، حيث يمكن تصنيفها حسب الشكل التالي:

- فضاء الجملة الواحدة: كما في قصة: "المستبد" لجميل حمداوي: "استيقظ الحاكم المستبد، يوماً، فلم يجد شعبه..."<sup>538</sup>؛

- الفضاء المسردن: وهو الغالب على القصة القصيرة جداً، كما في هذه القصة السردية التي يطغى فيها السواد على البياض:

" ينظر ملياً إلى رسم كاريكاتوري على جريدة ويتسم

" حذاء الوزارة على رأس النيابة، حذاء النيابة على رأس المدرسة،

حذاء المدرسة على رأس الأب... " فإذا بجذاء الأب يكاد يقتلع رأسه:

- " نوض تحفظ المسخوط"<sup>539</sup>

- فضاء القصيدة الشعرية: مثل ما نجد عند سعيد بوكرامي، الذي كتب قصة قصيرة جداً تشبه الشعر المنثور:

" عاد بلحية خفيفة كغيفارا

أحب أن يعود طبيبا

538 - جميل حمداوي بثلاث ألوان خرج مقصص قصيرة جداً مخطوطة لدى الكاتب، ص: 24.

539 - السعدية باحدة: وقع امتداده... ورحل، ص: 51؛

لكن موسكو تريده أن يعود  
في نعش.

صامت بيتسم وحين يتعب  
يتشرد في الذكريات  
لماذا تحول إلى نحورنا؟<sup>540</sup>

– فضاء الكتابة الدرامية: كما في هذه القصة للحسين زروق، وهي من مجموعته: " الخيل  
والليل":

" الابن: أماه أين أبي؟

الأم: مسافر يا ولدي.

الابن: ومتى سيعود أماه؟

الأم: لأدري يا ولدي.

وبعد شهور... ومع استمرار الحرب.

الابن: أماه لماذا لم يعد أبي؟

الأم: لأدري يا ولدي.

بعد سنة... والحرب تزداد شرستها...

الابن: لماذا لانسافر أيضا يا أماه؟

الأم: ربما نفعل يا ولدي.

الابن: ومتى يا أماه؟

الأم: لا أدري يا ولدي.

وفي أول غارة كان القصد منها شل الحركة الطبيعية للأحياء سافر الابن ولم تضع الأم مزيدا  
من الوقت... بل سارعت لشراء تذكرة سفر... صارت تملك بندقية<sup>541</sup>.

540 - سعيد بوكرامي: الهنهية الفقيرح، مطبعة القرويين، الدار البيضاء،  
ص:71.

541 - الحسين زروق: الخيال الليل، مطبعة النور الجديدة، الدار البيضاء،  
الطبعة الأولى سنة 1996م، ص:7.



منخووووووووووووووووووووووورة

مت-----عبة

...  
543»

إذا، ثمه فضاءان أساسيان: فضاء كبسولي متسق ومنسجم عضويا وموضوعيا، وفضاء متشذر ومتقطع كتابة ومتوالية.

### المبحث الثاني: المعيار السردى:

يرتكز المعيار الشكلي أو الفني أو الجمالي لفن القصة القصيرة جدا على مجموعة من المقاييس، التي يخضع لها هذا الفن المستحدث في أدبنا العربي الحديث والمعاصر. ومن أهم المقاييس التي يبنى عليها المعيار الشكلي، نستحضر المقاييس الفنية التالية:

#### 1- مقياس القصصية:

تتشرك القصة القصيرة مع باقي الفنون السردية، كالأقصوصة والقصة القصيرة والرواية والرواية القصيرة، في الانطلاق من الفكرة، ومعالجتها من خلال أحداث مركزة، تؤديها عوامل وشخوص معينة وغير معينة، وذلك في أفضية محددة أو مطلقة، مع الاستعانة بالأوصاف المكثفة أو المسهبة، وذلك عبر منظور سردي معين، ضمن قالب زمني متسلسل أو متقاطع أو هابط سرعة وبطء، مع انتقاء سجلات لغوية وأسلوبية معينة، للتعبير عن رؤية فلسفية ومرجعية معينة.

وإذا افتقدت القصة القصيرة جدا مقوماتها الحكائية، فإنها تتحول إلى خاطرة أو مذكرة انطباعية أو نثيرة شعرية...

ومن شروط هذه القصة أن تخضع لفاعلية القراءة، ومستلزمات الاتساق والانسجام والبناء الحجاجي مراعاة أو انتهاكا.

وهكذا، تكتمل - مثلا - في مجموعة عزالدين الماعزي التزعة القصصية، والتخطيب السردى الحكائى. ونعني بهذا أن قصصه الرمزية والتقريرية معا تتوفر فيهما الحكمة السردية والتزعة

543 - السعدية باحدة: وقع امتداه...ورحل، ص:49.

القصصية، وذلك بمكوناتها الخمس: الاستهلال السردي، والعقدة الدرامية، والصراع، والحل، والنهاية. وقد تكون هذه النهاية مغلقة معطاة، أو مفتوحة يرحى من القارئ أن يملأ فراغ البياض ونقط الحذف، وذلك عن طريق التخيل والتصوير، واقتراح الحلول الممكنة. ويا للعجب العجاب! فما تقوله قصة من قصص الماعزي الموجزة في أربعة أسطر أو صفحة واحدة من الحجم المتوسط، تعجز كثير من الروايات الكلاسيكية والحداثية بصفحاتها الطويلة، ومجلداتها المتسلسلة، أن تقوله بوضوح و جلاء وروح شاعرية فكاهية مقنعة. ومن هنا، نرى أن القصة القصيرة جدا ستكون جنس المستقبل بلا منازع، مع التطور السريع للحياة البشرية، وتسارع الاختراعات الرقمية الهائلة، وسرعة الإيقاع في التعامل مع الأشياء، وكل المعنويات الذهنية والروحية.

ومن أمثلة التزعة القصصية المحبكة بشكل متكامل، في صياغة الأحداث، والشخصيات، والفضاء، والوصف، والمنظور، والزمن، والسجلات اللغوية، نذكر قصة: (حذاء شطايبه): " يضع شطايبه قبعته نظارته السوداء يهيم في الشارع يخطط بعينيه أرداف الفتيات ويمسح غبار الأزقة وكراسي المقاهي.

لا يدري شطايبه الذي أصابه إنه قلق منقبض كتوم...

شطايبه يضع صندوقه في يده يتابع سيره بين المقاهي يتطلع إلى الأحذية التي تود المسح... وهو في طريقه يصطدم مع كلب هو الآخر يبحث عن عظمة أو فتات أمام باب مقهى يلتفت إليه ينهره يرفع رجله ليضربه يرفع الكلب أذنه تظهر أنيابه يفتح فاه يزجر الطفل يغضب الكلب يرفع رجله يتلقاه الكلب فيلقم حذاءه يهرب الكلب بالحذاء يرمي شطايبه الصندوق يجري ويجري يضع الصندوق والحذاء... " 544

ويبدو لنا أن هذه القصة تتوفر على مقومات الحبكة القصصية من أحداث، وفواعل، وفضاء سردي، ومنظور، ووصف، وأسلوب، وتزمين.

## 2- مقياس التركيز:

نعني بخاصية التركيز أن تنبني القصة القصيرة جدا على الوظائف الأساسية والأفعال النووية، مع الاستغناء عن الوظائف الثانوية والأفعال التكميلية الزائدة والأجواء المؤشرة الملحقة والقرائن الظرفية المسهبة. أي: ينبغي على المبدع أن يشذب الزوائد المعيقة، ويعد عن نصه كل الفضلات والملحقات التي لا تخدم الحكمة القصصية بأي حال من الأحوال. ويعني هذا أنه من الأفضل للمبدع أن يركز على الأفعال الإسنادية التي تكون بمثابة العمدة، ويجتنب قدر الإمكان الفضلات القائمة على التوسيع والإسهاب والتمطيط. كما ينبغي عليه أن يتعد قدر الإمكان عن التفاصيل المتشعبة، ويكتفي إن اقتضى الأمر بالتفصيلات الجزئية المختزلة التي تُخدم النص. وإذا تأملنا قصة " فرح " لمصطفى لغتيري المأخوذة من مجموعته القصصية القصيرة جدا: " تسونامي"، فإننا نجد أنفسنا أمام وظائف أساسية، وأفعال إسنادية عمدة، تتشكل في أغلبها من أفعال ماضية تامة أو ناقصة: أعد- انتظر- تأجل- حل- كان- تعفن... بدون استزادة إسهابية أو استطرادية في التفصيل أو الحشد اللغوي.

وقصة: " فرح " هي على الشكل التالي: " قبيل حلول العيد، أعد نفسه للفرح... مساء انتظر كباقي الناس ظهور الهلال، لكنه لم يظهر، فتأجل العيد يوما واحدا... حين حل العيد كان الفرح قد تعفن."<sup>545</sup>

ونجد هذا التركيز جليا في أقصر قصة قصيرة كتبت في التاريخ، وهي للكاتب الغواتيمالي أوغسطو مونتيروسو: " عندما استيقظ، كان الديناصور لا يزال هناك"<sup>546</sup>. لم يستعمل الكاتب في هذه القصة إلا فعلين أساسيين في تشكيل قصته وتحيكها، مع العلم أن الفعل " كان" مجرد رابطة مساعدة دالة على زمنية الفعل الماضي. وهذه القصة في الحقيقة تمثل قمة التركيز، كما تحمل في طياتها دلالات عدة منفتحة وموحية.

545 - مصطفى لغتيري: ( فرح) وظل ونامي، منشورات أجراس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2008م، ص:36.

546 - أنخيل ملدونو أسيفيدو: (جدارة القصة القصيرة جدا)، بي غوخوي لغرحم ترجمة الدكتور مصطفى يعلى، المغرب، خريف 2008م، ص:10.

### 3- مقياس التنكير:

إذا كان الكثير من الروايات والقصص القصيرة الواقعية والرومانسية تحمل أسماء علمية محددة بدقة، تعبر عن كينونات وذوات إنسانية مرصودة، من خلال رؤى فزيولوجية ونفسية واجتماعية وأخلاقية، فإن القصة القصيرة جدا تتخلص من هذه الأسماء الشخصية العلمية المعرفة؛ فتصبح ذواتا مجهولة نكرة. وبالتالي، تتحول في عصر العولمة إلى كائنات معلبة ومستلبة ومشياًة ومرقمة بدون هوية ولا كينونة وجودية، وتبقى أيضا دون حمولات إنسانية. أضف إلى ذلك، فالإنسان في زماننا هذا قد امتسخ وتحجر، وصار كائنا كروتيسكيا متوحشا يخيف الآخرين، وصار ذئبا لأخيه الإنسان، كما قال الفيلسوف الإنجليزي توماس هوبز.

وربما يكون هذا التنكير الشخصي راجعا إلى تطابق الذات القصصية مع ذات المبدع، التي أصبحت بدورها ذاتا مهمشة وممزقة وضائعة بين سراديب هذا الكون الشاسع، الذي تقزمت فيه كثير من الذوات، وتضالت قيميا وحضاريا وماديا ووجوديا وثقافيا.

وفي هذا النطاق، يقول رشيد البوشاري في قصة: "ملل"، مستعملا مقياس التنكير، وتغيب الشخصيات، مختفيا وراء ضمير الغائب، والتواري وراء الرؤية من الخلف المحايدة: "انتهى منه العمل بعد الستين... فامتطى صهوة زمنه المتبقي، يسافر بعيدا عن فكرة الفراغ.

على أريكته المهترئة، جلس يراقب مركبه الرابض قرب الصخور والأمواج تتقاذفه... أحس بالحنين لأيام العمل، لكن عجزه وقوة الحياة جعلاه يكتفي بمشاهدة مركبه وهو يتمسك بجبل النجاة.

استسلم العجوز لرتابة الزمن، وقرر الموت في حوض الفراغ وعلى أريكة الملل".<sup>547</sup>

ويقول عبد الدائم السلامي في حديثه عن الشخصيات، وتركيزه على مقياس التنكير في مجموعتي مصطفى لغتيري وعبد الله المتقي: "إن قراءة متأنية لقصص الكتباين تظهر لنا أن شخصياتها تتنوع كثرة وأفعالا ومآلا، فقصص: "الكرسي الأزرق" تتوفر على مائة وتسع عشرة شخصية، منها مائة وتسع شخصيات لاتحمل اسما علما، وأغلبها معرف بالإضافة أو

<sup>547</sup> - رشيد البوشاري: أصليد... جرح، منشورات الديوان، مطبعة الديوان للطباعة والنشر والتوزيع، أسفي، الطبعة الأولى سنة 2007م، ص: 41.

بالألف واللام، ولكنها فاعلة في المغامرة مشاركة فيها، ونسبتها 91.6%، وعشر شخصيات عينها الكاتب بأسماء معلومة، غير أنها في الغالب الأعم جاءت باهتة عرضاً في المغامرة، قليلة الفعل فيها، ونسبتها 8.4%.

وتتضمن قصص: "مظلة في قبر" مائة وإحدى عشرة شخصية، منها اثنتان وتسعون شخصية غير معرفة، ولها فعلها في المغامرة، ونسبتها 82.9%، وتسع عشرة شخصية تحمل اسماً علماً، وهي على غرار شخصيات قصص: "الكرسي الأزرق"، يوردها الراوي دون أن سيند إليها أفعالاً في الحكاية إلا نادراً، بما يسمها بميسم المساعدة في سيرورة الحكاية لاغير، نسبتها 17.1%<sup>548</sup>.

وحيثما ترد هذه الشخصيات المغيبة النكرة، فإنها ترد كضمان إحالة مثل: خرج- عاد- فترجل، إنه... أو ترد بأدوارها الاجتماعية، مثل: الشرطي- المدرس- الأب- الجد- مدير البنك- الأستاذ- الطبيب- السائق...

#### 4- مقياس التنكيت والتلغيز:

تتحول مجموعة من القصص القصيرة جداً إلى أحداث ملغزة أو من باب التنكيت والترفيه، ليترك المبدع القارئ دائماً يتسلح بالبياض للمء الفراغ. ويعني هذا أن قصص حسن برطال - مثلاً- عبارة عن ألغاز معقدة، تثير إشكاليات مفتوحة، من الصعب بمكان أن نجد لها حلاً بسهولة، أو نبحت لها عن إجابات نهائية محددة شافية: "هاجر الابن... ثم هاجرت الأم... وتبعهما الأب..."

ولما عادت الأسرة من المهجر وجدت البيت قد هاجر<sup>549</sup>.

وفي سياق آخر، يقول معتمداً على التلغيز: "بفضل المظلات والواقيات الشمسية... لم تعد

هناك رواية "رجال الشمس"

بل كل الرجال يعيشون في

الظل روايات...<sup>550</sup>

548 - عبد الدائم السلامي: نفسه، ص:30.

549 - حسن برطال: أثر اطم ص:68؛

550 - حسن برطال: أثر اطم ص:7؛



نلاحظ في هذه القصص الملغزة الموجزة عدم اكتمال النص. وبالتالي، فهو يحتاج إلى توضيح وتفسير، لا بد أن يملأ المتقبل فراغه بالجواب والتأويل، حسب السياق المرجعي الذي يعيشه ذلك المتلقي الضمني. ومن النكت المثيرة ما كتبه حسن برطال في مجموعته: "أبراج": "تحول" مسمار جحا" من فكرة في رأسه

إلى " مسمار الكيف" في قدمه...

ليعرقل مسيرته الشيطانية<sup>551</sup>

ونستنتج من كل هذا أن التلغيز والتنكيت من المكونات الضرورية لانباء القصة القصيرة جدا، وانكتابها فنيا وجماليا ووظيفيا.

## 5- مقياس الاقتضاب:

إذا كانت الرواية الواقعية تسهب في الوصف تطويلا واستطرادا وحشوا، كما عند بلزاك، و فلوبيير، و ستاندال، و موباسان، ونجيب محفوظ، وعبد الكريم غلاب، ومبارك ربيع،... فإن من أهم المكونات الأساسية للقصة القصيرة جدا الاقتضاب في الوصف، عن طريق الابتعاد عن الحشو الزائد، وتجنب الاستطرادات الوصفية والتأملات الشاعرية، وتفادي التكرار اللفظي والمعنوي، والتقليل من النعوت والصفات، والابتعاد عن التمثيط في التصوير الوصفي صفحات و صفحات. ومن هنا، فلا بد من عملية الاقتضاب في الوصف تشديدا وانتقاء، ولا بد من الاقتصاد فيه إنجازا واختزالا وتدقيقا.

وفي هذه الحالة، لا ينبغي للمبدع أن يستخدم في قصصه القصيرة جدا الأوصاف، إلا إذا كانت معبرة تخدم السياق القصصي خدمة دلالية وفنية ومقصدية، وألا يتحول الوصف إلى حشو زائد، كما نجد ذلك في الكثير من القصص القريبة إلى نفس الرواية والقصة القصيرة. فإذا أخذنا هذا النموذج القصصي الذي يحسب على القصة القصيرة جدا، فقد نجد أقرب إلى القصة القصيرة والرواية منه إلى نفس القصة القصيرة جدا ؛ وذلك بسبب كثرة الأوصاف والنعوت والأحوال وأسماء التفضيل. في حين، يشترط في القصة القصيرة جدا التركيز على

<sup>551</sup> - حسن برطال: أثرراط، ص: 27؛

الوصف المقتضب والموجز، مع إلغاء الزوائد اللغوية المعيقة، وتشذيب الأوصاف المسترسلة المسهبة. وفي هذا السياق، تقول الزهرة رميح في قصة: "النادل":

" تحول فضاء الفيلا الفخمة إلى حديقة تفوح منها روائح أعلى العطور وتينع فيها أجساد أجمل النساء.

كان الحفل في أوجه. إيقاع الموسيقى يزداد ارتفاعا والأجساد حرارة وعريا. عندما توقف النادل الشاب ذو البدلة الرسمية الأنيقة عند إحدى الموائد، كانت صاحبة الجسد الممتلئ والصدر شبه العاري تحكي نكتة ماجنة. استمرت في الحكى بعدما سحبت نفسا عميقا من سيجارتها الفخمة ونفخت الدخان الذي ارتطم بوجهه وهو ينحني ليقدم لها الشاي... تابع النادل طريقه على المائدة المجاورة. قالت إحدى الحاضرات وهي تكاد تنفجر من الضحك:

- ألم تخجلي وأنت تحكين النكتة أمام الرجل؟

أجابت وهي تنظر حولها في استغراب:

- أي رجل؟! "552"

ولا يعني هذا ألا يستخدم الكاتب النعوت والأوصاف، بل عليه أن ينتقي الصفات الملائمة والمناسبة، ويحكم إلى مقياس التركيز والتدقيق، فيختار ما يخدم السياق النصي، وينفع عقدة القصة، ويوتر أزمته، ويثير القارئ، ويصدمه بشكل مريب ومدهش، ويفاجئه بوقع القصة، فتتحول النعوت والصفات المنتقاة إلى مؤشرات فاعلة وصادمة وواخزة، كأننا أمام لقطة سينمائية مرعبة ومثيرة ومدهشة، كما في قصة: "الخطيئة" لمصطفى لغتيري:

" بخطي واثقة، توجه " نيوتن" نحو شجرة... "

توقف تحتها، وطفق يتأمل ثمارها...

أحست تفاحة بوجوده فارتعبت...

ألقي في روعها أنه آدم يوشك، ثانية، أن يرتكب فعل الخطيئة...

552 - الزهرة رميح: نفسه، ص: 61.

حين طال مكوثه، انتفضت التفاحة فرعة، فانكسر سويقها...  
هوت على الأرض، واستقرت هامدة بالقرب من قدميه. «553»

يلاحظ على هذه القصة القصيرة جدا أنها كبسولة مقتضبة، وذلك من حيث الوصف والتصوير، إذ ترد نعوها القليلة لتشخص لنا حدثا دراميا متوترا. لذا، يحسن الكاتب تشغيل منظومته الوصفية، وذلك على الرغم من اقتضاها وإيجازها.

## 6- مقياس التكثيف:

نعني بتكثيف القصة اختزال الأحداث، وتلخيصها، وتجميعها في أفعال رئيسية، وأحداث نووية مركزة بسيطة، والتخلي عن الوظائف الثانوية التكميلية، والابتعاد عن الأوصاف المسهبة، أو التمطيط في وصف الأجواء.

ونفهم من هنا، أن القصة لا بد أن تخضع لخاصية الاختزال والتركيز، وتجميع أكبر عدد ممكن من الأحداث والجمل، وذلك في رقعة طبوغرافية محددة، ومساحة فضائية قصيرة جدا. ولا يكون التكثيف - هنا - فقط على مستوى تجميع الجمل والكلمات، بل يكون أيضا على المستوى الدلالي، فتحمل القصة تأويلات عدة، وقراءات ممكنة ومفتوحة.

ويعد التكثيف أيضا من أهم عناصر القصة القصيرة جدا، ويشترط فيه الدكتور يوسف حطيني: " ألا يكون مخلا بالرؤى أو الشخصيات، وهو الذي يحدد مهارة القاص، وقد يخفق كثير من القاصين أو الروائيين في كتابة هذا النوع الأدبي، بسبب قدرتهم على التركيز أو عدم ميلهم إليه. «554»

هذا، وتستند معظم قصص **مصطفى لغتيري** إلى التكثيف القصصي، والإيجاز في تفصيل الحكمة السردية، عن طريق التركيز على استهلال وجيز، وطرح للعقدة بشكل مركز، وتبئير لنهاية قد تكون مغلقة أو مفتوحة، تحتاج إلى التخييل القرائي، والتأويل الاستنتاجي، والتفاعل الضمني بين النص والمتلقي، كما في قصة: " بلقيس"، التي يصور فيها الكاتب العطش الإنساني إلى الارتواء

553 - مصطفى لغتيري **بيظه خ في قبر**، ص: 14.

554 - د. يوسف الحطيني **لبن قلهض لنق ص لير لبط ثل بين النظر لرخ والتطبيق**،

ص: 33.

الشبقي والإيروسي؛ بسبب الافتتان بغواية المرأة، والإعجاب بجمالها الفينوسي الجذاب اشتهاه وحرقة: " في قصر سليمان، حينما كشفت بلقيس عن ساقها المرمريتين، كان هناك في مكان ما، عين تختلس النظر، وترتشف بالتذاذ تفاصيل القوام البهي. من مكانه، في إحدى شرفات القصر، رأى الهدهد ما حدث، فاعتصر قلبه الندم. منذ ذلك الحين، أقسم الهدهد بأن لا ينقل مطلقاً الأخبار بين البشر، وأن يلزم الصمت إلى أبد الأبدين" 555.

وتعتبر مجموعة " أبراج" لحسن برطال نموذجاً بارزاً لخاصية التكتيف والاختزال السردي؛ وذلك بسبب قصر الجمل، وكثرة الفواصل المفصلة.

## 7- مقياس الإضمار والحذف:

تستند القصة القصيرة جداً إلى مكون الإضمار والحذف، باعتبارهما من أهم الأركان الجوهرية للقصة القصيرة جداً، وينتجان كما هو معلوم عن طريق وجود نقط الحذف، والفراغ الصامت، وظاهرة التلغيز.

وهكذا، يستعمل كاتب القصة القصيرة جداً تقنية الحذف والإضمار، من أجل التواصل مع المتلقي، قصد دفعه إلى تشغيل مخيلته وعقله، ملء الفراغات البيضاء، وتأويل ما يمكن تأويله؛ لأن توضيح دلالات المضامين ومقصدياتها، لا يمكن توضيحها أكثر من اللازم. ويستعين الكاتب غالباً بالإيجاز والحذف، وذلك لدواعٍ سياسية، واجتماعية، وأخلاقية، ولعبية، وفنية، وأخلاقية. كما أن ذكر بعض التفاصيل الزائدة التي يعرفها القارئ، تجعل من العمل الأدبي حشواً وإطناباً. لذلك، يتعد الكاتب عن الوصف، ويستغني في الكثير من النصوص عن الوقفات الوصفية، واللوحات المشهدية، التي قد نجدتها حاضرة في القصة القصيرة العادية أو النصوص الروائية. هذا، وتحقق ظاهرة الإضمار فنياً في المجموعة القصصية القصيرة جداً، وذلك عن طريق الحذف الدلالي، وتشغيل علامات الترقيم الدالة على غياب المنطوق اللغوي، وحضور الإبهام البصري، وهيمنة الفراغ اللغوي، ويظهر ذلك بوضوح في توظيف النقط الثلاث، كما في قصة: "

555 - مصطفى لغتيري بيظهخ في قبر، ص: 17.

برتقالة " لمصطفى لغتيري التي يحاور فيها تناصيا قصة أحمد بوزفور، حيث تتحول سيارة أجرة إلى برتقالة، عندما تعين شرطي الطريق، فيقع هذا التحول خوفا من بطش السلطة، وهربا من مضايقاتها غير المشروعة: " صباحا فتحت باب الثلاجة...مددت يدي داخلها...تناولت برتقالة....متلذذا شرعت أقشرها...فجأة أمام ذهولي، تحولت البرتقالة إلى سيارة أجرة صغيرة حمراء...شيئا فشيئا استحالت دهشتي إعجابا بالسيارة...بتؤدة فتحت بابها الخلفي...انبثق منها الكاتب متأبطا أوراقه... مددت يدي نحوه...دون تردد سلمني إحداها...متلهفا قرأتها...إنها قصة سيارة أجرة، تحولت إلى برتقالة" .<sup>556</sup>

ويبين لنا هذا مدى غلبة الطابع الذهني على قصص الكاتب؛ مما يجعل قصصه الرائعة تجمع بين المتعة والفائدة. أي: إن الكاتب يصدر في قصصه عن معرفة خلفية، وزاد ثقافي رمزي، وهذا ما يميز هذه المجموعة عن باقي المجموعات القصصية القصيرة الأخرى.

ومن أهم سمات القصة القصيرة جدا عند حسن برطال وجود ظاهرة الحذف والإضمار، وذلك من خلال الإكثار من علامات الحذف، والنقط المتتالية الدالة على حذف المنطوق، واختيار لغة الصمت والتلميح، بدلا من التوضيح والإفصاح . هذا، ويكثر الكاتب من نقط الحذف لخلق بلاغة الإضمار والصمت، بدلا من بلاغة الاعتراف والبوح، التي نجدها كثيرا في الكتابات الكلاسيكية شعرا ونثرا. وفي هذا الصدد، يقول الكاتب متوكئا على بلاغة الحذف، ملمحا إلى الموت، ومستكرا بشاعة القتل البشري: " قابيل دفن أخاه...الغراب دفن أخاه....والذي قتل بغداد دفن نفسه..."<sup>557</sup> .

وعليه، يستلزم الفراغ النقطي قارئاً ذكياً، لما يكتبه حسن برطال؛ لأن قصصه قنابل موقوتة، يمكن أن تنفجر في أية لحظة، يحتك فيها المتلقي بأسلاك قصصه القصيرة جدا، والتي على الرغم من حجمها الكبسولي تحمل في طياتها أسئلة كثيرة، وقضايا إنسانية شائكة- كما قلنا سابقا-.

<sup>556</sup> - مصطفى لغتيري: نفسه، ص:32.

<sup>557</sup> - حسن برطال: نفسه، ص:75.

## المبحث الثالث: معيار القراءة والتقبل:

### 1- مقياس الاشتباك:

من أفضل القصص القصيرة جدا تلك القصص التي تشتبك مع قارئها ذهنيا ووجدانيا وحر كيا، عبر مجموعة من العمليات التفاعلية، كالإدهاش، والإبهام، والإرباك، والمفاجأة، والحيرة الدلالية، والتركيز على الوقع الجمالي، والتحكم في المسافة الجمالية، ومراعاة أفق التلقي، وتخييبه، وتأسيسه من جديد.

وتسهم قصص التلغيز - مثلا - في إثارة مخيلة القارئ. بينما تثير قصص التنكيت في إثارة وجدان القارئ، وتحريكه سيكولوجيا. أما قصص السخرية والمفارقة، فهي تساهم في دغدغة المتلقي، واستفزازه ذهنيا وروحيا، عبر الفكاهة والباروديا والتهجين الأسلوبي. بينما القصص المباشرة التقريرية، فهي قصص تلبد عقل القارئ، وتخلق معه علاقة تفاعلية سلبية، تتسم بالرتابة، وتقديم كل شيء جاهز على طبق من ذهب.

### 2- مقياس المفاجأة:

تعمل كثير من القصص القصيرة جدا على مفاجأة المتلقي، وإثارته فنيا وجماليا وداليا، واستفزازه عن طريق الانزياح والصورة الومضة، وإيقاعه في شرك الحيرة والتعجب اندهاشا وإرباكا وسحرا. وتكون هذه المفاجأة عند حدوث الوقع الجمالي، وانتهاك المسافة الجمالية، وتخييب أفق انتظار القارئ، وخلخلة مفاهيمه وتصورات المسبقة عن العمل.

كما تعمل بدايات هذه القصص ونهاياتها على مفاجأة المتقبل بعوالم إبداعية جديدة، لم تكن في حسبان، إذ تنماز عوالم القصة الواقعية والحلمية والافتراضية بخاصية التوهج، والتنوير التشخيصي، والتدفق المجازي.

وتمتاز قصص مصطفى لغتيري وغيره من مبدعي القصة القصيرة جدا باستعمال مكون المفاجأة، لإدهاش المتلقي، وإرباكه ذهنيا ووجدانيا وحر كيا، وخلق لغة الغموض والتخييل، وتخييب أفق انتظار المتلقي، مع دفعه اضطرارا وقسرا نحو التخييل، وافتراض الأجوبة الممكنة، وتشويق القارئ ملء فراغ النص، وإشباع بياضاته المسكوتة . وفي هذا الاتجاه، يقول عزالدين

الماعزي في قصته الملعزة " شكون": " خرج من بيته على دقائق الساعة العاشرة صباحا، طلبت منه الزوجة أن يوصل الخبز إلى الفرن، رفع كتفه، فتل شاربه ومضى... التصقت بساقه الصغرى دفعها خلفه وصفق الباب بعنف... في العاشرة ليلا عاد ثملا، فتش في سترته، أدخل يده في جيب سرواله، عن حزمة المفاتيح التي...بدل عاود دون جدوى. طويلا بحث...على إيقاع الضجيج الذي أحدثه أطلت الزوجة من كوة النافذة...قالت...<sup>558</sup>

فهذه القصة مفاجئة للمتقبل الذي تعود على النهاية الكلاسيكية المعطاة؛ لأن نهاية هذه القصة بقيت غير مكتملة، تنتظر القارئ أن يملأ بياضها، و يتخيل كل الإجابات الممكنة والمفترضة.

### 3- مقياس الإدهاش:

تعد خاصية الإدهاش من أهم خاصيات القصة القصيرة جدا الناتجة عن الإضمار والغموض والحذف والتخييل، والترتبة كذلك عن ترك البياضات الفارغة، واصطناع لغة المفارقة، وتشغيل العلامات الملتبسة المحيرة، التي تساهم في خلخلة ميثاق التلقي، وإرباك القارئ على مستوى التلقي، وتقبل النص، كما يتضح ذلك في قصة: " السكوت من ذهب" <sup>559</sup>، التي التجأت إلى الإيجاز المقتضب، واستعمال الحكمة الساخرة، والفكاهة الواعية، والنادرة الذهنية التي تستوجب من المتلقي استعمال الخيال والعقل، وتشغيلهما من أجل تفكيك دوال المنطوق لبناء المفهوم:

" لكي يصبح الرجل ثريا،

قرر أن يصمت إلى الأبد"<sup>560</sup>.

ومن ثم، تهدف القصة القصيرة جدا إلى دغدغة المتقبل، وجذبه لمشاركة الكاتب في انبناء نصه. لذا، يدهشه المؤلف بالبياضات الكثيرة، والفراغ الصامت، والتلغيز المحير، والتنكيك الساخر، وقلب المواضع المألوفة رأسا على عقب.

558 - عز الدين الماعزي: نفسه، ص:12.

559 - مصطفى لغثيري: تسونامي، ص:29.

560 - مصطفى لغثيري: نفسه، ص:29.

## المبحث الرابع: المعيار التركيبي:

### 1- مقياس الجمل البسيطة:

كلما كانت القصة القصيرة جدا مبنية على الجمل البسيطة ذات المحمول الواحد، وابتعدت عن الجمل الطويلة والمركبة ذات المحمولات المتعددة، كانت القصة أكثر تركيزا واقتضابا واختزالا، وانبهارا للقارئ، وإدهاشا له.

لو تأملنا قصص مصطفى لغتيري وحسن برطال، فنلغفها قد بنيت تركيبيا على الجمل البسيطة ذات المحمول الواحد، سواء أكان محمولا فعليا أم اسميا أم ظرفيا أم حاليا... وتقوم الفواصل وعلامات الترقيم الأخرى، كالاستفهام، ونقط الحذف، والنقطة، وعلامة التعجب أو التأثر، بدور هام في تقطيع الجمل، وتكثيفها، واختزالها إلى نوى محمولية. وتهمين في هذه القصص القصيرة جدا محمولات الجمل الفعلية، للتدليل على الحركية، والتوتر الدرامي، وإثراء الإيقاع السردى، وخلق لغة الحذف والإضمار.

أما المحمولات الاسمية، فتأتي للتأكيد والتقرير والوصف، وتبيان الحالة. ومن هنا، فالغرض من توظيف الجمل البسيطة، وذلك بكثرة في القصة القصيرة جدا، هو البحث عن إيقاعية متناغمة لجنس القصة القصيرة جدا، وتسريع الأحداث بشكل ديناميكي حيوي، والميل إلى الاختزال والحذف والاختصار، وتشويق القارئ، والابتعاد عن التطويل والإطناب والإسهاب.

### 2- مقياس الفعلية:

يلاحظ نقديا أن كثيرا من كتاب القصة القصيرة جدا يكترون من الجمل الفعلية، أو الجمل الاسمية التي خبرها جملة فعلية، أو يكترون من الجمل الربطية ذات الطاقة الفعلية. ويعني هذا أن الجمل الفعلية تسهم في تفعيل الحكمة، وتأزيمها توترا وتعقيدا ودرامية، كما أن الجمل الفعلية دالة على الحركة والحيوية والفعلية الحديثة، وذلك من خلال تتابع الأفعال، وتراكبها استرسالا أو تضمينا.



### 3- مقياس التراكم:

من أهم الظواهر البارزة التي تلفت الانتباه في القصة القصيرة جدا، نجد ظاهرة تراكم الجمل، وتتابعها في سياق النص، من أجل تأزيم العقدة، وخلق التوتر الدرامي، وذلك عبر تسريع وتيرة الجمل، وركوب بعضها البعض، ولاسيما في القصص التي تسرد بواسطة الجمل الفعلية المسردة، كما في قصة: "شهد الملكة": "من بعيد تراءت له الملكة تنقاطر عسلا، وتجللها - ببهاء - هالة من نور بخطوات حاملة دلف نحوها... دنا منها... مرتبكا مد سبابته... أغمض عينيه وغمس الأصبع في العسل... تذوق قطرة واحدة، فغدا العالم من حوله بطعم، أبدا لم يعد قادرا على تحمله".<sup>561</sup>

نلاحظ في هذه القصة مجموعة من الجمل الإسنادية التي تخضع للتتابع والتراكم السريع، وذلك بشكل يؤدي حتما إلى تسريع النسق القصصي، وإسقاطه في شرنقة التأزم والتوتر الدرامي الحركي، كما يدل على ذلك النسق الفعلي التالي: تراءت، تجللها، دلف، دنا، مد، أغمض، غمس، تذوق، غدا، يعد... فمسافة هذه الأفعال المترابطة قريبة ومتجاورة؛ مما يساعدها على خلق لوحة مشهدية درامية، أو لقطة فيلمية نابضة بالحركة والسرعة الإيقاعية.

ومن أهم الملاحظات التي نستخلصها، من خلال تتبعنا لقصص عز الدين الماعزي في مجموعته: "حب على طريقة الكبار"، تراكم الجمل، وتداخلها فنيا وجماليا، وتعاقبها استرسالا وانسيابا، دون حدود وفواصل تركيبية ونظمية. وهذا الترادف والتراكم الجملي، والمزاوجة بين الجمل البسيطة والجمل المركبة، هو الذي يعطي لقصصه رونقها الإبداعي الشعري، ومتعتها الجمالية الفنية، وفائدتها الرمزية، كما في هذه القصة التي تصور زلزال الحسيمة، وانبطاح ليلي، وضياع أحلامها الوردية بوفاة كل أفراد أسرتهما: "بعد ثوان من زلزال الثلاثاء الأسود بالحسيمة، توفي كل أفراد أسرة ليلي، وحيدة ليلي تذرف دموع الفراق لا تعرف ليلي كيف حصل ذلك هي التي كانت تحلم بيوم سعيد بعالم بدون حواجز... هي الآن وحيدة وحيدة، ترى الحزن بعين واحدة يطل من كل العيون تكتفي بالنظر إلى هذه الثواني التي مرت وراء زجاج نافذة

<sup>561</sup> - مصطفى لغثيري: نفسه، ص: 27.

المستشفى. هي التي كانت ترسم بالألوان ما خطته بقلم الرصاص مثل فراشة وتتلعثم بأحرف الهجاء وأناشيد الطفولة كلما خلت إلى نفسها تغني وهي تقفز على الحبل<sup>562</sup>. وعلى أي حال، يعد مقياس التراكم من أهم أركان القصة القصيرة جدا، ومن أهم مكوناتها المعيارية الأساسية.

#### 4- مقياس التابع:

يستند الكاتب في تحبيك قصصه القصيرة جدا إلى توظيف إيقاع سردي، يتميز بالسرعة والإيجاز، وكثرة التعاقب في تسلسل الأحداث، وتتابع الأحوال والحالات. ومن الأدلة على ذلك الإتيان الفعلي، وكثرة الاسترسال في الجمل والأفعال التي تصور حركية الأحداث، وسرعتها الانسيابية، مثل: اللقطات السينمائية السريعة والوجيزة. ومن ثم، يمكن إدراج قصص عز الدين الماعزي ضمن القصص اللقطات، أو القصص الألبان والتنكيت، وذلك على غرار نوادر جحا، وأخبار الحمقى والمغفلين الموجودة في سردنا العربي القديم. ومن الأمثلة القصصية المعبرة عن خاصية تسريع الإيقاع السردية، نذكر: قصة ( بدون ): " دخل الحمام بقفته الفوطة الملابس الداخلية صابونة مشطا محكا وشامبوان... نزع كلابسه ثوبا ثوبا ودخل للاستحمام.

جاء الكسال دعك أطرافه جره جذبه ثناه طواه حملة وضعه أسنده كتم أنفاسه أفرغ عليه الماء وخرج التفت وجد نفسه بدون...<sup>563</sup>. ويظهر هذا أيضا واضحا في آخر قصة ( بالثلثين ): " أغمض هدم ناقش راسل دوزن حول وظف حاصر جادل فوت.<sup>564</sup>.

ومن أهم القصص التي انسقت وراء الإتيان الفعلي قصة إبراهيم الحجري: " حياة ": " ولد. صرخ. جبا. مشى. ضحك.

بكى. تعلم. شب. أجز. تعطل. ناضل. سجن. ترشح. فاز. اغتنى. افتقر. صلى. حج. ضعف. مرض. مات. دخل جهنم.<sup>565</sup>

<sup>562</sup> - عز الدين الماعزي: نفسه، ص: 44.

<sup>563</sup> - عز الدين الماعزي: نفسه، ص: 48.

<sup>564</sup> - عز الدين الماعزي: نفسه، ص: 64.

فهذه القصة نموذج رائع لتتابع الأفعال والجمل، وتحمل في طياتها روح السخرية والطابع الكاريكاتوري، بغية انتقاد الإنسان الجشع والطامع.

## 5- مقياس التسريع:

يوظف الكاتب في تحبيك قصصه القصيرة جدا إيقاعا سرديا يتميز بالسرعة **Tempo**. وينتج هذا الإيقاع عن تراكم الجمل، وتتابع الأفعال منطقيا وكرونولوجيا، والميل إلى الإيجاز، وكثرة التعاقب في تسلسل الأحداث، وتتابع الأحوال والحالات. ومن تجليات الإيقاع السريع في القصة القصيرة جدا الإلتباع الفعلي، وكثرة الاسترسال في الجمل والأفعال، التي تصور حركية الأحداث وسرعتها الانسيابية، مثل: اللقطات السينمائية السريعة والوجيزة.

هذا، ويقول خوصي خيمينيث لوتانو: " أن لكل نوع من السرد درجة عالية داخلية خاصة به أو ما يسمى **Tempo**. أي: درجة سرعة في غناء مقطع موسيقي، والقصة القصيرة جدا لها سرعة خاصة بها، ولها توتر آخر. وهي تعتمد على المحذوف، والتشذيب، والتركيب، والمقتصد، والبنية الموجزة الدقيقة، والمعقدة."<sup>566</sup>

وتستغرق القصة القصيرة جدا مدة ثانية من القراءة والتقبل. لذا، فهذه القصة المستحدثة معدة: " للقراءة الملائمة للقطارات، والطائرات، وقاعات الانتظار، وأماكن الحياة اليومية حيث يصبح الانتظار والقلق ملازمين لنا. وبالنسبة للكاتب القلقين والصعاليك، جاءت القصة القصيرة جدا لتصير مشروع المحتمل."<sup>567</sup>

هذا، وتبني قصص حسن برطال في مجموعته: " أبراج" على السرعة في تشغيل الإيقاع السردية، وتوظيف الأحداث الأساسية بحركية مكثفة، وذلك في تعاقبها أو تسلسلها، مع استعمال تقنية الحذف والإيجاز، والاستغناء عن الوصف والإسهاب التصويري. لذلك،

565 - إبراهيم الحلو **رض بء**، منشورات مقاربات، آسفي، الطبعة الأولى سنة 2009م، ص: 67.

566 - انظر سعيد بعبد الواحد: مفاهيم نظرية حول القصة القصيرة جدا في إسبانيا وأمريكا اللاتينية (ي غ ه خ ب ل ب د)، المغرب، العدد الأول، السنة 1، 2004م، ص: 32.

567 - أنجيل ملدونو أسفيدو: نفسه، ص: 10.

تتراكب الجمل والأفعال والأسماء والأحداث، وذلك في تتابع مستمر قائم على القفز، والإضمار، والثغرات المحذوفة.

## 6- مقياس التناغم الداخلي:

تبنى القصة القصيرة جدا على البناء المحكم والوحدة الموضوعية والعضوية والاتساق والانسجام، وارتباط العنوان بالنص، أو ارتباط البداية بالنهاية. ويتم اتساق القصة بمجموعة من الروابط اللغوية الشكلية، كأسماء الإشارة، والأسماء الموصولة، وضمائر الإحالة، والاستبدال، والحذف، والتكرار اللفظي، والدوران حول لفظ واحد. كما يبنى الانسجام على مجموعة من العمليات الذهنية، كالمعرفة الخلفية، والتشابه، والسياق العام والخاص، والتعريض الموضوعاتي، والعنونة، والخطاطات، والمدونات، والسيناريوهات.

وتستند مجموعتا مصطفى لغتيري: "مظلة في مقبرة" و"تسونامي" إلى صور قصصية متناغمة داخليا، وملغمة بإيقاع متموج بالأزمات، ومتوهج بالعقد المتنافرة التي تنتظر الانفراج والانبثاق النهائي. كما تطفح هذه الصور بالإضمار، والحذف، وكثرة الألغاز السردية المحبكة بإتقان شديد، وكل هذا من أجل خلق شعرية متوترة، ومتشقة بشظايا التلميح والتعريض والنقد، لتعرية الذات والمجتمع والعالم الإنساني، كما في قصته: "الغريب":

" في بلادنا شجرة وارفة الظلال..

جاء الغريب اشتراها، وطردها بعيدا،

لنصطلي تحت نيران الشمس الحارقة..

بعد زمن، رحل الغريب..

مبتهجين عدنا إلى الشجرة، فلفحتنا ظلها الحارقة<sup>568</sup>

كما يستعين التناغم الداخلي للقصة القصيرة جدا بمجموعة من الروابط المنطقية والحجاجية، حيث يستعمل الكاتب التركيب الحجاجي، والاستدلال المنطقي، وذلك في بناء المقدمات والحجج والبراهين الافتراضية، بغية الوصول إلى النتائج. وهذا التركيب الحجاجي هو الذي يحقق للنص تماسكه واتساقه وانسجامه التركيبي والدلالي، وذلك من خلال تشغيل الكاتب

<sup>568</sup> - مصطفى لغتيري: نفسه، ص: 41.

للمنطق الأرسطي الصوري، والاستغراق الاستدلالي الجملي، عبر التدرج من الجزء والخاص إلى الكل والعام، والعكس صحيح أيضا.

ومن الكتاب الذين استعانوا بالتركيب الحجاجي من أجل تحقيق التناغم الداخلي، نذكر: مصطفى لغتيري في مجموعته: "تسونامي"، التي توصل إلى استنتاج عام: "حتما، يجب أن أكون سعيدا لأن كل من حولي سعداء"، بناء على مجموعة من المعطيات الاستقرائية السابقة: " قال الابن:

- أنا سعيد، لأن أبي يشتري لي كل ما أحтаجه.

- قالت البنت:

- أنا سعيدة لأن أبي يسمح لي بالذهاب أينما شئت. قالت الزوجة:

- أنا سعيدة لأن زوجي أبدا لا يرفض لي طلبا.

- قال الزوج، وقد ظفرت من عينيه دمة:

- حتما، يجب أن أكون سعيدا لأن كل من حولي سعداء".<sup>569</sup>

هذا، وتوظف الكاتبة الزهرة رميج جملا فعلية قصيرة قائمة على التراكم، والتتابع السردى والزمني والحجاجي، وذلك من خلال توظيف مجموعة من الروابط اللغوية الحجاجية، التي تساهم في خلق الاتساق المنطقي والانسجام المقروئي، مثل: حتى، إذا، لم، ثم، إذ، لكن- ما إن... إن

وتمتاز القصة القصيرة جدا بالتناغم الداخلي عن طريق استخدام التجانس الصوتي والتنغمي والإيقاعي، وذلك على غرار الشعر محاكاة ومحاذاة، من أجل خلق إيقاعية جمالية خاصة بها، بواسطة التلاعب بالألفاظ تنغيما وتبئيرا وتجنيسا وتوازنا وتشاكلا، وذلك على مستويين، ألا وهما: مستوى التألف ومستوى الاختلاف.

ومن ثم، تتقطر الحروف والأصوات والتراكيب والعبارات بالموسيقى والنغمات المترنمة، بفضل تشابه الفونيمات والمورفيمات والمونيمات والجمل صياغة ووزنا .

وتسهم الأصوات المهموسة والمجهورة والشديدة والرخوة والمتوسطة والمائعة والأنفية في تنعيم القصة، وتبئيرها إيقاعيا، كأنها قصيدة شعرية . لذا، سمى البعض القصة القصيرة جدا أقصودة أو نثيرة أو قصة شاعرية.

569 - مصطفى لغتيري: نفسهم ص:56.

ولا ننسى أهمية التكرار لوظائفه الحجاجية والدلالية والإيقاعية، فهو يحقق للقصة بعدها الموسيقي، وإيقاعها الداخلي والخارجي:  
يقول عبد الله المتقي في قصة: "كرز":  
" أنا أحب الكرز... أنا أتلظ الكرز...  
وكانت طومي تحكي لي كثيرا عن الكرز...  
حتى صرت أراها كرزاً...  
لذيذة وطرية...  
في عينيها كرز..  
في فمها كرز..  
فوق مهديها كرز..  
وأحيانا كنت أذوق الكرز..."<sup>570</sup>

تشبه هذه القصة المركزة القصيدة الشعرية في بناها الإيقاعية والتنغيمية ؛ بسبب التكرار المشع المتوهج، وبفضل تشابه الحروف، كالكاف والراء والزاي والهاء واللام والميم...  
وتستند الكاتبة فاطمة بوزيان في ترصيفها اللغوي إلى التجنيس اللفظي والصوتي، من أجل خلق لعبة إيقاعية انزياحية، وتوفير عبارات موحية، كما في قصة: "تواطؤ"، التي تتداخل فيها الكلمات المتوازية، والعبارات المتماثلة، والصيغ الصرفية المتجانسة، والتلاعب بالأصوات المتشاكلة، والألفاظ الموسقة:  
" قالت له:

- وردة الحب، قلبه!

استأذنته أن تسألها...بتلك اللعبة الصيبانية راحت تقشرها

- يجني لا يجني، يجني لا يجني، يجني!

تأمل الساق العاري فكر في ساقها، وشكر في سره الوردة الشهيدة على التواطؤ.<sup>571</sup>

<sup>570</sup> - عبد الله المتقي: نفسه، ص:31.

<sup>571</sup> - فاطمة بوزيان : نفسه، ص:59.

كما يستند مصطفى لغتيري إلى كتابة قصص قائمة على التماثل الصوتي، والتوازي الإيقاعي، الناتجين عن تكرار الوحدات الصوتية، وتجانس الفونيمات المتقاربة، من حيث الصفات والمخرج، وتماثل المورفيمات الصرفية، والمونيمات المعجمية، والتراكيب النحوية والبلاغية. ففي قصة "أسرة"، تتكرر الكلمات المشتقة من السعادة كسعيدة وسعيد وسعداء، وتتواتر الكلمات المشتقة من الزواج كزوج وزوجة، وتتكاثر كلمات البنوة كالابن والبنات، كما تتكرر مجموعة من الأصوات المهموسة، كالسين، والتاء، والأصوات الأنفية المجهورة كاللام، والميم، والنون. كما يتعدى التماثل الإيقاعي ماهو صوتي ومعجمي إلى ماهو تركيب، حيث تعاد جمل بنفس الصيغة التركيبية، كجملة: أنا سعيد أو أنا سعيدة، وجملة: قال: الابن، وقالت: البنات. وعلى وجه العموم، يتسم جنس القصة القصيرة جدا بالإيقاع السريع الثري، الذي يترتب عن تراكب الجمل وتتابعها، وبساطة التراكيب، وكثرة الحذف والإضمار، وشدة التكتيف والاقتضاب.

هذا، ويلتجئ عبد الله المتقي في مجموعته "الكرسي الأزرق" إلى خاصية التكرار، قصد خلق شاعرية إيقاعية داخل النص السردي: "في الصباح، سمع الشيخ عبد الباقي طرقا على الباب (الباب قفله صدئ، وكثيرا ما يتعطل المفتاح)، مشى يلهث بطيئا، ثم فتح الباب، كان ساعي البريد (ساعي البريد بدوره يحمل وراء ظهره ستة عقود من الرسائل وحقبة قديمة)، يسلمه رسالة مضمونة ويمحي وييدا.

انتظر الشيخ عبد الباقي كثيرا من الاستنشاق والاستنثار، ثم فتح الرسالة وقرأ لنفسه في نفسه: "السيد عبد الباقي، احزم حقائبك هذا المساء، فلم يبق من الحلم إلا ساعات". في صباح اليوم الثاني، لم يسمع الشيخ عبد الباقي طرقا على الباب، لم يعد قادرا على الحياة، تعطلت كل الحواس (الحواس جثة جافة).<sup>572</sup>

هذا، وقد يحول التكرار الصوتي واللفظي والتركيبي القصة إلى قصيدة شعرية ذات إيقاع داخلي وخارجي، يقوم بترديد نفس الأصوات المتوازية، والكلمات المتماثلة، والجمل المتوازنة، كما في قصة: (كرز) لعبد الله المتقي: "أنا أحب الكرز... أنا أتلمظ الكرز وكانت طامو تحكي لي كثيرا عن الكرز... حتى صرت أراها كرزا..."

<sup>572</sup> - عبد الله المتقي: نفسه، ص: 7.

لذيذة وطرية

في عينيها كرز..

في فمها كرز..

وأحيانا كنت أتذوق الكرز" 573

ومن هنا، فالتناغم الداخلي المترتب عن الوجدتين: الموضوعاتية والعضوية، والاتساق والانسجام، والتركيب الحجاجي، والتوازي الإيقاعي والصوتي، هو أهم مكون جوهري مخصص للقصة القصيرة جدا.

المبحث الخامس: المعيار المعماري:

## 1- مقياس البداية والجسد والقفلة:

تتركب القصة القصيرة جدا من حيث البناء المعماري، كما هو معروف، من أجزاء ثلاثة أساسية، وهي: البداية والجسد والنهاية. ويلاحظ أن بين هذه الأجزاء علاقات ترابط واتساق وانسجام، فأى إخلال بجزء أو عضو ما، فإنه بلا محالة، سيؤثر بالسلب على باقي الأعضاء الأخرى.

### أ- البداية القصصية:

ينبغي على المبدع أن يجود استهلال قصته القصيرة جدا، و يختار البداية الموفقة، فينتقي لها الأدوات المناسبة للاستهلال، أو يدخل مباشرة إلى الأحداث اقتضابا واختصارا وتكثيفا وتركيزا. وعلي المبدع أيضا أن يتعد قدر الإمكان عن المقدمات الإنشائية المستهلكة أو المحتررة، مثل: ذات يوم، وفي يوم من الأيام، وفي الصباح الباكر...

وترد مجموعة من البدايات في القصة القصيرة جدا، ويمكن تصنيفها بالشكل التالي:

573 - عبد الله المتقي: نفسه، ص:31.



- البداية التأملية: مثل: جلست تتأمل قطعة الحجاره الملساء.
- البداية الشاعرية: يومض البرق، فيشق نوره جليد السواد...
- البداية الحلمية: حلیم طفل ككل الأطفال، يحلم بسيارة وطائرة وسروال دجين و كاميو، مثل: كاميو عمه...
- البداية السببية: لأنه جائع... رسم الطفل على الورقة تفاحة...
- البداية الزمانية: عاشرتها سنوات طويلة.
- البداية المكانية: في قمة الجبل، كان جالسا جلسة الحكماء.
- البداية الحديثة: خرج عازما على اقتناص حمامة، يتلذذ بها حساء.
- البداية الوصفية: الجو هذه الأيام، شديد التقلب.
- البداية الشخصية: ما إن ألقى المدير نظرة على الورقة حتى صاح فيه..
- البداية الحوارية: قالت الطفلة الصغيرة وهي تقهقه وتضغط بقوة على يد أمها.....
- البداية الحكائية: يحكى في جديد الزمان وآني العصر والأوان.

#### ب- الجسد القصصي:

يمكن القول: إن ثمة ثلاثة أنواع من أجساد القصة القصيرة جدا: أولا: الجسد القصصي القصير، وينبغي ألا يتعدى بعض الجمل القليلة جدا.

ثانيا: الجسد القصصي المتوسط، قد يتخذ خمسة أسطر أو نصف الصفحة على أكبر تقدير.

ثالثا: الجسد القصصي الطويل الذي يتعدى الصفحة، أو يقترب في صياغته الحكائية من نفس القصة القصيرة، أو من نفس الرواية، أو نفس المسرحية، أو يقترب من إيقاع الشعر .

ويمكن القول أيضا: إن هناك جسدا قصصيا مقتضبا ومختزلا، وجسدا قصصيا متناميا ومتصاعدا.

## ج- القفلة القصصية:

تسمى الخاتمة بالنهاية أو القفلة أو الخرجة، وهي مهمة في تركيب القصة القصيرة جدا، فكثيرا ما نسمع نصوصا في هذا الجنس الأدبي المستحدث، ولا نحس بتاتا بالخاتمة إلى أن يتوقف الكاتب عن قراءة القصة، فنصفق له إما تملقا وإما تشجيعا وإما إشادة.

لذا، لا بد أن يجود الكاتب خاتمته، ويستحسن أن تكون مفاجئة وصادمة ومحيرة لأفق انتظار القارئ، وأن تكون واخزة ومحيرة ومدهشة ومربكة. ويستحسن أن يتجنب الكاتب النهايات المستهلكة مثل: وأخيرا، وفي النهاية...

وللقفلة أنماط تركيبية عدة، يمكن حصرها في هذه الأنواع التالية:

- الخاتمة الكلاسيكية: أخيرا... كتبت قصة قصيرة جدا.
- الخاتمة الشاعرية: فتنجمع جحافل الأمطار.
- الخاتمة التراجيدية: بحثت عنها في كل مكان، فلم تجدها.
- الخاتمة السعيدة: كانت السعادة تغمرها وهي تنتظر بشوق...
- الخاتمة المفتوحة: أيهما تصدق؟ وحي الليل الجميل أم محو النهار الجارح؟
- الخاتمة المغلقة: يفتح الطفل عينيه خائفا.
- الخاتمة الحوارية: قالت: ما أحببتك إلا لأن في شيئا منك...
- الخاتمة الحديثة: وصفر القطار معلنا وقت الرحيل.
- خاتمة التلقي: هل أغرتك هذه اللعبة؟ مارسها عزيزي القارئ وسترى!
- الخاتمة الزمانية: منذ ذلك اليوم، تعاهدت يده وعقله على أن لا يخضعا أبدا لإرادته.
- الخاتمة المكانية: وبقي وحيدا في تلك الجزيرة الطافحة...
- الخاتمة الوصفية: جندي شاب مفتول العضلات، حاد النظرات، بجانبه طفلة جميلة تنظر إلى الأرض، وهي تمسك بذيل فستانها الأبيض الطويل.
- الخاتمة المضمنة: "أخيرا، سلمت الأستاذ ورقة تحريرها. ارتسمت على شفثيه شبه ابتسامة وهو يقرأ ماكتبته في أعلى الصفحة بخط عريض أحمر: "باسم الله الرحمن الرحيم، عليه توكلت وهو المعين".
- الخاتمة الصامتة: على إيقاع الضجيج الذي أحدثه أطلت الزوجة من كوة النافذة... قالت...

- الخاتمة الصادمة: يرفض الأكل...يقف.. . برفض الذهاب إلى المدرسة يخرج إلى الشارع  
يجمع الحجر ويستعد...  
- الخاتمة الساحرة: كل هذه الأيام وأنت تقرأ القصص القصيرة جدا...؟؟  
- الخاتمة الخرجة: آش باغي... باغي قبولة...بحال اللي كاتبان ف التلفزيون  
- الخاتمة الملعونة: جاء الكسال دعك أطرافه جره جذبه ثناه طواه حملة وضعه أسنده كتم  
أنفاسه أفرغ عليه الماء وخرج التفت وجد نفسه بدون...  
- الخاتمة المفارقة: مرة أوقفه أبوه، ضربه (الطفل الصغير) على قفاه، طلب منه التزول...مع  
تسليمه سوارت كاميو.

## 2- مقياس التركيب الحدتي:

يمكن الحديث عن أنواع من التركيب الحدتي، وذلك على مستوى التنامي والتصاعد، وتعاقب  
الأفعال والأحداث سببياً وكونولوجياً، ومن أنواع هذه التراكيب الحدثية، نذكر:

### أ - التركيب الدائري:

تتوفر بعض القصص القصيرة جدا على بنية تركيبية دائرية، مثل: قصة: " تجربة": " فتح باب  
القفص، فارتعش العصفور، وخرج للتحري، بعد بضع جولات جاع، فبحث عن قفصه"<sup>574</sup>

### ب- التركيب السهمي الصاعد:

نجد في كثير من القصص القصيرة جدا البنية السهمية التي تنطلق من نقطة بدائية في الحاضر،  
لتتجه نحو المستقبل، وذلك عبر مجموعة من الأفعال والأحداث المتعاقبة والمتسلسلة تسلسلاً  
منطقياً وزمناً، مثل: قصة: " تحور" للكاتبة السورية ابتسام شاكوش:

<sup>574</sup> - يوسف حطيني: نفسه، ص:132.

"وقفت تخطب على المنابر، حضرت اجتماعات، سارت في مظاهرات تحدث، ناقشت،  
أثارت قضايا، طرحت حلولاً... وفي أول سائحة دخلت منزل الزوجية الدافئ، وألقت عبء  
تحرر المرأة على الأجيال القادمة"<sup>575</sup>

ج- التركيب السهمي الهابط:

لأننا نلاحظ في هذه الحالة تتابع الأفعال، بل نلاحظ تراجعاً من الحاضر نحو الماضي هبوطاً ونزولاً،  
كما في قصة: "فيزا":

"سمع ابنه يقرأ رحلات ابن بطوطة  
تذكر وقوفه الطويل أمام تلك الإدارات  
وكل تلك الأوراق..  
وكل تلك الضمانات...  
تنهد بعمق وقال:

- كم كانت الفيزا سهلة!"<sup>576</sup>

وعليه، فهناك أنواع عدة من التركيب الحدثي، تستنبط عبر القراءة الواعية للنصوص القصصية  
القصيرة جداً، وذلك عن عمق ووعي جديين.

المبحث السادس: المعيار البلاغي:

1- مقياس الصورة الومضة:

تستند الصورة الومضة إلى التوهج والإبهار والإدهاش واللحظات اللامعة المشرقة، وذلك عن  
طريق التآرجح بين صور المشاهدة وصور المجاورة والصورة الرؤيا. أي: إن الصورة الومضة هي

<sup>575</sup> - يوسف حطيني: نفسه، ص: 151.

<sup>576</sup> - فاطمة بوزيان: نفسه، ص: 38.

صورة مركبة ومركزة ومختزلة، تنبض بالإشراق الروحاني، واللمعان الوجداني، والتفاعل الحركي.

وتستخدم الصورة الومضة جميع الآليات التصويرية والتشخيصية، كصور الانزياح، وصور التنكيت والتلغيز، مع استثمار الاستعارة والمجاز و صور التشخيص والأنسنة والتميز والإيحاء والتضمين، لخلق عوالم تخيلية فانطاستيكية وأسطورية وأجواء كاريكاتورية، قوامها: السخرية والاستهزاء بما هو كائن، والتنديد بالواقع السائد، مع استشراف ماهو ممكن ومحال.

ومن نماذج هذه الصورة الومضة قصة: "حريق" لمصطفى لغتيري: "على ورقتها رسمت ضحى نجمة... فجأة اشتعلت النجمة، فاحترقت الورقة... شبت النار في قاعة الدرس... هرب التلاميذ... أخبروا المدير، فنادى رجال الإطفاء.

على عجل أطفئت النار... وجد المعلم يحتضن النجمة، لكنه لم يحترق" <sup>577</sup>

وتتماز هذه الصورة الومضة، التي وظفها مصطفى لغتيري، بالتشخيص المجازي، والمفارقة، والانزياح الدلالي والمنطقي.

وهناك قصة أخرى بعنوان: "قوس قزح":

" ارتدت الصبية فستانا أصفر فاقع لونه، يتخلله أحمر زاه... رنت بعينيها النجلاوين نحو المدى البعيد... ارتعش الكون.... خفق قلبه فرحا، ثم مالبت أن ارتسم في الأفق قوس قزح بألوانه الزاهية." <sup>578</sup>

وهذه الصورة نموذج للصورة الومضة المختصرة، التي تربك القارئ بدلالاتها الانزياحية، وتعابيرها المجازية الخارقة استعارة وأنسنة وإيحاء.

## 2- مقياس المفارقة:

ترتكز المفارقة على الجمع بين المتناقضات والمتضادات تآلفا واختلافا، كما تنبني على التناقض وتنافر الظواهر والأشياء، وذلك في ثنائيات متعاكسة ومفارقة في جدليتها الكينونية والواقعية والتخييلية.

<sup>577</sup> - مصطفى لغتيري: تسونامي، ص: 53؛

<sup>578</sup> - مصطفى لغتيري: نفسه، ص: 54؛

وتعتمد كثير من نصوص القصة القصيرة جدا على عنصر المفارقة القائم على التضاد، والتقابل، والتناقض بين المواقف، أو بين ثنائية القول والفعلي، والاعتماد على التعرية الكاريكاتورية، والكروتيسك، وتشويه الشخصيات والعوالم الموصوفة والأفضية المرصودة، وذلك بريشة كوميدية، قوامها: التهكم، والباروديا، والتهجين، والأسلبة، والانتقاد، والهجاء.

والمفارقة في الحقيقة هي: "عنصر من العناصر التي لاغنى عنها أبدا، وتعتمد على مبدأ تفرغ الذروة، وخرق المتوقع، ولكنها في الوقت ذاته ليست طرفة، وإذا كانت هذه القصة تضحك المتلقي، في بعض الأحيان، فإنها تسعى إلى تعميق إحساسه بالناس والأشياء، ولعل إيجاد المفارقة أن يكون أكثر جدوى في التعبير عن الموضوعات الكبيرة، كالعولمة والانتماء ومواجهة الذات."<sup>579</sup>

هذا، وتوظف الكاتبة المغربية السعدية باحدا المفارقة التاريخية، وذلك بطريقة ذكية، تحير القارئ برموزها البعيدة والعميقة، كما في قصتها: "همة":

" تصاعد الدخان من روما... انهموا نيرون

ماكان نيرون بالكمان مفتونا...

ماكان عاقلا وماكان مجنونا...

اسألوا تاسيتوس فعنده الخبر اليقين:

إن روما هي التي أحرقت نيرون"<sup>580</sup>

ونجد هذه المفارقة في قصص عزالدين الماعزي، كما في قصته الساخرة المفارقة "قصص طويلة جدا":

"كلمته ابنته عبر الهاتف عن سر غيابه الطويل عن البيت... قال..

إنه في ندوة ثقافية يشارك بقراءات قصصية قصيرة سيعود بعد ثلاثة أيام...

قالت...

كل هذه الأيام وأنت تقرأ القصص القصيرة جدا...؟؟"<sup>581</sup>

579 - د يوسف حطيني: نفسه، ص:35؛

580 - السعدية باحدا: مع امتداد... ورحل، ص:77.

581 - عزالدين الماعزي: نفسه، ص:34.

يلاحظ أن الكاتب قد وظف في قصته المفارقة القصصية الإبداعية، وذلك عن طريق تشغيل الأضداد: طويلة جدا# قصيرة جدا، غيابه الطويل# قراءات قصصية قصيرة. وتوقع هذه المفارقة دلالات القصة ومضامينها الإبداعية في منطق الاستحالة، والتناقض غير المقبول عقليا.

### 3- مقياس السخرية:

تعد السخرية من أهم المكونات الجوهرية للقصص القصيرة جدا، من خلال عمليات الإضحاك، والكروتيسك، والتشويه الامتساخي، والتعرية الكاريكاتورية، والنقد الفكاهي، والهجاء اللاذع. ومن يتأمل قصص مصطفى لغتيري وقصص غيره من كتاب القصة الكبسولة، كعبد الله المتقي، وفاطمة بوزيان، وجمال بوطيب، وعز الدين الماعزي، وسعيد بوكرامي، ومحمد العتروس، وسعيد منتسب، ومحمد تنفو، وحسن برطال، ورشيد البوشاري، وأنيس الرافي، وهشام بن شاي، وأحمد الويزي، ومصطفى الكلتي، ومحمد عز الدين التازي، وكريم راضي، ومحمد زيتون، ومحمد الكلاف، وميلود بنباقي، ومحمد مفتوح؛ ومصطفى بندحمان...، فإنه سيصادف ظاهرة السخرية الناتجة عن المفارقة الصارخة، والانزياح المنطقي، وكثرة الباروديا، وهيمنة الخلل العقلي، وتكسير المواضع السائدة، وتحييب أفق انتظار القارئ، وانقلاب موازين القيم، وانكسار القواعد السائدة المقبولة ذهنيا وواقعا أمام اللاعقلانية الضاحكة وحقيقة الجنون. ويقول مصطفى لغتيري في قصته: "وثيقة": "لأنه يجب الوطن حبا جنونيا، اعتقلته السلطات، واحتفظت به في زنزانة منفردة، خوفا عليه من الضياع.

إنها - اللحظة- تفكر جدبا في عرضه في المتحف الوطني".<sup>582</sup>

يعتمد الكاتب في هذه القصة الساخرة على تعيير الواقع المتناقض، والثورة على الوعي الزائف، وإدانة سياسة الاستلاب وتزييف القيم الإنسانية. كما تقوم هذه السخرية على الفكاهة، والتنكيت، والتهمك، والتعريض، والتلميح، والإيحاء، والضحك كالبكاء.

وتتميز قصص حسن برطال بسمة السخرية من الواقع الإنساني، الذي انبطح إلى أسفل سافلين، وتقزم فيه البشر، وصاروا كائنات ممسوخة بالشر وزيف القيم. ومن هنا، تطفح قصص الكاتب بروح السخرية، والانتقاد البشع للواقع المغربي بصفة خاصة والواقع العربي بصفة عامة،

<sup>582</sup> - مصطفى لغتيري: نفسه، ص: 26.

كما في هذا المقطع القصصي الذي يوحي بالعبثية الساخرة، والسياسة الماكرة: "تصدع الجدار ثم انهار... وللوقوف على سبب الحادث حمل الخبراء "حجيرة" وبعض العينات من الركاب إلى المختبر لدراسة هذه المواد المستعملة في البناء..."<sup>583</sup>.

وتبلغ السخرية وقعها المأساوي في هذه القصة الموحية: "دعته الوكالة البنكية لتصفية حسابها معه.... حمل ساطورا وصفى حسابه مع المدير..."<sup>584</sup>

هذا، وتلتجى الكاتبة الزهرة رميج كذلك إلى أسلوب المفارقة والسخرية الكاريكاتورية، لتعريه الواقع الكائن تشخيصا وتصويرا ورصدا، وانتقاده تعبيراً وتحقيراً، وذلك لبشاعته، وحقارته، وفضاظته القيمية، وانحطاطه أخلاقيا واجتماعيا وإنسانيا، كما في قصة: ذوق":

" مل عالم المومسات الذي أدمنه زمنا طويلا.

أراد أن يتزوج امرأة صالحة. أصبح يواظب على مراقبة الفتيات المارات أمام المقهى.

أخيرا، عثر على ضالته. تبعها في هيب، وقد قرر الكشف عن نيته. ما إن أصبح محاذيا لها، حتى بادرت هامة:

لا أتجاوز ربع ساعة . والدفع مسبقا. هات المبلغ بسرعة، واتبعني عن بعد".<sup>585</sup>

وهكذا، تعتبر السخرية من أهم المكونات البلاغية للصورة القصصية القصيرة جدا؛ وذلك بسبب طاقتها التعبيرية والإيحائية والرمزية.

وتأسيسا على ماسبق، ثمة اختلافات متفاوتة بين الباحثين والدارسين حول الأركان الضرورية التي تتحكم في بناء القصة القصيرة جدا بنية ودلالة ومقصدية، وتشكيلها فنيا وجماليا. ومن الذين اهتموا بدراسة أركان القصة القصيرة جدا في الحقل الثقافي العربي، نذكر: أحمد جاسم الحسين، ويوسف حطيني، وسليم عباسي، ولبانة الموشح، وإلياس جاسم خلف، وهيثم بهنام بردى، وجميل حمداوي...

أما عن أهم الأركان الضرورية التي تنبني عليها القصة القصيرة جدا - حسب رأيي-، فهي متنوعة ومتعددة، وذلك حسب المعايير اللسانية المعهودة، فهناك أركان تتعلق بالجانب البصري أو الطيبوغرافي، أو تتعلق بالجانب التركيبي، أو بالجانب البلاغي، أو بجانب القراءة أو التقبل، أو بالجانب السردي، أو بالجانب المعماري.

583 - حسن برطال: نفسه، ص:66.

584 - حسن برطال: نفسه، ص:28.

585 - الزهرة رميج: نفسه، ص:57.



## ◆ شروط القصة القصيرة جدا:

من المعروف أن للقصة القصيرة جدا، باعتبارها جنسا أدبيا جديدا في الحقل الثقافي العربي، مجموعة من الأركان الضرورية والمكونات الداخلية التي تبني عليها بصريا، وتركيبيا، وبلاغيا، وسرديا، ومعماريا. ولا يمكن البتة الحديث عن القصة القصيرة جدا في غياب هذه الأركان والمقومات الجوهرية الثابتة التي تميز القصة القصيرة جدا عن باقي الأجناس والأنواع الأدبية والفنية الأخرى.

كما تتوفر القصة القصيرة جدا من جهة أخرى على مجموعة من الشروط التكميلية، وترتكز أيضا على عدة (بضم العين) من العناصر التقنية الثانوية التي تحضر وتغيب، كالتشخيص، والأنسنة، والتناص، والترميز، والعنونة، والتصوير البلاغي، والالتفات، والتشخيص الدلالي، واستخدام المنظور السردى... إذاً، ماهي أهم الشروط والتقنيات الثانوية التي تستند إليها القصة القصيرة جدا، عبر مختلف المستويات اللسانية والمسارات التداولية؟

## المبحث الأول: المعيار المناسبي:

### \* مقياس العنونة:

يستخدم كتاب القصة القصيرة جدا عناوين متنوعة لمجموعاتهم الإبداعية، فهناك الأنماط العنوانية التالية:

أولاً: عناوين كلاسيكية تتناسب مع مضامينها، مثل: مجموعة وفاء الحمري: "بالأحمر الفاني".  
ثانياً: عناوين مفارقة لاعلاقة لها بمضامين المجموعة لامن قريب ولا من بعيد، إلا إذا استعملنا مشرح التأويل والانسجام، مثل: "مظلة في قبر" لمصطفى لغتيري، و"الكروسي الأزرق" لعبد الله المتقي، و"أبراج" لحسن برطال، و"كيف تسلك وحيد القرن؟! " لمحمد تنفو...  
ثالثاً: عناوين لها علاقة جزئية بالمجموعة . أي: تشكل جزءاً من كل، مثل: " وقع امتداه... ورحل" للسعدية باحدة، و" تسونامي" لمصطفى لغتيري...

رابعا: عناوين لها علاقة كلية بالمجموعة، مثل: " صريم" للحسين زروق.  
 خامسا: عناوين رمزية كنائية، مثل: " الخيل والليل" للحسين زروق.  
 خامسا: عناوين متنية (نسبة إلى المتن) في شكل فراغ صامت، أو عبارة عن علامات الترتيم أو أرقام عددية... كما هو حال متون: "أبراج" لحسن برطال، أو قصة 151 للسعدية باحدة، أو حروف أبجدية كما هو شأن: " الضفة الأخرى" للبشير الأزمي<sup>586</sup>،  
 سادسا: عناوين صادمة وواخزة وغريبة ومجردة، كقصص سعيد بوكرامي في مجموعته " الهنيهة الفقيرة".

سابعا: عناوين مباشرة، مثل: عناوين مجموعة جميل حمداوي: "كتابات ساخرة"، وعناوين وفاء الحمري: " بالأحمر الفاني".  
 وعلى العموم، فعناوين القصة القصيرة جدا هي عناوين رمزية وموحية ومفارقة، لاتعبر مباشرة عن نصوصها ومتونها، فهناك علاقات انزياحية غامضة مختلفة، وذلك بسبب خلخلة أفق انتظار القارئ.

فسعيد بوكرامي في مجموعته: " الهنيهة الفقيرة" - مثلا- لا يكتب قصصا عادية سطحية وكلاسيكية، بل هو يرسم لوحات تشكيلية تجريدية، تذكرنا بلوحات بيكاسو، وسلفادور دالي، ولوحات تكعيبية يكعب فيها الكاتب الأمكنة، والأزمنة، والبشر المعبين في الخانات الرقمية، والخانات العبثية الضائعة، كما يكتب نصوصا شعرية موحية لا تعبر عن متونها، إلا من باب الترميز، والإشارة، والإيحاء الدلالي، والتأشير السيميولوجي.

#### \* مقياس الانفتاح التجنيسي:

يعتبر الانفتاح الأجناسي من أهم خاصيات القصة القصيرة جدا، حيث نجد هذه الكبسولة القصيرة تستوعب مجموعة من الأجناس الأدبية والفنون المجاورة، كتشغيل اللقطة السينمائية، ولحمة الخاطرة، وسخرية النادرة، ولغز التنكيت، والسرد القصصي والروائي، والصورة التشكيلية، والتوتر الدرامي.

586 - البشير الأزمي ضلقة الأخرى، منشورات جمعية تطاون أسمير، الطبعة الأولى سنة 2007م.

بيد أن أهم انفتاح للقصة القصيرة جدا هو استيعابها لفن الشعر، وتوظيف الشاعرية السردية، أو ما يسمى عند إيف تادييه Ybe Tadié بالمحكي الشاعري. ويعني هذا أن الكبسولة القصصية تدساق وراء الشاعرية الإبداعية، بواسطة استخدام القلب الشعري، واللغة الموحية، والصور الشعرية الانزياحية، كما في قصة: "الغريب" لمصطفى لغتيري التي تشبه قصيدة شعرية نثرية:

" في بلادنا شجرة وارفة الظلال..

جاء الغريب اشتراها، وطردنا بعيدا،

لنصطلي تحت نيران الشمس الحارقة..

بعد زمن رحل الغريب..

مبتهجين عدنا إلى الشجرة، فلفحتنا ظلها الحارقة"<sup>587</sup>

نلاحظ في هذه القصة القصيرة جدا تعدد الأسطر القصصية ذات الطبيعة الشعرية، واستعمال التوازي، وتشغيل المحكي الشاعري، من خلال المزاجية بين صور المجاورة وصور المشابهة، وتوظيف الرموز المكثفة. ومن ثم، تشبه هذه القصيدة إلى حد كبير قصائد الشاعرة الفلسطينية فدوى طوقان، التي تستدعي فيها الشاعرة خطاب المقاومة والتحدي والصمود والكفاح، بكتابة شعرية نثرية قصصية متفاوتة الأسطر والجمل الشعرية.

كما يستند هذا الجنس الأدبي الجديد إلى توظيف مجموعة من الأجناس الأدبية الأخرى كالسينما، كما نجد ذلك في قصة: "الإخراج والإدخال" لمحمد شويكة<sup>588</sup>، وتوظيف فن الخاطرة، كما في قصة سعيد بوكرامي: "السدرة":

" تتوقف:

- لماذا تفتش رسائلي؟

كخطوات غامضة في اتجاه بيت مهجور تأتي.

أنقياً هنا. اسقط هناك.

- مادخلك أنت بأسراري؟

<sup>587</sup> - مصطفى لغتيري: نفسه، ص: 41.

<sup>588</sup> - محمد شويكة: القرود الخ، منشورات وزارة الثقافة، الطبعة الأولى، 2007م، ص: 39-40.

لافتح صدرها لأحد. بنك سويسري تسيجه أجهزة الإنذار. قد تكشف بعضها في جلسة.  
لكنها مجرد أحلام يقظة مشفرة.

تغادر:

-الولادة لاتنحي في النهار. قد تنام في غسق الخوف. لكنها تصحو، وإن داهمتها  
الرياح."589

وتفتح القصة القصيرة جدا كذلك على الأحجية، كما في قصة إبراهيم الحجري: "أحجية":  
" حجيتك مجيتك على التي شعرها أصفر، ورأسها أسود، تأكل ولا تشبع. تصد ولا تصد.  
تقوم والناس نيام. نحب مشي الزحام. نصول وتجول. أكلها بيض الغول. ربيها نسر  
وزوجها صقر. تلبس الوهم وتتصيد الهم. حبها عطش وسفرها بطش.  
ترى من تكون؟

إذا لم تجد حلا للأحجية، اعط همارك، واتصل بي على: [ohjya@gmail.com](mailto:ohjya@gmail.com)"590  
وعلى أي، فالقصة القصيرة جدا منفتحة على كل الأجناس الأدبية والفنية، تستفيد من  
التشكيل، والمسرح، وأدب التلغيز، والتنكيت، والإخبار.

المبحث الثاني: المعيار التفاعلي:

\* مقياس التناص:

ثمة مجموعة من القصص القصيرة جدا حبلى بالمستنسخات التناصية، والنصوص الغائبة،  
والإحالات المعرفية الدالة على الذاكرة المنسية، ومختلف الترسيبات، والمعرفة الخلفية بخطاطها  
الذهنية ومدوناتها الاصطلاحية. بينما هناك في المقابل نصوص قصصية لغوية خالية من  
الإحالات التناصية، ومعدمة بقرها. بينما يشترط في القصة القصيرة جدا الجمع بين المتعة  
والفائدة، و الإمتاع والإقناع، وألا تبقى قصة بيانية إنشائية، بل لا بد أن تعضد بحمولات ثقافية

589 - سعيد بوكرامي، ان نيهة الفقيرة ، ص:51.

590 - إبراهيم الحجازي رض بء، ص:68.

ومعرفية. هذا، وقد تعاملت القصة القصيرة جدا مع مجموعة من المستنسخات التناسية، ونذكر منها الأنواع التالية:

- المستنسخ الديني، كما في قصص الحسين زروق ووفاء الحمري.
  - المستنسخ الرقمي، كما عند فاطمة بوزيان في مجموعتها: "ميريندا".
  - المستنسخ العلمي، كما يحضر في قصة: "الخطيئة" لمصطفى لغتيري.
  - المستنسخ الفلسفي، كما في مجموعة "مظلة في قبر" لمصطفى لغتيري.
  - المستنسخ التاريخي، كما في قصة: "قهمة" للسعدية باحدة.
  - المستنسخ السياسي، كما في قصص حسن برطال.
  - المستنسخ الأدبي، كما في قصة: "شاعر" لإبراهيم الحجري.
  - المستنسخ الأسطوري، كما في قصة: "بروميثيوس" لعبد الله المتقي.
  - المستنسخ الفني، كما في قصة: "الإخراج والإدخال" لمحمد شويكة في مجموعته: "القردانية".
- أما عن آليات التعامل مع التناس، فنلاحظ أنواعا ثلاثة من آليات الاستنساخ:

1- الاستنساخ الحرفي.

2- الاستنساخ الوظيفي.

3- الاستنساخ الإبداعي.

وإذا تأملنا مثلا قصص الكاتب المغربي مصطفى لغتيري في مجموعته: "مظلة في قبر"، فإنها تصدر عن مرجعية ثقافية غنية بالمستنسخات والإحالات التناسية، ومعرفة خلفية زاخرة بالحمولات المعرفية الأدبية والفنية والعلمية، إذ استطاع الكاتب أن يصورها في بوتقة سردية موحية، أحسن تحييكها قصد إيصال رسالته المقصدية. وهذه الخاصة، كما قلنا سابقا، هي التي تفرد مصطفى لغتيري عن باقي رواد القصة القصيرة جدا. ومن القصص التي تحمل طابعا ذهنيا وثقافيا، نذكر على سبيل التمثيل لا الحصر: بلقيس، والمومياء، وأبراهام، وديانا، وعولمة، والخطيئة، ودخان أسود... ويمتزج في كتاب مصطفى لغتيري التاريخ بالاقتصاد، والعلم بالأدب، والفن بالفلسفة. وهذا ما يؤشر على موسوعية الكاتب، وانسياقه وراء ماهو ذهني وثقافي. لذلك، يستوجب إبداعه متلقيا ضمينا مثقفا، يستطيع أن يفك مستنسخات قصصه، ويحلل علاماته التناسية، ويؤول رموزه اللغوية، ويستقرىء دواله المضمرة.

هذا، وتبني القصة القصيرة جدا في أضمومة "تسونامي" على توظيف التناس، وتشغيل المستنسخات النصية والمقتبسات المعرفية، واستخدام المعرفة الخلفية الداخلية والخارجية، وذلك

من خلال استحضار الأعلام، والنصوص اللاواعية، والأفكار المخزنة، والذاكرة المضمر،  
والعبارات المسكوكة، والصيغ المأثورة، والحقول المعرفية، عبر قنوات الامتصاص، والاستفادة،  
والحوار، والتفاعل النصي.

ويعد مصطفى لغتيري من القصاصين الذين يصدر عن رؤية ذهنية ثقافية، يتحكم فيها  
التناسق بشكل كبير، من خلال توظيف مجموعة من الإحالات المعرفية التناسقية، التي تتمظهر في  
المؤشرات والمستنسخات التالية: أبو العلاء المعري، والكوميديا الإلهية، وبورخيس، ورسالة  
الغفران، وفان كوخ، ودانتي، والمعرة، وسارتر، وسيمون دي بوفوار، وزرادشت، ونيتشه،  
وبشار بن برد، وجورج واشنطن...

### المبحث الثالث: المعيار البلاغي:

#### \* مقياس الأنسنة:

تبنى القصة القصيرة جدا على أنسنة الأشياء والجماد والحيوانات، تشخيصا واستعارة ومفارقة  
وامتساخا. فتتحول الحيوانات التي تتضمنها القصص القصيرة جدا إلى أقنعة بشرية رمزية، تحمل  
دلالات إنسانية معبرة. والآتي، أهما بمثابة عوامل سيميائية فاعلة في مسار القصة، وذلك بأبعادها  
الإحالية والمرجعية والرمزية.

وهكذا، تتجاوز القصص القصيرة التي يكتبها مصطفى لغتيري الكتابة الحرفية التقريرية  
المباشرة، ويستعمل بدلا منها لغة التشخيص الاستعاري، والمجاز المؤنسن الإحيائي، والتشبيه  
المفسر، والانزياح البلاغي، وخطاب الترميز، من أجل خلق لغة إيجائية شاعرية مؤثرة، قائمة  
على خلخلة المحور الاستبدالي في تقاطعه مع المحور النحوي. ومن ثم، يبحث الكاتب عن الوظيفة  
الشعرية، والمحكي الشاعري، لتقريب القصة من الشعر، ومن الخطابات القائمة على لغة المشابهة  
والمجاورة.

ومن الأمثلة النصية على الخطاب البلاغي المتراح الذي يطفح بالشاعرية المفلقة، والأنسنة  
الاستعارية، نصه: " غيمة":

" من أعماق المحيط، انطلقت غيمة داكنة، تبحث عن مكان يستحق ماءها... توأطأت الريح معها، فسحبتهما نحو اليابسة.

فجأة لحت الغيمة قطعة أرض يابسة، قد علا الاصفرار ذؤابات نباتاتها... مبتهجة هرولت الغيمة نحوها، عازمة على ربحها...

حين أشرقت عليها...جاهدة حاولت سقيها.. لكنها متأسفة اكتشفت أن طول الرحلة أهكها، فأضحت سحابة عجفاء شاحبة.<sup>591</sup>

هذا، وتحول الحيوانات في القصص الفانطاستيكية إلى أقنعة رمزية قائمة على الأنسنة، والتشخيص الاستعاري، والمفارقة الرمزية الموحية، كما في قصص السعدية باحدا التي تثور فيها على واقعها البشري المنبسط، الذي انحطت فيه القيم الأصيلة، واندثرت وجوديا، وتحول فيه الكائن الإنساني إلى حيوانات لادغة، فامتسخ فيه امتساخ الدناءة والحقارة، كما في قصة: "عقارب"، وقصة: "أين المفر؟"، وقصة: "خبيبة"، وقصة: "نزعة قرديّة"، وقصة: "قارض" التي تتحول فيها الكائنات الآدمية إلى فصيلة القوارض الجشعة:

" هو جرد من فصيلة القوارض، أصيب بالنهم...أخذ يقرض... يهرش... يقضم... ينهش...

يقرض ليل نهار، خوفا أن تطول أسنانه، فتصير أكبر من هيئته، إلى أن أصيب بالغثيان، صار يتقيأ على موائد الجماعات والجمعيات والتجمعات...

ولا يزال يقرض... ينهش... يقضم... يهرش... إلى أن أصيب بالإسهال...

هو الآن يمارس إفراغ حملته في مراحل الإذاعات الشاشات والساحات العمومية... لكي يظل يقرض... يهرش... يقضم... ينهش... فهو جرد من فصيلة القوارض... أصيب بالنهم...أخذ يقرض...."<sup>592</sup>

591 - مصطفى لغثيري: تسونامي، ص: 58.

592 - السعدية باحدا: نفسه، ص: 53.

وعليه، فالأنسنة، كما يرى الكثير من الدارسين ونقاد القصة القصيرة جدا، من الشروط المميزة لهذا الفن السردي الجديد، أو المستحدث في ساحتنا الثقافية العربية.

### \* مقياس الترميز:

من المعلوم أن القصة القصيرة جدا تشترك مع باقي الأجناس الأدبية في خاصية الترميز، وتحول لغة القصة ومعاجمها السردية إلى دوال رمزية، وأقنعة سيميائية، وإحالات دالة، ومؤشرات نصية مفتوحة. وهكذا، تتسم قصص مصطفى لغتيري- مثلا- بالخاصية الرمزية التجريدية، عبر استخدام لغة العلامات، والإشارات السيميائية، والدوال الموحية الحبلية بالمدلولات المنطوقة، التي تستنبط عبر سياقاتها اللغوية والنصية والذهنية، وتتكشف عبر صورها البلاغية القصيرة جدا. وإليكم نصا قصصيا طافحا بالرمزية التجريدية، والانبطاح البشري، والامتساخ الحيواني الدال على انهيار القيم الأصيلة، وتساقط المثل العليا في العالم البشري المنحط، كما في قصة: "قرار": "كان كلبا أنيقا معتزا بذاته... لمح ذات صباح كلبة جميلة، فوقع في حبها.. طاردها مدة طويلة، دون أن يقضي منها وطره.

ذات مساء، رأى الكلبة تجامع كلبا بشكل فاضح... اغتم، فقمر، منذ ذلك الحين، أن يصبح ناسكا."<sup>593</sup>

فالحيوانات المذكورة في هذه القصة القصيرة جدا ماهي في الحقيقة سوى أقنعة رمزية، تحيل على الكائنات الآدمية الممتسخة، كما تحيل أيضا على الذوات البشرية الكلبيية التي أصبحت، وذلك عبر أفعالها المشينة، مخلوقات حيوانية جحيمية ملعونة .

وقد تتنوع الرموز في القصة القصيرة جدا إلى رموز طبيعية، ورموز فنية، ورموز فانطاستيكية، ورموز مكانية، ورموز لغوية، ورموز تاريخية، ورموز أسطورية، ورموز صوفية، ورموز أيقونية، ورموز سيميائية.

<sup>593</sup> - مصطفى لغتيري: نفسه، ص:40.



## \* مقياس الانزياح:

يعتبر الانزياح من أهم شروط القصة القصيرة جدا، و تشترك فيه مع باقي الأجناس الأدبية، كالقصة القصيرة والرواية والشعر والمسرح. وغالبا ما يتشخص الانزياح في خلخلة التركيب والمعنى، وتدمير الدلالة المنطقية، و الخروج عن معايير التفضية البصرية المألوفة، مع تخريب الانسجام الإيقاعي.

وهكذا، نجد كاتب القصة القصيرة جدا يشغل أحيانا جملا مركبة تركيبيا مألوفًا، يحترم الرتبة النحوية، بيد أنه تارة أخرى يخلخل الرتبة، ويوظفها بطريقة شاعرية انزياحية، يتقدم فيها الحال عن الفعل، أو الاسم عن الفعل، أو شبه جملة عن الفعل، قصد تحقيق الوظيفة الشعرية السردية، واستحصال التخصيص الدلالي، و خلق التعبير الموضوعي، كما في الأمثلة التالية:

- مخمورا دخل الطفل إلى الفصل؛

- وفي أذن الطفل همست حنان؛

- يقينا أنني كنت أحلم.

ويضع مصطفى لغتيري أيضا جملة لخاصية الانزياح النحوي، وتخريب رتبة الجملة تقديمًا وتأخيرًا، كما في قصة " وحدة ":

" وحيدا ظل العصفور في القفص.. كئيبا لا يسمع له صوت...فكر الرجل، فاشترى له عصفورة تؤنسه..

حين حلت الضيفة الجديدة، أصبح العصفور نشيطا، لايتوقف عن الحركة، وامتلأ البيت بوضوئاته المسترسلة..

صباحا تأمل الرجل العصفورين، فرأى منظرا بديعا، أدهشه...

لحظتها فقط، أحس بأنه وحيد بشكل فظيع.<sup>594</sup>

594 - مصطفى لغتيري: نفسه، ص:31.

ومن الشواهد النصية التي تبين هيمنة الجمل البسيطة في القصيرة جدا قصة: "الموت": "على هيئة رجل، تقدم الموت نحو شاب، يقتعد كرسيًا على قارعة الطريق... جلس بجانبه، ثم ما لبث أن سأله:

- هل تخاف الموت؟

- واثقا من نفسه، أجاب الشاب:

- لا، أبدا، إن لم يميت المرء اليوم، قطعاً سيموت غدا.

بهدوء أردف الموت:

- أنا الموت... جئت لآخذك.

ارتعب الشاب... انتفض هاربا... لم ينتبه إلى سيارة قادمة بسرعة مجنونة، فدهسته".<sup>595</sup>

وعلى أي، فالانزياح من أهم شروط القصة القصيرة جدا، ومن أهم خاصياته العرضية، وبه تحقق لنفسها الثراء الإبداعي والشاعرية الحقة، وروعة التلقي والتقبل.

\* مقياس الفانطاستيك:

يعد الفانطاستيك من أهم سمات القصة القصيرة جدا، ومن أهم شروطها الخارجية. والآتي، أنه ينبني على العجيب والغريب على حد سواء. وقد يشير الفانطاستيك الخوف والاستغراب أو الإعجاب والاندعاش.

وهكذا، تشغل القصة القصيرة جدا عند مصطفى لغتيري خاصية الفانطاستيك، من خلال التآرجح بين الغريب والعجيب، واستعمال خطاب التحولات الخارقة التي تعبر عن تداخل الوعي واللاوعي، وتنافر الواقع واللاواقع، والمألوف واللامألوف، لتشبيك عالم الغرابة والفانتازيا، والتدليل على الامتساخ البشري والحيواني، والإشهاد على انبطاح الإنسان أخلاقيا، وتأكيد انحطاط، المجتمع البشري، الذي علبته القيم الكمية والمعايير الرقمية والمادية. يقول مصطفى لغتيري في قصته: "تقمص": "أبدا لم تنطل حيلة الرداء الأحمر على الثور...

أمام اندعاش الجميع، قصد المصارع، وأصابه إصابة قاتلة...

كان الثور يتقمص روح خفاش، قادر على تحديد أهدافه، بالتقاط الذبذبات".<sup>596</sup>

<sup>595</sup> - مصطفى لغتيري: نفسه، ص: 14.

تصور هذه القصة وحشية الإنسان، وتحوله من كائن آدمي إلى مجرم، يسفك دماء المخلوقات الضعيفة، دون شفقة ولا رحمة، ليتلذذ بانتصاره الوهمي الزائف.

### \*مقياس الإيحاء:

تنسم مجموعة من القصص القصيرة جدا بخاصية الشاعرية، وبلاغة الإيحاء، ولغة المجاز والتغريب. وترد القصص في شكل قصائد نثرية، سماها البعض "أقصودة"؛ لأنها تجمع بين المحكي السردى والخطاب الشعري المتوهج. وقد ترد الإيحائية البلاغية عبر أسطر شعرية موحية ومعبرة، تذكرنا بقصيدة النثر:

"اقتلعوا ضرسه وعلموه كيف يأكل بعينه...."

اقتلعوا لسانه وعلموه كيف يكلم الناس رمزا...

لكنهم أبقوا على شفثيه... ليقبل يد الرئيس... "597"

تشبه هذه الطريقة في الكتابة تلك القصيدة الشعرية المنشورة الموحية برموزها المنفتحة، وشاعريتها الخلاقة، ووظيفتها الشعرية التي يتقاطع فيها المحور الاستبدالي والمحور التركيبي. وبناء على ماسبق، تعتبر مجموعة سعيد بوكرامي: "الهنهية الفقيرة" زاخرة بالإيحاء الشعري، ونابضة بالصور القصصية الحبلى بمتعة الإبداع الشعري الرائع.

### \*مقياس الغموض:

تميل بعض القصص القصيرة جدا إلى تشغيل خاصية الغموض الفني، والتغريب الإبداعي إلى درجة قصوى، من أجل خلخلة عملية التقبل لدى المتلقي العادي، وإرباك مفاهيمه الجمالية المألوفة، واستبدالها بمفاهيم أكثر حداثة و جدة وجرأة.

ومن النماذج التي تجسد غموض الكتابة القصصية القصيرة جدا مانلفيه عند: سعيد بوكرامي، من حيث التباس علاماته السردية، وتوغلها في التجريد والرمزية الموحية، والمنفتحة على عوالم

596 - مصطفى لغثيري: نفسه، ص:28.

597 - حسن برطال: نفسه، ص:32.

نصية ممكنة، من الصعب الإحاطة بها، وتطويقها دلاليا ومقصديا، كما يتجلى ذلك بينا في

قصة: "النحل" لسعيد بوكرامي: "كانوا ثلاثة ورابعهم النحل

تحدثوا عن البحر عن الهجرة وعن الصمت

قطرات صغيرة تلتقي في الليل

لأن الربيع مات ولأن الأزهار ماتت

جاء النحل إلى دخان المقاهي إلى طاولات الموت

يحدق فيها بياس، يختار عنق الزجاجة وينتحر<sup>598</sup>

وهكذا، تعتمد مرحلة التجريب في القصة القصيرة جدا على خلخلة النسق السردي الكلاسيكي التقليدي، والانتقال من الإيقاع الكرونولوجي التعاقبي نحو كتابة شعرية رمزية إيحائية، تجمع بين بين الأجناس الأدبية، وتوظيف الغموض، وتشغيل الانزياح السردى الحدائى.

زد على ذلك، تتسم قصص **مصطفى لغتيري** بالرمزية والتجريد في التشكيل اللغوي والدلالي؛ مما أوقع الكثير من قصصه في الغموض، الذي يثير صعوبات ذهنية متعددة على مستوى التقبل؛ بسبب الانزياح الذهني، وكثرة الإضمار الدلالي، وإيحائية المستنسخات، وتشعب الإحالات التناسية، كما يظهر ذلك في قصة "الخطيئة"، التي تشير إلى خوف الطبيعة من الإنسان الذي لا يعرف سوى العنف والإجرام، وارتكاب الأخطاء في حق البراءة والطفولة والطبيعة، وتدمير المكان: "مخبطى واثقة، توجه "نيوتن" نحو شجرة..."

توقف تحتها، وطفق يتأمل ثمارها...

أحست تفاحة بوجوده فارتعبت...

ألقي في روعها أنه آدم يوشك، ثانية، أن يرتكب فعل الخطيئة...

حين طال مكوثه، انتفضت التفاحة فرعة، فانكسرت سويقها...

هوت على الأرض، واستقرت هامة بالقرب من قدميه".<sup>599</sup>

وتبلغ الرمزية منتهاها عندما يلتجئ الكاتب إلى التفلسف والتجريد الذهني، كما في قصة "المرأة"، التي تعبر عن الفراغ والخواء الإنساني، وانقلاب المواضع الزمكانية، وتغير الإنسان، وتعدد وجوهه في صور مفارقة متعددة ومتناقضة. ومن ثم، صارت المرأة تشكو من الإنسان

598 - سعيد بوكرامي: نفسه، ص:60.

599 - مصطفى لغتيري **بيظهخ في قبر**، ص:14.

الذي تغير، ولم يعد على صورته الحقيقية، فبدأت ترى في وجهها البشاعة، والقبح الآدمي، والزيف البشري. أي: إنها تعلن موت الإنسان الذي تشياً بفعل غياب القيم الكيفية، ورجحان القيم التبادلية الكمية والمادية: "حين تطلعت إلى المرأة، لتأمل وجهك فيها، أذهلك فراغها. مرتبكا تقهقرت إلى الوراء، فركت عينيك جيداً. من جديد حملت في صفحتها الصقلية. بصلف تمدد الخواء أمامك.

بعد هنيهة، تبينت حقيقة الأمر: المرأة كانت تتأمل وجهها فيك".<sup>600</sup>

وهكذا، نستنتج بأن الغموض مقوم ثانوي من مقومات القصة القصيرة جداً، وتشارك فيه مع باقي الأجناس الأدبية الأخرى.

### \* مقياس التجريد:

يعد التجريد من أهم خاصيات القصة القصيرة جداً، وينتج عن تجاوز الواقع نحو اللاواقع، وخلخلة المقاييس العقلية المألوفة بمقاييس أكثر غرابة وانتهاكاً. ويعتبر سعيد بوكرامي من أهم كتاب القصة القصيرة جداً الذين نحوا منحى تجديدياً، وذلك بتخريب النسق السردي الكلاسيكي، وتشغيل خاصية الاستعارة والتشخيص البلاغي. ويعمد الكاتب، بعد ذلك، إلى استخدام التجريد بكثرة، من خلال تشغيل الرموز الموحية، واستخدام اللغة الشعرية الزئبقية التي تنفلت من كل مواضع الاصطلاح، حتى إن نصوص الكاتب تتحول إلى لوحات تشكيلية بصرية مجردة، تختلط فيها الألوان الباردة مع الألوان الحارة. ومن هنا، يبدو الكاتب في مجموعته المتميزة الرائعة "الهنيهة الفقيرة" شاعراً مبدعاً، وقصاصاً منحكاً، ورساماً متمكناً من أدواته الفنية والجمالية، يحسن التعبير والتشخيص والتلوين، وتكثيف الانفعالات، وتجسيدها بجمل وصفية مقتضبة موحية مقتصدة، وذلك في لسعاتها التعبيرية ولدغاتها الفنية.

<sup>600</sup> - مصطفى لغثيري: نفسه، ص: 15.

## المبحث الرابع: معيار التخطيب:

## \* مقياس الأسلية:

من أهم مقومات القصة القصيرة جدا تنوع أساليبها السردية، ومستوياتها اللغوية، وسجلاتها الكلامية والتلفظية، والانتقال من الإخبار إلى الإنشاء، واستثمار نظريات الحجاج ونظريات أفعال الكلام، والاسترشاد بالقدرات التداولية الإنجازية، عن طريق تشغيل الجمل الإنشائية الطلبية وغير الطلبية، والاعتناء بالخطاب المسرود، والخطاب المعروض، والخطاب المدوت. ويستحسن أن يتفادى الكاتب الأساليب التقريرية المباشرة، والكتابات السطحية الفجة، ويستبدل ذلك بأساليب رمزية انزياحية نابضة بالخرق والشاعرية والإيحاء.

وغالبا ما نجد كاتب القصة القصيرة جدا يهجن أساليبه السردية، منتقلا من السرد إلى الحوار، ومن الحوار إلى المناجاة الداخلية، كما ينتقل من الأسلوب السامي إلى الأسلوب العامي المنحط الدوني، الذي يختلط بألفاظ سوقية وأساليب عامية شعبية، مع الإكثار من صيغ القدرح، والباروديا، والمحاكاة الساخرة، وألفاظ الجنس، ودوال الجسد والعهارة، كما في قصة ( خت )، و(السوليم) في مجموعة " الكرسى الأزرق " لعبد الله المتقي.

ويستعمل حسن برطال في مجموعته القصصية " أبراج " لغة شعبية مهجنة، وملقحة بالفصحى، والدارجة المغربية، والعامية الفرنسية، والإسبانية المغربية (البوكاديوس). ويعبر هذا التداخل اللغوي المختلط عن تعدد الفئات الاجتماعية، والتراتبية الطبقيّة، والتهجين الواقعي في المجتمع المغربي . كما يجيل هذا التهجين على الصراع الطبقي، والتمايز الاجتماعي الذي يتميز بالتضارب بين مصالح الفقراء والأغنياء. كما يجسد التهجين اللغوي مواقع السخرية، والوضعية الطبقيّة المتفاوتة، ويرصد أيضا القيم الإنسانية، كما في هذه القصة: " تزوج برائحة الشحمة في الساطور... فسكن الكرنة ولازمته الكلاب " <sup>601</sup>.

وتدل اللغة في هذه القصة القصيرة جدا على طبيعة الوضع الاجتماعي، وتدني الإنسان في قاع القيم المنحطة: " كان بياض الثلج عاجزا عن تبيض قلبه... وبقع الطلاء الأبيض كذلك... "

قلب أسود ووجه أسود كان فأل شؤم على كل من يقابله صباحا

<sup>601</sup> - حسن برطال: نفسه، ص: 81.

كل الصباغين جاد الله عليهم ب"بريكولات" إلا هو.. فرغ  
المكان من حوله، التفت يمينا وشمالا حمل سطله المعوج وسلمه الأعرج  
ثم غادر "الموقف" <sup>602</sup>.

وعليه، فالأسلبة من مظاهر بوليفونية القصة القصيرة جدا، ومن أهم طرائقها السردية الرئيسة،  
وتتشارك فيها مع باقي الأجناس الأدبية الأخرى.

#### \* مقياس التبئير السردى:

من المعروف أن كاتب القصة القصيرة جدا يشغل المنظور السردى تنوعا ورصدا وتصويرا،  
كما يشغله الآخرون في الفنون السردية الأخرى، فينتقل من الرؤية من الخلف إلى الرؤية "مع"،  
ثم إلى الرؤية من الخارج. وعلى أي، تستخدم أغلب القصص القصيرة جدا الرؤية من الخلف،  
وضمير الغياب بكثرة، من أجل الالتزام بالحياد والموضوعية في نقل الأحداث الخارجية، وتصوير  
المشاعر الداخلية. ويسمى جيران جنيت هذه الرؤية السردية بدرجة الصفر في الكتابة. وهنا،  
يتزل الكاتب منزلة الحياد الموضوعي، ويأبى التدخل داخل عالم القصة، بل يكتفي بالوصف،  
مقتصرًا على نقل الأحداث تعليقا وتقويما وتصويرا وتنسيقا، من خلال فعل السخرية،  
والتنكيث الملغز.

ومن الأمثلة الدالة على هذا المنظور السردى الذي يعتمد على المعرفة المطلقة قصة: (درجة  
الصفر في الكتابة) لعز الدين الماعزى: "في غرفته وجد نفسه وحيدا... باردا...  
كانت الطفلة تعزف على بيانو...

أسند ظهره للحائط وبدأ يستمع، رأسه يدور...

كان واضحا أن الموسيقى حركت وجدانه، ذكرياته، هي دائما هكذا تسمعه جديد الأنعام  
الشجية، أحس بذاته تمتلى إلى درجة أنه فكر في كتابة مواضيع...، طرح أسئلة... بهدوء تام  
وحذر أخذ القلم وبدأ يكتب... <sup>603</sup>.

وعلى العموم، فالمنظور السردى يعتبر مقياسا أساسيا في عملية تخطيط القصة القصيرة جدا،  
وتحبيكها مكانيا وزمانيا.

<sup>602</sup> - حسن برطال: نفسه، ص: 93.

<sup>603</sup> - عز الدين الماعزى: نفسه، ص: 20.

## \* مقياس الالتفات:

يلاحظ المتتبع للقصة القصيرة جدا هيمنة ظاهرة الالتفات بشكل لافت، من خلال تنوع الضمائر تكلمًا وتخطابًا وغيابًا . ويعبر الالتفات الضمائري عن اختلاف مستويات الرصد الشخوصي، وطبيعة التفاعل بين الأصوات المتحاورة في القصة القصيرة جدا. وهكذا، تنتقل الكاتبة السعدية باحداً من ضمير الغياب إلى ضمير المخاطب، ومن ضمير المخاطب إلى ضمير الغياب. بيد أن الالتفات الغيبي هو المهيمن في مجموعتها القصصية: " وقع امتداده...ورحل":

" فيما مضى، كنت تمارس لعبتك المفضلة

في الترحلق فوق الكلمات

الآن...

صارت الكلمات تمارس لعبتها في

الترحلق من رأسك"604

ويبدو أن الالتفات البلاغي من أهم مقاييس معيار التخطيط السردى لمعرفة وجهة الأصوات الساردة أو المتحاورة.

## المبحث السادس: المعيار الدلالي:

على الرغم من قصر حجم القصة القصيرة جدا، فإنها قادرة على رصد القضايا الجادة والمصيرية، وطرح الأسئلة الكبيرة، كما يقول نجيب العوفي في مقال بعنوان: " القصة القصيرة والأسئلة الكبيرة"605، إذ تناولت في مسارها قضايا اجتماعية واقتصادية وثقافية وسياسية ومحلية وجهوية ووطنية وقومية وإنسانية، علاوة على مناقشتها لقضايا الذات والواقع الموضوعي، والتركيز على القضايا الشائكة كالعولمة والحروب وواقع المهمشين واللاجئين والمشردين، وتصوير الصراع العربي الإسرائيلي، ورصد الاستبداد في علاقته بالعدالة الاجتماعية ومنظمة حقوق الإنسان، وتصوير جدلية الذكورة والأنوثة، وتجسيد أزمات العالم، وتشخيص

604 - السعدية باحداً: نفسه، ص:21.

605 - نجيب العوفي: ظل أر نصية، نشر عيون المقالات، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1992م، صص:115-117.



أدوائه، وطرح مقاربات العلاج، والانفتاح على العالم الرقمي، والتقاط صور الامتساخ البشري، والإشهاد على استلاب الإنسان قيما وحضاريا وأخلاقيا ووجوديا. ومن ثم، ينبني المعيار الدلالي على مجموعة من المحكات والمقاييس التي يمكن الاستعانة بها، من أجل بناء القصة القصيرة جدا، ومن هذه المقاييس الدلالية، نذكر:

#### \* مقياس التشخيص:

على الرغم من كون القصة القصيرة صغيرة الحجم، فإنها تطرح أسئلة كبرى جادة وجدية ومصيرية وهامة. لذا، يمكن الحديث عن أنواع ثلاثة من التشخيص:

#### - التشخيص الذاتي:

من أهم مميزات القصة القصيرة جدا على المستوى الدلالي أنها تعنى بتشخيص الذات الإنسانية سواء أعلق ذلك بذات المبدع أم بالذات الغيرية تشخيصا إيجابيا وسلبيا. و في الغالب، كانت تنقل لنا الذات في انكسارها وانبطاحها وذوبانها وجوديا وثقافيا وحضاريا وقيما وأخلاقيا. كما صورت لنا الذات، وهي تتصارع مع نفسها تمزقا وتأكلا وانهيارا، وصورتها لنا أيضا، وهي تتصارع مع الواقع الموضوعي في تناقضاته الجدلية.

هذا، وقد عكست القصة القصيرة جدا سيزيفية الإنسان، وعذابه التراجيدي، وسقوطه المأساوي، وانتظاره اللامعقول. فتعددت الرؤى الفلسفية تجاه الذات التي أصبحت مرقمة، كما عند فاطمة بوزيان في مجموعتها: "ميرندا"، أو ذاتا ممتسحة كما في مجموعة: "وقع امتداده ... ورحل"، أو ذاتا منهزمة متقاعسة عن النضال والجهاد والكفاح، كما عند وفاء الحمري في مجموعتها: "بالأحمر الفاني"، و الحسين زروق في مجموعته: "الخيل والليل". وصارت أيضا ذاتا اجتماعية محبطة، كما في مجموعة: "عندما يومض البرق" للزهرة رميج، أو ذاتا متحجرة افتقدت إنسانيتها، كما عند عبد الحميد الغرباوي في مجموعته القصصية: "أكواريوم"، أو ذاتا شبقية، كما عند هشام بن الشاوي في مجموعته: "بيت لا تفتح نوافذه"، و عبد الله المتقي في مجموعته: " الكرسي الأزرق"، أو ذاتا شعبية مهشمة، كما عند حسن برطال في مجموعته " أبراج"، أو ذاتا فقدت براءتها وطفولتها، كما عند عزالدين الماعزي في مجموعته: " حب على

طريقة الكبار"، أو ذاتا تعاني من التضخم الذهني، كما في مجموعة مصطفى لغتيري: "مظلة في قبر..."

#### - التشخيص الموضوعي:

تناولت القصة القصيرة جدا مجموعة من القضايا الموضوعية الجادة، كالقضايا المحلية، والقضايا الجهوية، والقضايا الوطنية، والقضايا القومية التي تتعلق بمشاكل الأمة، كما تناولت هذه القصة الجديدة قضايا كونية، وعالمية، وإنسانية، وبيئية. كما حملت هذه القصص رؤى رومانسية، وعشبية، وإسلامية. هذا، وقد عبرت هذه القصص المستحدثة عن مجموعة من القيم الإنسانية السلبية والإيجابية، وذلك من خلال رؤى فلسفية تختلف من مبدع إلى آخر.

ومن أهم القضايا الكونية التي شخصتها القصة القصيرة جدا ظاهرة العولمة التي أصبحت امتساحا حضريا وأخلاقيا. وهكذا، نجد الكاتبة المغربية فاطمة بوزيان، في آخر مجموعتها: "ميريندا"، تثور صارخة على العولمة التي غيرت مجموعة من القيم الاجتماعية والأخلاقية في مجتمعنا العربي؛ فألقت شبابنا بين أحضان التغريب، والانهار، والاستلاب، والتقليد الأعمى للغرب في القشور السطحية، والموضات التافهة، والتقليعات الشكلية، دون تفكير أو روية:

" كلما هم بالكتابة تكسر الطباشير أو أصدر صريرا يقشع له ما تبقى في رأسه من شعر... اغتاط والتفت إلى يمينه قائلا:

- اتفوق، في زمن العولمة يسلموننا أرخص طبشور!

أتم كتابة الدرس بصعوبة... التفت إلى تلاميذه وجد الذكور يلعبون بأقراط آذانهم والإناث مشغولات بأقراط سرائهن..التفت إلى يساره وبصق على العولمة."<sup>606</sup>

هذا، وقد خصص الحسين زروق مجموعته القصصية " الخيل والليل" بالتنديد الهجائي بويلات الحرب تحطيا وتمطيطا، من خلال استحضار مآسي واقع الأمة العربية الإسلامية، الذي يئن من وطأة الاستعمار، ويتألم من بطش الغطرسة الصهيونية، ويعاني من تشريد الشعب الفلسطيني، ومن تمزق العرب إربا إربا كما في هذه القصة:

" الابن: أماه أين أبي؟

الأم: مسافر يا ولدي.

<sup>606</sup> - فاطمة بوزيان: نفسه، ص:60.

الابن: ومتى سيعود أماه؟

الأم: لأدري يا ولدي.

وبعد شهور... ومع استمرار الحرب.

الابن: أماه لماذا لم يعد أبي؟

الأم: لأدري يا ولدي.

بعد سنة... والحرب تزداد شرستها...

الابن: لماذا لانسافر أيضا يا أماه؟

الأم: ربما نفعل يا ولدي.

الابن: ومتى يا أماه؟

الأم: لا أدري يا ولدي.

وفي أول غارة كان القصد منها شل الحركة الطبيعية للأحياء سافر الابن ولم تضع الأم مزيدا من الوقت... بل سارعت لشراء تذكرة سفر... صارت تملك بندقية<sup>607</sup>

ويلاحظ أن الكاتبة المغربية وفاء الحمري في أضمويتها القصصية تنبع من مستند قومي إنساني، حيث تتعاطف مع القضية الفلسطينية تعاطفا وجدانيا وانفعاليا وأخلاقيا، فتلتقط تفاصيل الحياة اليومية للإنسان الفلسطيني، ثم تنقل لنا ما يمارس ضده من حروب وحشية ومجازر همجية، باسم الاحتلال والتنكيل والإقصاء، كما في قصة "أنقاض"<sup>608</sup>. كما تصور لنا الكاتبة بريشتها المختزلة مشاهد الطفولة المغتصبة، فتعكس لنا الموت الفلسطيني المترنح؛ بسبب كثرة القتلى، وتكسد جثث ضحايا الاستشهاد، كالأكوام المفعمة بالمأساة والتراجيديا القاتلة، التي تتجادل فيها ثنائية الأرض والسماء، أو ثنائية الدنيا والآخرة: "جلس شيخ على ربوة من أنقاض بعد انفجار صاروخ..."

مر به صبي...

أين أهلك يا عمي؟

هنا تحت

<sup>607</sup> - الحسين زروق: الخيال الليلي، مطبعة النور الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1996م، ص:7.

<sup>608</sup> - وفاء الحمري: بالأحمر الفاني، ص:14.

وأهلك يا صغيري؟

هناك فوق في السماء

نظر إلى بعضهما البعض بأسى

وبقي السؤال الآخر معلقا بين السماء والأرض<sup>609</sup>

وعليه، فقد تناولت القصة القصيرة جدا كل المواضيع اليومية، بما فيها الاجتماعية والاقتصادية والثقافية والسياسية، كما ركزت أيضا على المواضيع المحلية والجهوية والوطنية والقومية والإنسانية والكونية.

ومن ثم، فقد اكتفت بعض القصص القصيرة جدا بالوصف، وتشخيص الأدواء والعيوب والنواقص، بينما غدت أخرى لتقدم حلولاً، فكان تطبيقها يتراوح بين الكائن والممكن والمستحيل.

– التشخيص الميتاسردي:

لم تكتف القصة القصيرة جدا بتشخيص الذات والواقع فقط، بل شخصت كينونتها الفنية والجمالية، من خلال طرح أسئلة جوهرية وميتاسردية، تتعلق بدواعي انكناها، وطرائق إبداعها، ووظيفتها في المجتمع، والبحث عن ماهيتها النظرية والتطبيقية، ورسالتها في الحياة. أي: إن القصة القصيرة جدا بدأت أيضا تفكر في نفسها، على غرار الأجناس الأدبية والفنون الأخرى، كالرومانيسك بالنسبة للرواية، والميتاقصة بالنسبة للقصة القصيرة، والميتامسرح بالنسبة للمسرح، والسينما داخل السينما. واليوم، أصبحنا نتحدث عن قصصية القصة القصيرة جدا أو الميتاميكروسردي.

وإيكم بعض النماذج التي رصدت فيها القصة القصيرة جدا نفسها، ووضعها انكناها، وكيفية تقبلها من الذات المبدعة والذات القارئة. يقول حسن البقالي في قصته: "دمى روسية":

"لاشك أن الأمر يتعلق بانتهاك فادح لروح الإبداع، أن أسود الصفحات، لالشيء، إلا لأن الناشر ينتظر مني العمل الجديد الذي وعدت به في لحظة حماسة زائدة.

<sup>609</sup> - وفاء الحمري: نفسه، ص:13.

لذلك، و عوض الخمسمائة صفحة الموعودة، سأكتفي برواية من مائة صفحة، بل بقصة قصيرة من ثلاث صفحات، وفي النهاية، لم لا أحصر اهتمامي في قصة قصيرة جدا من سطر واحد تكون كالتالي:

" أخيرا... كتبت قصة قصيرة جدا".<sup>610</sup>

ونورد في هذا الصدد نموذجا آخر لفاطمة بوزيان بعنوان: " قصص قصيرة جدا"، فيه سخرية، ومفارقة إبداعية، ورمزية موحية:

" قرأت عليهما كل ذلك

قال:

- إنها تشبه بوكاديبوس

قالت:

- تشبه النسكافيه

قال:

- تشبه الكليبات

قالت:

- تشبه

قلت

- نسميها ميريندا ونرتاح"<sup>611</sup>

ومن هنا، نجد أن القصة القصيرة جدا قد شخصت الذات الإنسانية في آلامها وآمالها، كما شخصت الواقع في سلبياته وإيجابياته، ولم تنس أن تشخص مكوناتها الفنية والجمالية نقدا و تساؤلا على المستوى الميتاسردي.

<sup>610</sup> - حسن البقالي البرقص تولد ان طلال، منشورات سندباد للنشر

والإعلام، القاهرة، الطبعة الأولى سنة 2009م، ص:5.

<sup>611</sup> - فاطمة بوزيان: نفسه، ص:61.

## 2- مقياس الجرأة:

تتميز القصة القصيرة جدا بخاصية الجرأة في تناول المواضيع المحرمة، كالتقاط المواضيع الجنسية، وتكسير الطابوهات الدينية والأخلاقية والسياسية والاجتماعية. أي: بدأ هذا الفن المستحدث يتغلغل في خبايا الذات الإنسانية شعوريا ولا شعوريا، من أجل تشخيص المكبوتات، وتعرية الجسد . كما استطاعت هذه الكبسولة الجديدة فضح السياسة المطلقة لحكام هذا الزمان، فوقفت في وجه الذين يستغلون الدين نفاقا ورياء وتحديرا، كما سلطت ريشتها الإبداعية على كل المشاكل الواقعية التي عاشها الإنسان في تفاصيلها الجزئية.

وهكذا، نجد الكاتب المغربي هشام بن الشاوي يستهل أضموته السردية الجديدة: "بيت لا تفتح نوافذه..."، باستدعاء مجموعة من المشاهد الإيروسية التي تعبر عن ذكريات السارد الغرامية ومغامراته الماجنة مع الجنس الآخر، فيلتقط الراوي صورة عشيقته الوهانة بشعره، وحقاقتها الإبداعية؛ مما سيدفع به المآل إلى افتراس صهوتها، والركوب بين أحضانها، لإشباع غرائزه الشعورية واللاشعورية، من أجل إثبات ذاته الوجودية، وفحولته الرجولية: "تحت جناح الظلام، لاحت لي واقفة أمام باب البيت... بتنورها القصيرة، وأصباغها الفاقعة... جذبتها من يدها، دون أن أنبس بكلمة...."

لم أكن أعرف لم لم أكن استلطفها، ولم أفكر في يوم من الأيام أنني سأمتطي صهوتها..هي، أول امرأة أدخلها إلى حياتي، وأول امرأة تدخل جحري...

اجتازت عتبة جحري، وفي عينيها سرور، وكأنما تدخل معي إلى معبد... فهي الوحيدة في هذا الحي المقبري، التي تعترف بموهبتي، وتقرأ أشعاري...وكم من مرة ضبطتها متلبسة باختلاس النظر إلي، وأنا أكتب حماقاتي، وهي تنشر الغسيل، فإذا التقت نظرانا، ندت عنها آهة حارقة، وعضت على شفتها السفلى..أهي مغرمة بي؟<sup>612</sup>

ويبالغ الحسين زروق كثيرا في نقد الأنظمة السياسية المستبدة الجائرة، داعيا إلى استبدالها بالنظام السياسي الإسلامي، ولو أدى الأمر إلى تغييرها بالدعوة إلى الجهاد، والاستشهاد في سبيل الله: "بدأت الحرب... أول المهاجرين كانوا من فئة المثقفين حاملي لواء الكلمة... سخر منهم

<sup>612</sup> - هشام بن الشاوي: بيت لا تفتح إفا، سعد الوردازي للنشر، الرباط، الطبعة الأولى 2007م، ص:5.

الشعب... هو كان يعرف أن ثرثرتم لا تعني شيئاً من الشعب وفي غمرة الحرب انبثق  
متقفون جدد... صفق الشعب لا لأنهم يستحمون كل يوم ألف مرة ولكن لأنهم يكتبون  
بالبنديقية.<sup>613</sup>

و ينتقد الكاتب أيضا في قصصه القصيرة جدا نظام الحكم الجائر؛ بسبب استبداده، وقمعه  
للحريات الإنسانية الخاصة والعامة، وتماديه في اغتصاب حقوق المواطن الطبيعية والمكتسبة،  
وذلك باسم قانون الأهواء والرغبات والمصالح:

" التلميذ: أستاذ... أستاذ... لماذا نرسم الحدود بين دول حضارتنا؟  
الأستاذ: لاستنفاذ الأسلاك الشائكة.

التلميذ: ولماذا الأسلاك الشائكة؟

الأستاذ: لأنها تسهم في خلق فرص الشغل.

التلميذ: ولماذا فرص الشغل؟

الأستاذ: حتى لاتقوم الفوضى في البلاد.

التلميذ: ولماذا الفوضى؟

الأستاذ: للإطاحة بالنظام.

التلميذ: ولماذا النظام؟

الأستاذ: لأنها رأس الحربة.

التلميذ: (يفكر ثم يسأل) ألا يمكن كسر هذه الحربة؟

الأستاذ: ( ينظر عن يمينه وعن شماله ويتلثم) أش ش ش.<sup>614</sup>

وعليه، فالجراحة هي أهم خاصية من خصائص القصة القصيرة جدا، وتنضاف باعتبارها قيمة  
جمالية إلى المستوى الدلالي.

تلكم-إذا- أهم الشروط الثانوية التي تنبني عليها القصة القصيرة جدا، وتلكم هي كذلك أهم  
مقوماتها وتقنياتها الفنية والجمالية التي تحضر وتغيب، وبما تشترك القصة القصيرة جدا مع باقي  
الأجناس والأنواع الأدبية والأنماط الفنية الأخرى. وقد لاحظنا أن هذه المقومات العرضية تمس  
الجانب النصي، والتركيبي، والبلاغي، والدلالي، والسردي. وهذا إن دل على شيء، فإنما يدل

<sup>613</sup> - الحسين زروق: نفسه، ص:13.

<sup>614</sup> - الحسين زروق: نفسه، ص:57.

على مرونة هذا الجنس الأدبي الجديد، وانفتاحه على باقي فروع نظرية الأدب، والاستفادة من كل الفنون والعلوم والمعارف الأخرى بشكل من الأشكال. وبهذا، يكون جنس القصيرة جدا جنسا أدبيا منفتحا بامتياز.

## الفصل الواحد والعشرون:

### النقد التكويني

من المعروف أن النقد الأدبي يهتم بدراسة الإبداع أو الأدب بعد أن يكون مطبوعا ومنشورا وموزعا جماهيريا، فيصبح في ملك القارئ أو المتلقي، إلا أن النقد التكويني أو التوليدي أو الجيني (*la critique génétique*) هو الذي يدرس النص قبل طبعه ونشره. بمعنى أن هذا النقد يرصد مختلف المراحل الجنينية التي يتكون من خلالها النص، و يتولد عبرها العمل، قبل أن تحوله المطبعة إلى منتج فكري وثقافي جماهيري. بتعبير آخر، يقصد بالنقد التكويني ذلك النقد الذي يهتم بالمصادر الأولى للعمل، والعناية بمسودات النص ومستنسخاته ومخطوطاته. ومن ثم، فهو يدرس النص في حالته المخطوطة والمسودة والمستنسخة قبل أن يطبع وينشر ويوزع. وبالتالي، يعكس النقد التكويني نوايا المؤلف المباشرة وغير المباشرة، ويحدد لنا رؤيته الحقيقية تجاه العالم بصدق، قبل أن يخضع لمقص المراقبة الذاتية والغيرية، وقبل أن يخضع أيضا للمراجعة والتنقيح والتصحيح والحذف والإلغاء، والتخلص من الشوائب الزائدة، أو كل ما يمكن أن يسبب المشاكل للمبدع واقعا بعد مرحلة الطبع والنشر. زد على ذلك، يهتم النقد التكويني بالمسودات والمخطوطات اليدوية، قبل أن تتحول إلى نص أو كتاب مدون بين دفتي الغلاف الخارجي. ويمكن اليوم التمييز بين نقد تكوييني ورقي ونقد تكوييني رقمي وآلي. كما يمكن التمييز بين النقد التكويني الذي يهتم بنقد المصادر والمسودات والمخطوطات التي ينبنى عليها العمل قبل أن يطبع وينشر، وبين البنيوية التكوينية التي ظهرت مع لوسيان كولدمان، وتسعى جاهدة إلى ربط الداخل النصي بالسياق الخارجي ربطا غير مباشر، عبر التماثل بين البني الأدبية والجمالية والبني السياسية، والاجتماعية، والاقتصادية، والثقافية، والتاريخية.



## 1- مفهوم النقد التكويني:

يهتم النقد التكويني أو ما يسمى أيضا بالنقد الجيني بدراسة العمل الأدبي من بداية كونه مخطوطا إلى أن يصير كتابا، بمعنى أنه يعتني بالمراحل التكوينية التي يقطعها الكتاب. ومن ثم، فهذا النقد - حسب دافيد كارتر-: "يسعى إلى أدلة نصية يمكن إثباتها تتعلق بنوايا المؤلف، كما أن هذا النقد يحلل العوامل التي تحدد طبيعة النص النهائي، كلما تقدم من شكل مخطوطه نحو شكل كتاب. كما يدرس النقد الجيني تأثيرات الرقابة والتنقيح. فإنه يحاول أن يحدد بدقة ما يمكن أن يقال منطوقيا عن النص. ويرتبط الناقد (جان ميشيل راباتيه/ **Jean-Michel Rabaté**)

ارتباطا وثيقا بصياغة المبادئ التي تحكم ممارستها<sup>615</sup>.

وعليه، فالنقد التكويني أو التوليدي أو الجيني لايهتم بالنص المنشور أو المطبوع، بل يركز اهتمامه على الوثائق التي ساهمت في تكوينه وبلورته كنص أو خطاب أو كتاب. بمعنى أنه يهتم بمرحلة الإنتاج الأولى قبل الطبع والنشر، ويبحث في جذور النص، ومصادر تكونه في مرحلتي التسويد والتحرير. وهنا، نرى أن النقد الأدبي قد غير وجهته من التركيز على النص إلى التركيز على ما قبل النص، أو قد غير وجهته من النص المطبوع إلى النص المخطوط تحقيقا وتوثيقا ودراسة.

وعليه، فالنقد التكويني يبحث عن: "أسرار صناعة العمل الأدبي. أي: السيرورة التي أدت إلى ولادته، فالعمل الأدبي يمر قبل إرساله إلى الطباعة بمراحل عديدة تبدأ بفكرته الأولى، وتنتهي بتنفيذه النهائي، و يهدف النقد الذي يهتم بتكوين العمل الأدبي، إلى إظهار و إيجاد قوانين العمل الذهني الذي ينتج هذا العمل الأدبي التي تظهر في أحيان كثيرة بصورة بدايات قد تكون خاطئة، تتوالى متفرقة زمانياً، قبل أن يظهر المشروع بصورة فكرة للكتابة. فالكاتب لم ينفذ فوراً مشروع، بل هناك محاولات عبور إلى مرحلة الكتابة، إلى أن تأتي اللحظة التي يولد فيها العمل الأدبي. فمسودات العمل الأدبي تشكل فرصة لمعرفة في أي طور من أطوار الكتابة أدخلت هذه المعلومة أو تلك؟ و كيف تم تكييفها أو رفضها؟ فالمسودات لا تكون مكتملة و لا غير مكتملة: إنها فضاء آخر، و لا يدخل التفاوت بينها و بين النص في مفهوم التطور و لا

<sup>615</sup> - ديفيد كارتر: نفسه، ص: 151.

في مفهوم الاكتمال: إنه يدخل في مفهوم الآخر المقابل، و في الاختلاف الأساسي بين الكتابة و النص، فالمسودة لا تحكي، بل تبدي عنف الصراعات، و الرقابة و الخسارة و بروز القوى، و كل ما يكتبه الكائن بأجمعه، و كل ما لا يكتبه.<sup>616</sup>

وبناء على ماسبق، فالنقد التكويني يهتم بالعمل حينما يكون فكرة تتولد لدى المؤلف، لتتحول، بعد ذلك، إلى مسودة ومخطوط، مع دراسة جميع المصادر التي يعتمد عليها الكاتب تناسا ومناصا، ولا يكتفي الناقد بدراسة المصادر فقط، بل يمارس عملية التحقيق والتوثيق والتأويل والقراءة المتعددة الاختصاصات. ومن ثم، تهدف هذه النظرية إلى وضع نظرية للمسودة، قبل أن يتحول المخطوط إلى عمل أدبي جماهيري.

وهكذا، يتحدد موضوع النقد التكويني في التشديد على ما قبل النص. في حين، يهتم النقد الأدبي بالنصوص. ويهتم كذلك بالوسخ والمخطوط والمسودة، قبل أن يطبع وينشر ويتحول إلى نص. ومن ثم، فهو يرصد مجمل التحولات التي تطرأ على النص الأدبي أثناء انتقاله من حالة المخطوط أو المسودة إلى النص المطبوع الجماهيري. ونسمي هذا النقد التكويني أيضا بالنقد التوليدي، حيث يبين لنا المراحل التي يمر منها النص الأدبي، وكيف يتولد النص من فكر الكاتب، ورحم الكاتبة. ومن هنا، يمكن التمييز بين مخطوطات الكتاب ومسوداته. إذ يحيلنا المخطوط على الوثائق المكتوبة من تصاميم، وسيناريوهات، وخطاطات، ومدونات... التي تساهم في توليد العمل. في حين، تصبح المسودة من الوثائق التي يعدها المؤلف ليحولها إلى نص أو عمل أو أثر أدبي. ويقوم الكاتب عبر هذه المسودة بعملية التصحيح، والتطوير، ومعالجة النص. ومن ثم، تتحول المسودة إلى فضاء للتصميم. وبالتالي، فالدارس التكويني في حاجة ماسة إلى دراسة الفضاء، والفراغ، وتلاقي الكتابة والصورة، وفهم علاقات المسند بالكتابة. ويعني هذا أن النقد التكويني لا يكتفي بما هو لغوي ومنطوق فوق الصفحة، بل يهتم بالأشكال البصرية والسيميائية من رسوم وصور وأيقونات تشكيلية ورمزية. وباختصار، فإذا كان النقد الأدبي يهتم بالداخل النصي، فإن النقد التكويني يهتم بما قبل النص، حينما يكون في مرحلة المخطوطات أو المسودات.

<sup>616</sup> - انظر: مجموعة من الكتاب: **مدخل إلى مناهج النقد الأدبي**. ترجمة: د. رضوان ظاظا، الناشر: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت. الطبعة: الأولى، ذو الحجة 1417هـ - مايو/أيار 1997م.

ويلاحظ أن كثيرا ما يتخلى الكاتب عن مقاطع مهمة أو يحذف شذرات أو فقرات أو أبيات أو مقاطع أو حوارات، وهي مهمة في العملية الإبداعية؛ وذلك لسبب من الأسباب، قد تكون سياسية أو اجتماعية أو ثقافية أو فنية أو دينية أو أخلاقية، وهذه النصوص الأولى تبين لنا رؤية الكاتب الحقيقية، مع تبيان الخلفيات التي جعلته يتراجع عنها في النسخة الأولى، ويراجعها في النسخ الأخرى . ومن ثم، فالنقد التكويني يهتم بالأنساق المضمره والحذوفة وغير المعلنة في أثناء مرحلة التسويد أو التخطيط أو الكتابة، قبل أن يتسلمه الجمهور مطبوعا ومنشورا وموزعا.

وعليه، فالنقد الجيني أو التكويني يهتم بالجذور أو البدايات الأولى للتكون النصي وتوالده وتناسله. أي: يعود إلى الرحم الأول لعملية الكتابة. وبتعبير آخر، يتتبع النقد التوليدي المخطوط من عملية انبثاقه إلى مرحلة الانتهاء منه، استعدادا لتقديمه إلى الطبع والنشر. وبين البداية والنهاية مجموعة من المراحل يقوم بها الكاتب، وهي: التفكير تأملا وإدراكا، وإحضار أدوات الكتابة، والاستعداد للكتابة، والتسويد، والتحرير، والتنظيم، وتصحيح الأخطاء، و توثيق النص، ونقل المعلومات الموثقة من الكراسات إلى المخطوط، وتوظيف الاستشهادات والمقتباسات داخل المخطوط، وحذف بعض الكلمات أو الجمل أو الفقرات أو المقاطع أو المتواليات أو النصوص إما إضمارا واقتضابا، وإما خوفا من الضغوطات الخارجية، وإما اتقاء من طابوهاهما المتنوعة، فيلتجئ الكاتب - إذا - إلى الحذف والإخفاء والإلغاء، خشية من ردود الأفعال القوية والعنيفة من القارئ الخارجي.

إذا، يركز النقد التكويني على المخطوطة الأولى والمسودة الأولى، و يهتم بدراسة المصادر والمراجع التي انطلق منها المؤلف في تصنيف كتابه تناصا ومناصا وأسلوبا؛ لأن الكاتب هو الأسلوب نفسه كما قال بوفون، وكل ذلك من أجل تحليل العلاقة الموجودة بين النص والمصدر، نظرا للعلاقة الجدلية الموجودة بينهما. كما يعنى هذا النقد بتحديد بدايات تكون العمل ومراحله النهائية، وتبيان مصادر المؤلف في بدايات التكون ونهاية التحرير، ورصد مختلف المراحل التي يمر منها العمل حتى يستوي على عوده.

ويمكن الحديث أيضا عن نوع ثان من النقد التكويني هو الاهتمام بعدد الطباعات، فالطبعة الأولى قد تتحول إلى طبعة أصلية مولدة. في حين، تأتي الطباعات المصححة والمراجعة والمعدلة والمنقحة لتضيف أشياء جديدة، أو تصحيح أشياء أخرى لم تعجب الكاتب، أو تكون قد فرضت عليه قسرا، ينبغي على المؤلف تصحيحها، كما هو حال كتاب: "الشعر الجاهلي" لطفه حسين، حيث فرض عليه الرقيب أن يزيل مقاطع معينة من كتابه، ويشطب عليها، ويعيد تنقيحها،

وهذا ما قام به فعلا في كتابه: "الأدب الجاهلي". وينطبق هذا حتى على العروض المسرحية، فمسرحيات بريخت أو صمويل بيكيت عرضت مرات عديدة، وكل عرض ينسخ العرض السابق الأصلي. ومن ثم، فالعرض الأول يصبح نسخة أصلية، بينما العروض المتلاحقة تصبح نسخا معدلة ومنقحة. وهذا ينطبق كذلك على الكتابات الرقمية التي يتم فيها التنقيح والتعديل والمراجعة.

## 2- السياق الذي ظهر فيه النقد التكويني:

ظهر مصطلح النقد التكويني أو التوليدي (critikue génétikue) سنة 1979م، بعد أن طبعت دار فلانماريون بباريس كتابا تحت عنوان: "أبحاث حول النقد التكويني - نص لوي أراغون نموذجاً"، وقد ألحقت بالكتاب دراسة للوي هاي (Louis Hay) عنوانها: "النقد التكويني: الأصول والمنظورات"، وفيها يعرف الباحث بالنقد التكويني، ويرصد مراحل هذا النقد، ويحمل مختلف المنظورات إزاء المخطوط الأدبي. ويعني هذا أن النقد الجيني قد ظهر في مرحلة "مابعد الحداثة"، وذلك في سنوات السبعين لتجديد النقد الأدبي وتحديثه، فيكون الهدف منه هو مقارنة النصوص الأدبية في ضوء مخطوطاتها ومصادرهما الأولى. ومن ثم، انتقل الاهتمام من النص الداخلي إلى ما قبل النص، ومن السارد إلى المؤلف، ومن البنيات إلى المراحل، ومن العمل إلى المصادر. وبهذا، يكون الناقد التكويني هو الذي يهتم بمجموعة من المراحل، وهي: الإدراك، والإخبار، والتوثيق، والتحرير، والتنقيح، والتصحيح، والمراجعة. ويعني هذا أن النص المطبوع عرف مجموعة من التحولات على مستوى الكتابة، وله ذاكرة وراثية واعية ولاشعورية عن تكونه وولادته. فلا بد أن يترك النص آثار ولادته، ويخلف مؤشرات مادية تدل على عملية التكون والولادة، وهذا ما ينبغي للنقد الجيني أن يقوم باستكشافه وفهمه وتفسيره وتأويله. وذلك، بالبحث عن مخطوطات النص ومسوداته، مع تحديد نوعية المخطوطات، ورصد مؤشرات الكمية ضمن عصر معين، وفي علاقة بالكاتب والعمل. كما ينبغي لهذا النقد أن يدرس عمليات الطبع والنسخ، وأدوات الكتابة والترقيين والطبع، ويدرس مختلف عمليات النسخ بشكل تحقيقي فهما وتفسيرا.

هذا، ولقد اهتم النقد التكويني الفرنسي بالكتابات الصادرة في القرنين التاسع عشر الميلادي والقرن العشرين، ولكن لم يهتم بالكتابات الموجودة في القرون السابقة؛ لعدم وجود مخطوطات

للعمل<sup>617</sup>. في حين، اهتم النقد التكويني العربي بتحقيق مجموعة من النصوص وأمهات المصادر عن طريق المقابلة بين النسخ، وتتبع عملية الكتابة، ونوع الورق والطباعة. ومن ثم، نلاحظ أن العرب قد سبقوا إلى النقد التكويني كما يتجلى ذلك واضحا في التحقيق والتوثيق. وفي هذا السياق، يقول الدكتور رمضان عبد التواب: "يظن بعض الباحثين المحدثين من العرب، أن فن تحقيق النصوص فن حديث، ابتدعه المعاصرون من المحققين العرب، أو استقوه من المستشرقين، الذين سبقونا في العصر الحاضر بعض الوقت، في تحقيق شيء من تراثنا، ونشره بين الناس.

ولكن الحقيقة بخلاف ذلك؛ فقد قام فن تحقيق النصوص عند العرب مع فجر التاريخ الإسلامي، وكان لعلماء الحديث اليد الطولى في إرساء قواعد هذا الفن في تراثنا العربي، وتأثر بمنهجهم هذا أصحاب العلوم المختلفة. وإن كثيرا مما نقوم به اليوم من خطوات في فن تحقيق النصوص ونشرها، بدءا من جمع المخطوطات، والمقابلة بينها، ومرورا بضبط عباراتها، وتخريج نصوصها، وانتهاء بفهرسة محتوياتها، لما سبقنا به أسلافنا العظام من علماء العربية الخالدة.<sup>618</sup>

وقد بادر المستشرقون الغربيون إلى تحقيق النصوص، وتوثيقها، وترجمتها، وطبعها، ونشرها، ونقدها، في ضوء مقاربات ومناهج حديثة ومعاصرة متنوعة، كما هو حال الاستشراق البريطاني، والهولندي، والألماني، والإسباني، والأمريكي، والفرنسي، والروسي...

لكن النقد التكويني لا يعني تحقيق التراث فقط، بل هو يهتم بدراسة المصادر الأولى للعمل من أجل فهم النص الداخلي بشكل جيد؛ لأن هناك ترابطا بين النص الداخلي والنص المخطوط تفاعلا وتعالقا وتناصا. ومن هنا، يهدف النقد التكويني إلى تتبع مراحل الكتابة، قبل أن يصير النص عملا مطبوعا، ويستكشف مختلف المصادر التي اعتمد عليها الكاتب في تأليف كتابه، مثل: هوامش القراءة، والكراسات، والدفاتر، والتصاميم، والمخططات، والسيناريوهات، والمدونات، ورؤوس الأقلام، ومسودات التحرير، والمسائل المصححة، إلخ... وتشكل كل هذه النصوص الأولى آثار النص الأدبي، قبل أن يخرج من حالة المخطوط إلى حالة المطبوع. ويسمى

<sup>617</sup> - Almuth Grésillon: ( **La critique génétique, aujourd'hui et demain**), 21 novembre 2006, <http://www.item.ens.fr/indef.php?id=14174>.

<sup>618</sup> - د. رمضان عبد التواب: **في بظ تحقيق ن زراس بين القدامى أن محدثين**، مكتبة الخانجي بالقاهرة، مصر، الطبعة الثانية 2002م. ص:3.

هذا أيضا بالملف التكويني أو التوليدي الذي يشخص مختلف مراحل ما قبل النص. إن الأمر - إذاً - يتعلق بالمخطوطات والمستنسخات اليدوية التي يعتمد عليها الكاتب، ويحدد طريقة الكتابة التي يستند إليها، وأدوات الكتابة التي يستخدمها، ويرتاح لها، ويرتضيها في ممارسة التسويد والكتابة، وهذا ما ينبغي التركيز عليه في النقد التكويني، قبل أن يتبلور المخطوط عملاً، ويتحول إلى نص أدبي مطبوع. وليست هذه المراحل التي يتبعها الكاتب في تأليف كتابه دائماً خطية ومتعاقبة ومتسلسلة بشكل مباشر، فقد تكون مراحلها غير واضحة بدقة، فلا بد من اتباع آثار الكتابة، وتتبع مؤشرات البصرية والأيقونية والفضائية لمعرفة بناء العمل. أي: لا بد من إعادة بناء المخطوط مرحلة مرحلة، قبل أن يتحول إلى نص منته وتام وكامل. وقد يساعدنا الفضاء البصري للمخطوطة من جهة بالتعرف على عوالم الكتابة والإبداع بشكل جيد ودقيق، وتأويله سيميائياً ودلالياً من جهة أخرى.

هذا، ويرتبط النقد الجيني بدراسة النص المخطوط في ضوء الرسائل، والمقدمات، والإهداءات، والكتابات الشخصية في الجرائد والمجلات، والحوارات المباشرة وغير المباشرة، وكل هذه العناصر تفسر النص وتشرحه، ويسمى جيرار جنيت هذا بالنص الفوقي في كتابه القيم: "العتبات"<sup>619</sup>. وقد أصبحنا اليوم نلتجئ ضمن النص الرقمي إلى الأقراص الممغنطة، والأشرطة، والفيديو كاسيت، وغيرها من الوسائل الرقمية المتنوعة...

وثمة نقطة مهمة لا بد من الإشارة إليها أن هناك وسيطاً بين المؤلف والمطبعة هو الناسخ أو الكاتب باليد أو بالآلة الراقنة أو الحاسوب، فهذا الناسخ يكون هو الرجل الأول الذي يطلع على أسرار الكتابة وصناعتها، فناسخ كتابات طه حسين - مثلاً - يعرف كيف كان يملي طه حسين، ومن المعلوم أن ثقافة الناسخ كانت منتشرة بكثرة في الثقافة العربية، فقد كان الحريري والجاحظ ناسخين للكتب بامتياز. ومن ثم، يعد الناسخ القارئ الأول للمخطوط قبل القارئ الحقيقي.

ومن جانب آخر، يمكن الحديث عن سيميوطيقا المخطوطات والمسودات التي تدرس الفضاء البصري للكتابة، وعلامات الترقيم، وتنظيم الصفحة، وتوزيع الكتابة أفقياً وعمودياً، والتحكم في ثنائية البياض والسواد، وثنائية الامتلاء والفراغ، ومعرفة كيف تتربع الحروف على الصفحة، وتشكل العلامات الكتابية والبصرية، ومعرفة أنواع الخطوط والأسطر والفراغات الموجودة بينها، وكيف تتم عملية النسخ، وتتوزع الصفحة، وتشكل هندستها. ويعني هذا أن ثمة غنى

<sup>619</sup> - Gérard Genette: Seuils. Edition: Seuils, Paris, 1987.

سيميوطقي في هذا المجال. ومن يتصفح أعمال فيكتور هيجو، وإميل زولا، وكافكا، وميشو، وستاندال، وفاليري ودويستفسكي، وبوشكين، وأنطونان أرطو... فسيجدها مليئة بالصور والأيقونات والأشكال البصرية تقيمن على فضاء الصفحة كتابة وتصويرا وتشكيلا. ويلاحظ أن كثير من الشعراء والكتاب يرتجلون أعمالهم، فكثير من الأدباء قد جربوا الخاصية الشفوية قبل الكتابة، كما كان يفعل فلوبيير (Flaubert) وبيير كيوتا ( Pierre Guyotat)، بل كان زهير بن أبي سلمى من قبل ينقح قصائده شفويا ويثقفها، فيعرضها على شعراء عصره ونقاده، وكان زهير يتأخر في نشرها وإذاعتها، حتى سميت قصائده الشعرية بالحوليات.

ومن جهة أخرى، يمكن اليوم الحديث عن المخطوط الرقمي الإلكتروني، الذي يتعرض بدوره لعمليات التفاعل والترابط النصي، كما يستفيد من عمليات التصحيح والتعديل والتشطيب، وإن كان الحاسوب لا يترك آثارا للكتابة مثل المخطوط الورقي. فالحاسوب يصحح كل شيء، ويقدم نسحا جاهزة ومعدلة بطريقة آلية، فلا دخل للكاتب في عملية الكتابة، فبرامج الحاسوب مهياة لكل الخطوط وأنواع الكتابة، فهناك المصحح الآلي الذاتي الذي يقوم بكل شيء في الوقت نفسه. لذا، تعرض لنا الشاشة مجموعة من النصوص في دفعة واحدة، فكل المصادر تحضر بطريقة واحدة في زمن واحد.

زد على ذلك، يهتم النقد الجيني باستحضار جميع المسودات والمدونات والمنسوخات والمخطوطات والكتابات المتنوعة التي وظفها الكاتب سواء من نصوصه السابقة أو من أعمال الكتاب الآخرين، وهذا النوع من الاقتباس الواعي وغير الواعي يسمى بالتناس على مستوى الكتابة (Intertadtualité). وهذا التناس كان معروفا عند الشاعر الفرنسي أبولينير وجماعة من الشعراء المعاصرين، ويدخل الكولاج أو الإلصاق النصي ضمن ما يسمى بتناس الكتابة أو المخطوطات. وقد اهتم بهذا النوع من التناس كل من جان بيلمان نويل (Jean-Bellemin Noël)، ورايموند دوبراي جنيت (Raymonde Debray Genette).

## 3- رواد النقد الجيني:

يمكن الحديث عن مجموعة من النقاد الذين اهتموا بالنقد الجيني إما قديما كجوستاف لانصون، ورودلر، وب. أوديا (Audiat)، وتيبوديه (Albert Thibaudet)، وإما حديثا كجيرار جنيت (Gerard Genette) الذي انكب على دراسة التعالق النصي والاعتبات الفوقية التي تساعدنا على فهم النص وتفسيره، ولوي هاي (Louis Hay) الذي اهتم بأصول النقد التكويني ومنظوراته تنظيرا وتقعيدا وتاريخا، وجان بيلمان نويل (Jean Bellemin-Noël) الذي اهتم بالقراءة النفسية والاشعور النصي، ودراسة النص في مرحلة ما قبل الطبع<sup>620</sup>، وبير مارك دوبيازي (Pierre-Marc de Biasi) الذي استعرض علما جديدا لتحليل المخطوطات والمسودات، مع التركيز على مكونات النقد الجيني<sup>621</sup>، ورايمون دوبراي جنيت (Raymonde Debray Genette) التي درست مسودات فلوبير ومخطوطاته، وجاك نيف (Jackues Neefs) الذي اهتم بالمسودات والنسخ المتعددة لدى شاتوبريان ومونتاني وستاندال<sup>622</sup>، وهنري مثيران (Henri Mitterand) الذي كان يعنى بالنقد التكويني في أعمال إميل زولا ورواياته، ودانييل فيرر وجان ميشيل راباتي (Daniel Ferrer and Jean-Michel Rabaté) اللذين ركزا على أعمال جيمس جويس بالدراسة واستكشاف مصادره الأولى، وألموث كريسيلون (Almuth Grésillon) التي بحثت في

<sup>620</sup> - Jean Bellemin-Noël, Le texte et l'avant-texte: Les brouillons d'un poème de Milosz. Paris: Larousse, 1972.

<sup>621</sup> - Pierre-Marc de Biasi, "Paranoïa-Genèse. Remarques sur l'identité des recherches en génétique textuelle". eds. Almuth Grésillon and M. Werner, Leçons d'écriture: ce que disent les manuscrits. Paris: Minard, 1985.p: 259-75.

<sup>622</sup> - NEEFS (Jackues), "Critique génétique et histoire littéraire", in: L'histoire littéraire aujourd'hui, Paris, A. COLIN, 1990, p. 23.



المخطوطات والمسودات في ضوء النقد التكويني، وكاترين فيولي (Catherine Biollet) التي حللت بعض أعمال مارسيل بروسست القصصية والروائية، وفيليب لوجون (Philippe Lejeune) الذي درس مجموعة من الأعمال الأوطيوغرافية (السير الذاتية) في ضوء النقد التكويني، وجان لوي لوبراف (Jean-Louis Lebrabe) الذي درس آثار الكتابة، وترسبات الذاكرة التناسية، والتعالقات النصية...

#### 4- تقويم المنهج التكويني:

من المعروف أن للنقد التكويني، نظرية ومنهجاً، إيجابيات هامة لا يمكن الغض عن أهميتها أو الحط من قيمتها، لاسيما أن هذا النقد يساعدنا على الإحاطة بالنص بشكل جذري توليدي، وفهم العمل الأدبي بشكل جيد على مستوى أصوله الأولى كتابة واستنساخاً، حيث نستكشف مصادره الأولى من خلال العودة إلى المدونات والوثائق والمسودات والمخطوطات لقراءتها، وتبين رؤية الكاتب، ومعرفة مجمل المراحل التي مر منها العمل حتى وصل إلى مرحلة الطبع والنشر والتوزيع والاستهلاك. إنها قراءة سرية لصناعة الكتابة، واستكناه أسرارها الواعية وغير الواعية. بيد أن هذا النقد غير كاف لفهم النص وتفسيره من كل جوانبه، فهذا النقد يركز على مرحلة معينة من الأدب، وهي مرحلة ما قبل النص، ويغفل مرحلة النص، وما بعد النص. أي: يهتم فقط بمرحلة المخطوط والمسودة، وينسى النص الإبداعي الداخلي الذي يحمل في طياته ثقافة معينة، ويتسم بخصائص فنية وجمالية وأسلوبية معينة، تحتاج منا إلى قراءتها ودراستها في ضوء مناهج المحايثة والأسلوب والجمال. كما ينبغي الانتقال طبيعياً من النص إلى ما بعد النص، وذلك بالالتكاء على السياق السياسي، والاجتماعي، والثقافي، والنفسي، والتاريخي، والاقتصادي.

وخلاصة القول، نستنتج، مما سبق ذكره، بأن النقد التكويني يهتم بدراسة العمل الأدبي من بداية كونه مخطوطاً إلى أن يصير كتاباً. بمعنى من المعاني أنه يهتم بالمراحل التكوينية التي يقطعها الكاتب من مرحلة الفكرة والتسويد والتصميم والتخطيط إلى أن يتحول إلى منتج طباعي جماهيري. وإذا كان النقد الغربي قد تمثل هذا المنهج التكويني والجيني بشكل لافت للانتباه، فإن النقد العربي المعاصر لم يلتجئ إلى هذه القراءة التكوينية بعد بشكل تراكمي مقبول، بغية

معرفة كيف يتولد النصوص في أدبنا العربي القديم والحديث والمعاصر<sup>623</sup>، فلا بد - إذاً - من الانفتاح على المناهج النقدية الغربية، وتمثل نظرياتها الأدبية، واستيعاب مفاهيمها ومصطلحاتها الإجرائية لدراسة النصوص والأعمال الأدبية، في ضوء مخطوطاتها ومسوداتها ومصادرها الأصلية الأولى.

## الفصل الثاني والعشرون:

### المقاربة الموضوعاتية

تعد المقاربة الموضوعاتية من أهم المقاربات النقدية في التعامل مع النص الأدبي شعرا ونثرا، فقد ظهرت في أوروبا إبان ستينيات القرن العشرين مع موجة النقد الجديد، ومتجاوبة بشكل من الأشكال مع تيار " ما بعد الحداثة"، كما ظهرت في العالم العربي متأخرة عن نظيرتها الأوروبية بعقد من السنوات، مع تصاعد النقد المضموني، وانتشار القراءات التأويلية و الإيديولوجية، وولادة التحليل الوصفي البنيوي واللساني. ويهدف النقد الموضوعاتي إلى استقراء التيمات الأساسية الواعية واللاواعية للنصوص الإبداعية المتميزة، وتحديد محاورها الدلالية المتكررة والمتواترة، واستخلاص بنيتها العنوانية المدارية تفكيكا وتشريحا وتحليلا، وذلك عبر عمليات التجميع المعجمي، والإحصاء الدلالي لكل القيم والسمات المعنوية المهيمنة التي تتحكم في البنى المضمونية للنصوص الإبداعية. بمعنى أن الموضوعاتية جاءت كرد فعل على البنيوية اللسانية التي تهم بالشكل والبنية والنسق، وذلك على حساب المضمون أو الموضوع أو التيمة.

إذا، ما هي المقاربة الموضوعاتية لغة واصطلاحا؟ وما مكوناتها النظرية وخطواتها المنهجية؟ وما هو مسارها التاريخي والمكاني؟ وما أسسها الفلسفية والمعرفية؟ وما هي مفاهيمها الاصطلاحية والإجرائية على المستويين: النظري والتطبيقي؟ وما هي أنواع المقاربات الموضوعاتية؟ ومن هم

623 - الكتاب الذي نشره العراقي رحمن غركان تحت عنوان: إنَّ لِّلْ ظ انزكوييني ي الروية إلى الإجراء، من مطبوعات مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2010م، لاعلاقة له، بأي حال من الأحوال، بالنقد التكويني الذي طرحناه في هذه الدراسة.

روادها في العالمين: الغربي والعربي؟ وما هي إيجابيات هذا المنهج وسلبياته؟ وإلى أي مدى يمكن لهذا المنهج أن يشفي غليل القارئ أثناء تعامله مع النص الأدبي؟ تلكم هي الأسئلة التي سوف نحاول رصدها في هذه المباحث التالية:

## 1- مفهوم المقاربة الموضوعاتية:

### أ- الدلالة اللغوية:

يشتق مصطلح " الموضوعاتي " (thématic) في الحقل المعجمي الفرنسي من كلمة (thème)، وهي "التيمة"، وترد هذه الكلمة بعدة معان مترادفة، كالموضوع، والغرض، والمحور، والفكرة الأساسية، والعنوان، والحافز، والبؤرة، والمركز، والنواة الدلالية... الخ. ويقابل كلمة (thème) عند اللسانيين الوظيفيين الجدد مصطلح التعليق (Rhème)؛ لأن التعليق عبارة عن موضوعات جديدة أو أخبار تسند إلى المسند إليه، أو تضاف إلى الفكرة الرئيسية المحورية أو النواة البؤرية. ولقد استعمل المصطلح "الموضوعاتي" أو "التيمي" بشكل انطباعي وعفوي من قبل جان بول ويدر (Jean Paul Weber)، إذ أطلقه على الصورة المتفردة والملحة في تكرارها، واطرادها، والمتواجدة بشكل مهيم في عمل أدبي عند كاتب معين. ومن الصعوبة بمكان، تحديد المفهوم اللغوي للنقد الموضوعاتي بكل دقة ونجاعة؛ نظرا لتعدد مدلولاته الاشتقاقية والاصطلاحية. ومن ثم، فليس: " هناك ما هو أكثر إهاما من الموضوعاتي، حتى ونحن نعود إلى جذر الكلمة في استقصاء لدلالاتها وقرباتها الضمنية والخفية، واكتشافاتها للبنيات الفكرية للأعمال"<sup>624</sup>.

هذا، وقد أثار المصطلح الأجنبي للموضوعاتية (thème/thématic/thématiser) تذبذبا في الترجمة، رافقه تعدد المصطلحات المقابلة له في الحقل الثقافي العربي، فنجد الموضوعاتي، والموضوعاتية، والموضوعية، والموضوعاتيات عند كل من سعيد علوش، وحميد حمداني، وعبد الكريم حسن، وجوزيف شريم، وكيبي سالم، وعبد الفتاح كيليطو. كما نجد كلمتي "التيمة" و "thème" و "التيماتية" عند سعيد يقطين، عندما يقول: "إن "التيمة" (thème) كما يرى برنار دوبري (B.Dupriez) هي الفكرة المتواترة في العمل الأدبي،

<sup>624</sup> - سعيد علوش: ان قُذ الموضوعاتي، شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط، الطبعة الأولى سنة 1989م، ص 12.

وتستعمل أحيانا بمعنى الحافر الكثير التواتر. غير أن "التيمة" أكثر عمومية وتجريدا...<sup>625</sup> . ويتابع سعيد يقطين واصفا الخطاب الروائي المغربي الجديد في ضوء رؤية تيمائية قائلا: " وفي العالم الروائي الذي بين أيدينا نجد "تيمات" أساسية كثيرة لها دلالاتها البعيدة لمن يريد قراءة الرواية قراءة "تيمية" (thématique)<sup>626</sup> . وترجم إبراهيم الخطيب كلمة (thème) بغرض، وذلك أثناء ترجمته لنظرية الأغراض لدى توماشفسكي (Tomachebsky)، الذي يتحدث عن اختيار الغرض أو "التيمة" الموضوعاتية التي يتمحور حولها العمل الفني بصفة خاصة، إذ يبين هذا الشكلاني الروس بأن: "خلال السيرورة الفنية، تتمازج الجمل المفردة فيما بينها، حسب معانيها، محققة بذلك بناء محدد، تتواجد فيه متحدة بواسطة فكرة أو غرض مشترك. إن دلالات العناصر المفردة للعمل - يقول الباحث الروسي - تشكل وحدة هي الغرض (الذي نتحدث عنه). وإنه من الممكن أن نتحدث سواء عن الغرض العام للعمل أم عن أغراض أجزائه. ما من عمل قد كتب في لغة لها معنى إلا ويتوفر على غرض. أما العمل غير العقلي ((Transrationnelle) فلا غرض له، نظرا لأنه ليس سوى تدريب تجريبي أو تدريب مختبري بالنسبة لبعض المدارس الشعرية"<sup>627</sup> . ويتميز العمل الأدبي حسب توماشفسكي: " بوحدة، عندما يكون قد بني انطلاقا من غرض وحيد، ينكشف خلال العمل كله. نتيجة لذلك، تنتظم السيرورة الأدبية حول لحظتين هامتين: اختيار الغرض وصياغته (Elaboration)<sup>628</sup> .

يبدو أن الغرض أو "التيمة" من خلال هذا النص هو ذلك البناء الموحد لجمل النص المتشابكة تركيبيا ودلاليا، وذلك بواسطة فكرة مهيمنة معنوية. وبالتالي، تتمثل الوظيفة البنائية للتيمة في توحيد جمل النص المفردة، وتغريض الإبداع. وكل نص يتوفر على موضوعة معينة أو غرض ما، فهو نص مقبول عقليا. وبالتالي، تنطبق عليه عمليا صفة المقبولية، ومشروعية قراءته ونقده، وأما النص الذي يخلو من وجود غرض معين، فهو نص مختل عقليا، وناقص دلاليا، لا يمكن اعتباره نصا إبداعيا أو أدبيا. ويعتبر اختيار الموضوع أو "التيمة" بأنه أول عمل إجرائي يقوم به

<sup>625</sup> - سعيد يقطين نقراءح أن غرثخ، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1985م، ص 232.

<sup>626</sup> - سعيد يقطين: نفسه، ص 232-233.

<sup>627</sup> - الشكلاونيون الروس: نظرية أن ظ الشكلي، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، الطبعة الأولى سنة 1982م، ص 226؛

<sup>628</sup> - الشكلاونيون الروس: نفسه، ص 175.

المبدع، وذلك حسب منطوق القولة الاستشهادية، وتأتي، بعد هذه المرحلة، الصياغة، وبناء دلالات النص، وعنوانته.

ومن جهة أخرى، نجد من الدارسين والنقاد والباحثين والمترجمين العرب من يسمي النقد الموضوعاتي نقداً "مدارياً"<sup>629</sup>، كما عند سامي سويدان، أو "جذرياً"<sup>630</sup> عند فؤاد أبو منصور. ومن ثم، يترجم الباحث اللبناني فؤاد أبو منصور كلمة *Thématique* الفرنسية بكلمة "الجذر"؛ لأن الجذر الدلالي بمثابة خلية النص الرحمية، ويتشكل شكلاً ومضموناً، بناء ومعنى، وإن كان يتأطر فكرياً، ويوحد النسيج النصي، ويجمع شتات المبعثر على رقعة النص في شكل بؤرة عنوانية في أعلى الصفحة الإبداعية. والجذر ما هو في الحقيقة إلا عنونة دالة، تتم به التسمية، وبه يفرض النص على المتلقي فكرياً وإيديولوجياً، فتتولد الرؤى والأفكار، ثم تتشابك التعابير والأساليب الجمالية الرفيعة، "إن الجذر يتفرع ويتوالد ضمن أشكال وتعابير متعددة. هذا التوالد يشبه "التجويق الموسيقي والأوركسترا"، حيث الميلوديا الرئيسية هي حصيلة نقرات منفردة ومتعددة، تتألف وتتواكب لتعطي إيقاعاً أوركستراياً واحداً. والنص، في لعبته اللغوية والأسلوبية والفكرية، حصيلة توالدات على مستوى مقومات الكتابة الأولية"<sup>631</sup>.

وثمة مجموعة من الفوارق اللغوية بين الجذر والفكرة الرئيسة؛ لأن هذه الأخيرة ترتبط بالأثر الأدبي، وهي عنصر لغوي تفرض نفسها بإلحاح وتكرار فيه، وهي متصلة بمعجم اللغة ومفرداتها اصطلاحاً واشتقاقاً ولغة. أما الجذر " فإنه يختلف عن الفكرة الرئيسة ومجموعة التماعاتها ورموزها وجزئياتها"<sup>632</sup>. وإذا " كانت الحشرة فكرة رئيسية عند لوركا (Lorca)، ويمكن للناقد أن يحدد النصوص التي تتضمن هذه الفكرة، ويرسم حدود مضمونها ودلالاتها، فإن الجذر عبارة عن التنويعات الضمنية لها، مثل: "الحرير"، و "الشرنقة"، و "الطبيعة"، ولا ينبغي للناقد الموضوعاتي أو الجذري أن ينسى الدوال اللغوية أو الإيقاعية وحمولاتها الدلالية في تشكيل "الموضوعة" أو " تيمة" الأثر الأدبي. فعليه، استقراء أبعاد "اللعبة

<sup>629</sup> - سامي سويدان: أبحاث انص الروائي العربي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، الطبعة الأولى، 1986م، ص 18.

<sup>630</sup> - فؤاد أبو منصور: إن قذ البنيوي الحديث بين ج ب أرتب، دار الجيل، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1985م، ص 179.

<sup>631</sup> - فؤاد أبو منصور: نفسه، ص 189.

<sup>632</sup> - فؤاد أبو منصور: نفسه، ص 189.

اللغوية بتنوعاتها وإيقاعاتها؛ لأنها محملة بمدلولات باطنية، وهي تفضح أحيانا، هوة ما، تصرخ في أعماق الكاتب<sup>633</sup>.

وهكذا، نسجل مدى الاختلاف الكبير بين الدارسين والمترجمين العرب في توظيف المصطلحات والمفاهيم اللغوية لتعريب الكلمة الأجنبية "thématique"، بالإضافة إلى اضطراب مفهوم الموضوعاتية، وتعدد مفاهيمها وتعريفها، وذلك حسب النقاد، ومطبقها هذا المنهج.

### ب- الدلالة الاصطلاحية:

تبنى المقاربة الموضوعاتية على استخلاص الفكرة العامة، أو الرسالة المهيمنة، أو الرهان المقصدي، أو الدلالة المهيمنة، أو البنية الدالة التي تتمظهر في النص أو العمل الأدبي، وذلك عبر النسق البنيوي، وشبكاته التعبيرية تمطيها وتوسيعها، أو اختصارا وتكثيفا، والبحث أيضا عما يجسد وحدة النص العضوية والموضوعية اتساقا وانسجاما وتنظيما. ولا يمكن للمقاربة الموضوعاتية أن تبرز الفكرة المهيمنة، والقيمة المحورية، إلا بعد الانطلاق من القراءة الصغرى نحو القراءة الكبرى، وتعرف الجنس الأدبي، ورصد حيثياته المناصية والمرجعية، وتفكيك النص إلى حقول معجمية، وجداول دلالية إحصائية، لمعرفة الكلمات والعبارات والصور المتكررة في النص أو العمل الإبداعي اطرادا وتواترا.

هذا، وترصد المقاربة الموضوعاتية كل الكلمات- المفاتيح، والصور الملحة، والعلامات اللغوية البارزة، والرموز الموحية، وقراءتها إحصائيا وتأويليا. ولن تكون القراءة الموضوعاتية ناجحة وسليمة إلا بقراءة السياق النصي والذهني للكلمات، واستكشاف المفردات المعجمية المتكررة. ويمكن التسلح في هذا السياق القرائي بمجموعة من الآليات المنهجية، كالتشاكل، والتوازي، والتعادل، والترادف، والتطابق، والتقابل، والتكرار، والتواتر، لتحديد البنيات الدالة المهيمنة والمتكررة في النص. ويقوم هذا النقد الموضوعاتي أيضا على تحويل ماهو روحاني وزئبقي وجواني وشاعري إلى وحدة دلالية حسية مبنية موضوعيا وعضويا .

ومن جهة أخرى، يستلزم النقد الموضوعاتي قراءة نص واحد أو مجموعة من النصوص والأعمال الإبداعية التي كتبها الأديب المبدع، والبحث عن بنائها الداخلية، واستكناه مركزها البنيوي المهيمن، وجمع كل الاستنتاجات في بوتقة تركيبية متجانسة ومتضامة، واستقراء اللاشعور

<sup>633</sup> - فؤاد أبو منصور: نفسه، ص 189.

النصي عند المبدع، وربط صورة اللاوعي بصورة المبدع على المستوى البيوغرافي والشخصي.<sup>634</sup>

وعليه، فالمقاربة الموضوعاتية هي التي تبحث في أغوار النص لاستكناه بؤرة الرسالة، مع التنقيب عن الجذور الدلالية المولدة لأفكار النص، قصد الوصول إلى الفكرة المهيمنة في النص، وتحديد نسبة التوارد لتحديد العنصر المكرر فكرياً، سواء أكان ذلك في الشعر أم في النثر. وتهدف هذه المقاربة كذلك إلى استخلاص البؤرة المعنوية، واستجلاء الخلية العنوانية، وتحديد الجذر الجوهري، ورصد الفعل المولد، واستخراج النواة الأساسية التي يتمحور حولها النص إسناداً وتكملة، عبر عمليات نحوية إبداعية، كالحذف، والزيادة، والتحويل، والاستبدال. ومن الصعوبة بمكان، تحديد مفهوم النقد الموضوعاتي بكل دقة ونجاعة؛ نظراً لتعدد مدلولاته الاشتقاقية والاصطلاحية، وتذبذب مفاهيمه من دارس إلى آخر، وكثرة آلياته الاصطلاحية وأدواته الإجرائية؛ بسبب تعدد المناهج التي تحويها المقاربة الموضوعاتية. ويعني هذا أن المقاربة الموضوعاتية تطرح عدة أسئلة، وتفرز عدة صعوبات، وإشكاليات، وعوائق مفاهيمية ومنهجية وتطبيقية، وتختلط بالنقد المضموني، كما تلتبس بالمناهج النقدية والفلسفية الأخرى.

## 2- التصور النظري والمنهجي:

تعتمد المقاربة الموضوعاتية - باعتبارها منهجية نقدية جديدة ظهرت مع تباشير النقد الجديد - على مجموعة من الركائز المنهجية، والمكونات الأساسية النظرية، التي تتحكم في العمل الأدبي، ويمكن حصر هذه المكونات في المبادئ التنظيمية التالية:

- \* قراءة النص قراءة شاعرية عميقة ومنفتحة.
- \* الانتقال من القراءة الصغرى إلى القراءة الكبرى.
- \* تحديد مكونات النص المناصية والمرجعية.
- \* التأرجح بين القراءة الذاتية والقراءة الموضوعية.
- \* البحث عن التيمات الأساسية، والبنى الدلالية المحورية، والموضوعات المتكررة، والصور المفصلة في النص الإبداعي.
- \* جرد هذه التيمات، واستخلاص الصور المتواترة في سياقها النصي والذهني والجمالي.

<sup>634</sup> - الدكتور سعيد علوش: نفسه، ص: 105.

\* تشغيل المستوى الدلالي عن طريق رصد الحقول الدلالية، وإحصاء الكلمات المعجمية، والمفردات المتواترة.

\* توسيع الشبكة الدلالية لهذه التيمات المرصودة دلاليا فهما وتفسيرا.

\* رصد الأفعال المحركة والمولدة للمعاني في سياقاتها الصوتية والإيقاعية والصرفية والتركيبية والتداولية، مع دراسة دلالاتها الحرفية والمجازية، واستنطاقها فهما وتأويلا.

\* الانتقال من الداخلى النصي إلى التأويل الخارجى، والعكس صحيح أيضا.

\* دراسة الموضوع المعطى من أجل البلوغ إلى الجانب الحسى فى الأثر الأدبى، أو الوصول إلى البنية الموضوعية المهيمنة للعمل الإبداعى.

\* حصر العناصر التي تتكرر بكثرة، وبشكل لافت في نسيج العمل الأدبي.

\* تحليل العناصر التي تم حصرها ورصدها اطرادا وتواترا (الاهتمام بالمعنى السياقي).

\* المقارنة بين الظواهر الدلالية والمعجمية والبلاغية تألفا واختلافا.

\* تجنب التزيد في التحليل الموضوعاتي، واللجوء إلى الإسقاط القسري المتعسف، وعدم تقويل النص ما لم يقله.

\* جمع النتائج التي تم تحليلها لقراءتها تفسيرا وتأويلا واستنتاجا.

\* بناء قالب نموذجي مجرد يستطيع أن يستوعب داخله تفاصيل العمل الأدبي المدروس.

\* ربط الدلالات الواعية وغير الواعية بصورة المبدع الذاتية والموضوعية.

هذا، وتنطلق الموضوعاتية، في تعاملها المنهجي، من التطابق والتماثل بين المعنى الواضح والمعنى العميق الضمني غير المباشر فهما وتفسيرا، من خلال ربط الداخلى بالخارج، والوعى باللاوعى فى علاقتهما بما قبل الوعى: " فأما المعنى الواضح فهو ما يقدمه النص بشكل مباشر. وأما المعنى الضمني فهو صدى المعنى الأول، إنه أفقه وهامشه على حد تعبير علم الظواهر. وبين مستويي الواضح والضمنى لا يوجد انقطاع. وهذا الشعور بعدم وجود الانقطاع هو العامل المحرك للنشوة الموضوعية. فالتزحلق من المباشر إلى الضمني، من المقول إلى اللامقول هو تزحلق بلا فجوات"<sup>635</sup>.

<sup>635</sup> - عبد الكريم حسن: نقد المنهج الموضوعي، في غهخ افنكر العربى المعاصر، بيروت، لبنان، العددان: 44-45، ص 39-40.



ويعني هذا أن المقاربة الموضوعاتية تعتمد على خطوتين أساسيتين، وهما: الفهم الداخلي للنص المقروء، عن طريق كشف بنيته المهيمنة الدالة معجميا وتركيبيا ولسانيا وشاعريا، وتأويله خارجيا، اعتمادا على مستويات معرفية مرجعية مساعدة، وذلك من خلال إضاءة الفكرة المحورية وتفسيرها.

### 3- أنواع المقاربة الموضوعاتية:

يمكن الحديث عن أنواع عدة من المقاربات الموضوعاتية، فهناك الموضوعاتية الدلالية، والموضوعاتية العنوانية، والموضوعاتية الشاعرية، والموضوعاتية الصوفية الحدسية، والموضوعاتية الفلسفية، والموضوعاتية البنيوية، والموضوعاتية الذاتية، والموضوعاتية البنيوية. وعلى العموم، نحن نتحدث - اليوم - إجرائيا عن موضوعتين أساسيتين: موضوعاتية مضمونية، وموضوعاتية بنيوية شكلية (Thématique Structurale).

بيد أن ثمة عدة صعوبات واجهت الموضوعية أثناء احتكاكها مع المنهجية البنيوية ذات الطرح اللساني الوصفي، ويمكن حصر هذه المشاكل في النقاط التالية:

- 1- إن البنيوية تدرس نسقيا ما هو ضمني وعميق.
- 2- إنها تستخلص البنيات الجزئية والبنيات الكبرى فقط.
- 3- ترفض البنيوية بواعث العمل الأدبي ومصادره. أي: إن العمل الأدبي بنية مستقلة غير مرتبطة بالمبدع، ولا بظروفه السوسيو اقتصادية أو الثقافية أو التاريخية.
- 4- إنها تبتعد عن التفسير والتأويل، وتستند إلى التحليل الداخلي المحايث والسانكروني للعمل الأدبي وصفا وتصنيفا.

ومن خلال هذه السمات المخصصة للبنيوية، باعتبارها منهجا وحركة ونشاطا فكريا، يمكن تفريع الموضوعاتية إلى موضوعاتية ذاتية وموضوعاتية موضوعية، فالثانية هي الأكثر انسجاما مع البنيوية، ما دامت تنظر إلى العمل الأدبي على أنه "موضوع" (Objet)، بينما الأولى تنظر إليه على أنه ذات (Sujet). ويمثل الاتجاه الأول جورج بوليه، وهو من النقاد الموضوعاتيين الذاتيين، ويرى أن هدف النقد هو: "الوصول إلى معرفة صميمية بالعمل المنقود، وأنه لا يمكن

بلوغ هذه الصميمية إلا داخل الفكر الناقد محل الفكر المنقود<sup>636</sup>. ويسمى هذا النوع من النقد لدى بوليه بالنقد "التطابقي" الذي يتطابق فيه وعي الناقد مع وعي المنقود. ولكن هذا الموقف يتعارض مع الموقف البنيوي؛ لأن البنى تحدد إجراءات داخل العمل الأدبي، وإنما لا تعاش خارجه، وإنما تقع البنى تحت ترسبات الظاهر، وتحلل في أغواره العميقة. لذا، لا بد من استنباط المرتكز البنيوي العميق، والمستوى المحدد الثابت، لأنه هو الذي يتحكم في الظاهر المتغير، عبر الإبدال، والحذف، والتحويل، والزيادة، والنقصان. ومن هنا، فالموضوعاتية الموضوعية سمة خاصة بنقد ستاروبنسكي في دراسته البنيوية المعنونة —: "وليمة تورينو"، ونقد سارتر كما لاحظ ذلك ماجليولا بصدده تعليقه على دراسة سارتر لرواية جون دوس باسوس فقال: "يورد لنا جان بول سارتر في قسم ظاهري من مقالته المسماة" بشأن جون دوس باسوس" مثالا ممتعا، فهو يناقش الدلالة المعنوية أو التيماتية للزمن عند دوس باسوس، ثم يدور حول بعض الملامح المورفولوجية أو الصرفية التي يراها معبرة عن هذا المعنى... ويتفق تناول سارتر للتضاييف الصرفي السيمانطيقي الخاص بالدلالات هنا مع المباشرة الظاهرية، وهكذا، توفر لنا فرصة رائعة لمقارنتها — أي دراسة سارتر — بالتناول البنيوي الأوربي ممثلا في رومان جاكسون وكلود ليفي شتروس<sup>637</sup>. ولا ننسى كذلك الناقد تزيتيفان تودوروف في كتابه: "مدخل إلى الأدب العجائبي" الذي طبق فيه المنهج البنيوي على موضوعة العجيب والغريب في القصص الفانتازية الغربية.<sup>638</sup>

زد على ذلك، إذا كانت البنيوية ترفض كل نقد تفسيري أو نفسي، فإن مأزق الموضوعاتية، واستعاتتها بالتحليل النفسي أثناء دراستها لموضوع الرغبة، واستعارتها لمفاهيمها السيكلوجية كالكبت واللاوعي والهوام... الخ، يتعارض كل التعارض مع المنهج البنيوي الذي يرفض كل تفسير خارجي للعمل الأدبي. وبالتالي، فالموضوعاتية نقد نفسي فردي، يهتم بنفسية المبدع/الفرد، دون الاهتمام بالوسط الجماهيري، ولا بالمتلقي، أو العصر.

<sup>636</sup> - Groupe de chercheurs : les chemins actuels de la critique, 10/18, 1973, p.9.

<sup>637</sup> - روبرت ماجليولا: (التناول الظاهري للأدب: نظريته، مناهجه)، ترجمة: عبد الفتاح الديدي، في غموض قصص لان مصرية، العدد: 3، سنة: 190، عمود 1-2.

<sup>638</sup> - T.Todorov: Introduction à la littérature fantastique.Seuil,Paris , 1974.

وهكذا، فإن ما يضع النقد الموضوعي أمام المآزق المنهجية الكبرى، هي: "صعوبة التمييز بين نصيب المبدع من إبداعه، ونصيب العصر الذي يحتويه. فلقد جرت العادة مثلا أن يدرس الناقد الموضوعي موضوعا معينا أو جملة من الموضوعات عند شاعر أو روائي... الخ. ولكن هذا النقد لا يمكن أن يكتمل إلا إذا عرفنا منزلة هذه الموضوعات من الأدب الذي تنتمي إليه، والعصر الذي يحتويها. فمن الذي يستطيع أن يقدم الدليل مثلا على أن الموضوعات التي يدرسها الناقد عند شاعر معين ليست هي الموضوعات ذاتها عند شاعر آخر؟ ومن الذي يضمن لنا أن هذه الموضوعات الملهممة في الشعر مثلا ليست هي الموضوعات السائدة في تفكير المجتمع الذي ينتمي إليه الشاعر، أو في ذائقة هذا المجتمع خلال مرحلة معينة؟ إذا، فأين تكمن الخصوصية في دراسة هذه الموضوعات عند شاعر ما، إذا لم توضع ضمن خريطة الموضوعات في الأدب الذي تنتمي إليه والعصر الذي يحتويها؟"<sup>639</sup>.

ويمكن الفصل في إطار الموضوعية البنوية بين الموضوعية المعجمية التي تنطلق في تعريفها للموضوع من قاعدته اللغوية، كما هي لدى العراقي عبد الكريم حسن<sup>640</sup>، والموضوعية الأدبية لدى الناقد الفرنسي بيير ريشارد (Richard).

هذا، وتعتمد الموضوعاتية البنوية على مبادئ البنوية المعروفة، كالحياثة الداخلية، والوصف السانكروني، والاعتماد على التفكيك والتركيب، وكل هذا بمثابة مبادئ منهجية عامة، والاستعانة بالإحصاء والعد والتوارد اللفظي والمعجمي والتكرار اللغوي، والتركيز على مفهوم الموضوع، باعتبار هذه الآليات مبادئ منهجية خاصة.

وإذا كان جان بيير ريشارد (Richard) يرى أن الموضوع "مبدأ تنظيمي محسوس"<sup>641</sup>، فإن عبد الكريم حسن، يقول "إن العائلة اللغوية هي حد الموضوع"<sup>642</sup>. ولا ننسى أيضا أن هذه الموضوعاتية تنطلق من مداخل حرة، وتصل إلى مخارج حرة كذلك. ويعني هذا أن الناقد الموضوعي يفتح العمل الأدبي وفضاء التخيلي من أي نافذة شاء، ولو كانت ضيقة. وتعتبر

<sup>639</sup> - عبد الكريم حسن: نفسه، ص 42-43.

<sup>640</sup> - عبد الكريم حسن: الموضوعية البنوية تراصخ في شعر السياب، طبعة المؤسسة العربية للدراسات والنشر، سنة 1983م.

<sup>641</sup> - J.P. Richard : L'univers imaginaire de Malarmé, ed. Seuil 1961, p. 34.

<sup>642</sup> - عبد الكريم حسن: الموضوعية البنوية تراصخ في شعر السياب، ص 328.

هذه الحرية سحرا مثيرا، وميزة إيجابية لهذا النقد الزئبقي الذي يستهين بالضوابط الأكاديمية الدوغماطية المقننة . حتى إن شبكة العلاقات غير مستقرة ولا ثابتة نهائيا عند ريشار (Richard)، بل هي متغيرة. على عكس الموضوعاتية البنيوية التي تلتزم بالضوابط المعيارية، والتقنين المنهجي، وثبات العلاقات في نسق بنيوي سانكروني. وإذا كانت الموضوعاتية تعتمد على تصنيف الربط بين عناصر العمل الأدبي، فإن تصنيف الموضوعاتية البنيوية تصنيف توليد، يعتمد على الفعل المحرك - Le berbe moteur -، والقاعدة اللغوية. فالفرق بين موضوعاتية ريشار (Richard) وموضوعية عبد الكريم حسن، أن موضوعاتية الأول مضمونية. أي: حديث عن الأفكار والموضوعات في الأدب، بينما موضوعاتية الثاني هي الانتقال من المضامين المختلفة إلى الأشكال الثابتة. أي: ثمّة مصالحة بين البنية والتاريخ، بين التزامن والتزامن، والوصف والتطور.

#### 4- مصادر المقاربة الموضوعاتية:

تستند المقاربة الموضوعاتية إلى خلفية فلسفية وابتسولوجية تتمثل في ظاهراتية إدموند هوسرل (1859 - 1938)، ومجهود الفلاسفة الظاهريين الوجوديين، أمثال: هيدجر، وجان بول سارتر (Sartre)، وكاستون باشلار (Bachelard). ومن المعلوم أن الظاهراتية، وخصوصا فلسفة هوسرل، جاءت كرد فعل على التزمتين: المثالية والتجريبية معا (فلسفة الذات والموضوع): " والفكرة الأساسية التي يمكن استخلاصها من البعد الفلسفي للنقد الظاهري الموضوعاتي، سواء كان محايثا أم ميتافيزيقيا، هي اعتبار الإبداع عملا يمثل وعي المبدع، وهذا لا يعني نفي الظاهرية للعمليات اللاواعية التي تجري أثناء تنظيم المدركات في الوعي، وهذه مفارقة ينبغي التنبيه إليها؛ لأنها هي التي تفسر كيف أن النقاد الظاهريين/الموضوعاتيين لجأوا أحيانا إلى التحليل النفسي، أو إلى أحلام اليقظة البدائية العميقة المترسبة في الذات المبدعة وهذا ما فعله " باشلار (Bachelard). (...).

وإذا نحن تأملنا تطبيقات المنهج الموضوعاتي/الظاهري، فنجد طغيان الاهتمام بالأفكار باعتبارها مظاهر للوعي عند الكتاب المدروسين، وقد يستفيد النقاد من علم النفس الظاهري، كما فعل جان بيير ريشار "Richard" بشكل خاص<sup>643</sup>.

<sup>643</sup> - حميد الحمداني: سحر انّ ضِع، منشورات دراسات سال، الطبعة الأولى سنة 1990م، ص 24؛

ومن هنا، نجد للمقاربة الموضوعاتية أسسا فلسفية تتمثل في الفلسفة الظاهرية، والفلسفة الوجودية، والفلسفة التأويلية الهرمونيوتيكية، وأساسا إبستمولوجية تتجلى في انفتاح المقاربة على علم النفس، وعلم المعجميات، وعلم اللسان، والسيميائيات، والنقد الأدبي، وعلم الجمال، وشعرية التخيل...

## 5- الموضوعاتية والمناهج النقدية الأخرى:

اقتربت المقاربة الموضوعاتية في تطورها التاريخي، ومن خلال تصوراتها النظرية وتطبيقاتها الإجرائية، بمجموعة من المناهج المضمونية والشكلية، سواء أكانت وصفية أم معيارية، داخلية أم خارجية. ومن هنا، فقد ارتبطت الموضوعاتية في مسارها المنهجي والتاريخي، كما يرى فايول (R. Fayolle)، بالتحليل النفسي، والفلسفة الوجودية، وعلم النفس، وعلم الأفكار الذي يمد الموضوعاتيين " بالتيماث " لتتبعها في نتاجات المبدعين. وفي هذا الصدد، يقول روجي فايول (R.Fayolle): "إن جورج بولي (Poulet)، وجان بيير ريشار (Richard)، وستاروبنسكي (Starobinski)، وهم يقرأون أعمال الروائيين والشعراء، يكشفون عن الموقع المهيمن الذي تحتله بعض "التيماث"، كما يكشفون عن القيمة الدلالية لبعض البنيات"<sup>644</sup>.

ومن جهة أخرى، يرى فؤاد أبو منصور أن النقد الموضوعاتي أو الجذري حصيلة تضافر تيارين فكريين متغايرين، ألا وهما: الفرويدية والأسلوبية اللسانية. ذلك أن الفرويدية أولا أرفدت "الجذريين" بمصطلحات "العقدة النفسية"، و "اللاشعور"، و"العقل الباطني"، و "السادية"، و"المازوشية". ثم، جاء التحليل النفسي مع الناقد شارل مورون (Ch. Mauron)، خصوصا في كتابه البارز "من الاستعارات الملحة إلى الأسطورة الشخصية"، لينهج فيه نهجا فرويديا - برغسونيا، وينشر في فضاء النقد الموضوعاتي جملة مسلمات، أهمها: اللاشعور، وأهمية الطفولة في تشكيل أفكار الشخص البالغ، وآثار بعض الوقائع الراسخة في الذاكرة، ووجود الترات المتسلطة<sup>645</sup>. كما استفادت الموضوعاتية من الأسلوبية الألسنية، خاصة من الباحث شارل بالي

<sup>644</sup> - Royer Fayalle : La critique Littéraire. A. Colin 1964, p. 175.

<sup>645</sup> - فؤاد أبو منصور: نفسه، ص 179-180.

(Bally)، وماروزو (Marozo)، ومرسيل كرسيو، وخصوصاً في كتابه: "الأسلوب وتقنياته"، فاهتمت بجماليات النص اللغوية المتعددة. إذ إن: "أطياف الشعور أو اللاشعور تتبلور لغوياً بواسطة تراكيب ومصطلحات معينة. وتدل الظاهرة اللغوية بطابعها الكيميائي المتناسق أو المتنافر على واقع نفسي-فكري، يتوهج بالتماعات الرمزية بين عالمي الوعي واللاوعي.

يلتقط الجذريون بواسطة الأسلوب أو النسق اللغوي المتعدد، الهويات والمضامين جذراً فكرياً، ويتبعون تعابيره في سياق النص. هنا، يصبح النسيج الجمالي مفتاحاً للعثور على النسيج الفكري الموغل في الباطنية، أو المتناثر رموزاً على سطح الكتابة، رموزاً لكنها ذات صلة اندماجية في إطار ما يسمى بـ "الوحدة الميثولوجية للكتابة حسب قاموس التحليل النفسي" <sup>646</sup>.

ولا تشتغل الموضوعاتية - باعتبارها منهجاً منفتحاً في التحليل والاستكشاف الدلالي - على مستوى الوعي كما تفعل الظاهراتية، ولا على مستوى اللاوعي، كما هو الشأن بالنسبة للتحليل النفسي، إنما تركز على مستوى "ما قبل الوعي - Le préconscient -، وأن المعنى الحقيقي الذي تستهدفه هذه المقاربة في العمل الأدبي لا يكمن في "طابق المعنى الظاهري"، ولا في طابق المعنى الخفي، ولكنه لا يوجد في ما بين الطابقين، فالمعنى الحقيقي يختبئ بين الضياء المرئي والضياء المحجوب" <sup>647</sup>.

وعلى أي حال، فثمة تقارب بين الموضوعاتية والمناهج الأخرى، كالسيمولوجيا، واللسانيات، والأسلوبية، وعلم الدلالة، والتحليل النفسي، فريشار (Richard) يميز بين الموضوعاتية والمنهج السيكلوجي، وذلك عندما يقر بأن: "القراءة في كليهما تنطوي على مهمة إحضار المعنى إلى النص أو ما يمكن تسميته بتضخيم المعنى، فكلتا القراءتين مضخمة للمعنى، وذلك على عكس القراءة الفيلولوجية التقليدية التي كانت تهتم بتقليصه" <sup>648</sup>.

ولا يمكن للنقد الموضوعاتي إطلاقاً أن يستغني عن المنهج النفسي، على الرغم من الفوارق الموجودة بينهما، ولا سيما أن الموضوعاتية نقد وصفي، ينبني على فهم النص من أجل استكشاف المعنى وإظهاره وتضخيمه. بينما المنهج النفسي، يعتمد على دراسة اللاشعور في العمل الأدبي دراسة تفسيرية تأويلية. وإذا كان التحليل النفسي يميز بين عمليتين تحليليتين، وهما: العملية الأولية (Le processus primaire)، حيث توجد في مستوى اللاوعي،

<sup>646</sup> - فؤاد أبو منصور: نفسه، ص 180؛

<sup>647</sup> - عبد الكريم حسن: (نقد المنهج الموضوعاتي)، في غزوات الفكر العربي المعاصر، بيروت، لبنان، العددان: 44-45.

<sup>648</sup> - عبد الكريم حسن: نفسه، ص 39.

والعملية الثانوية (Le processus – Secondaire)، وتوجد في مستوى يتموقع بين الوعي واللاوعي، وهو مستوى ما قبل الوعي، فالمنهج الموضوعي يركز على العملية الثانية. ويعني هذا مدى تضمن المنهج النفسي للمنهج الموضوعي، واحتوائه له، وإن كان المنهج الأخير، في قراءته، يركز على مقولتي الزمان والمكان، لتحديد المعنى وتشكيله، على خلاف اللاوعي الذي يتخلص منهما. وتدرس القراءة الموضوعاتية المشاهد في العمل الأدبي، باعتبارها مظهرا من مظاهر الوعي على الخلق والابتكار، انطلاقا من التصنيف المقولاتي، كما يمكن لهذه المقاربة أن تدرس المظاهر الإبداعية اللاواعية، كما فعل ريشار (Richard) عندما قرأ أعمال بروست (Proust) قصد قراءة موضوعية للربوة المكبوتة غير المعلن عنها. وهكذا، فالأعمال "الأدبية الكبرى" هي تلك التي يكون للربوة - Le désir - فيها نصيب من التصنيف الموضوعي. وعلى الرغم من أن الربوة تبقى من ممتلكات الكبت والمحذور والمجهول، أعني من ممتلكات التحليل النفسي، فإنه يمكن لهذه الممتلكات أن تصنف في موضوعات. أي: أن تنتمي - جزئيا - إلى عالم المنهج الموضوعي، وأن تنكشف عليه، ولو من بعيد<sup>649</sup>.

وهكذا، نصل إلى أن الموضوعاتية هي قراءة دلالية تكشف عن المعنى، وتفسر النص، وذلك بإرجاعه إلى بنياته المعنوية الصغرى والكبرى، وتأطير الفكرة العامة، وتحويلها إلى صيغة عنوانية مبررة للنص الأدبي. ويعني هذا، أن النقد الموضوعي من المناهج المنفتحة على باقي المناهج الأخرى، من حيث اعتمادها على التأويل، والقراءة الدلالية لشبكة الأفكار، وسبر القيم الجمالية المستعملة داخل الأثر الجمالي. زد على ذلك، يمكن إدراج النقد الموضوعي ضمن المقاربات النقدية التأويلية والدلالية التي لا يهتما سوى استنباط المعنى، وإظهاره بصورة بارزة.

بيد أن النقد الموضوعي، إن كان يبنى على التأويل، فهو يركز قبل ذلك على الفهم، ووصف بنيات العمل الأدبي، دون ادعاء بإمكانية تفسيره وشرحه. لأن الناقد أو القارئ، في وضعية تتسم بالمرونة والحرية، يدخل إلى فضاء المقاربة، وهو خالي الوفاض، غير مزود بعدة كاملة من المفاهيم والمصطلحات الإجرائية، ولا يحمل التصور النظري الكافي. فحسبه، إذا، المعاينة، والتأمل الداخلي للنص قصد فهمه ووصفه، من أجل الوصول إلى المعنى لاستنباطه، وتضخيمه، وإبرازه.

<sup>649</sup> - عبد الكريم حسن: نفسه، ص 40 .

ويتبين لنا، مما سلف ذكره، أن المقاربة الموضوعاتية بصفة عامة من أكثر المقاربات والمناهج النقدية مرونة، وحرية، وانفتاحا على المناهج النقدية والفلسفية الأخرى. ويبدو أن المقاربة الموضوعاتية أكثر اقترابا من علم النفس والفلسفة الظاهرية من أية مقاربة نقدية أخرى.

## 6- المفاهيم النقدية:

تتكئ المقاربة الموضوعاتية على مجموعة من المفاهيم الإجرائية والمصطلحات التطبيقية، وذلك أثناء التعامل مع الآثار والنصوص الإبداعية، وهي مفاهيم وآليات منتزعة من مجموعة من المناهج التي تنفتح عليها هذه المقاربة الجديدة. ويمكن حصر هذه الأدوات التقنية التطبيقية في هذا المعجم النقدي النسبي:

التيمة - التغييض - الفكرة الرئيسية - العنوان - الصورة الملحة - البؤرة - الخلية - الجذر - المحور الأساس - الموضوع - المدار - النواة الدلالية - الموضوع - الوعي - اللاوعي - ماقبل الوعي - الإدراك - الذات - الموضوع - الإرادة - الرغبة - المكان - الزمان - الانفعال - الطفولة - التواتر - التكرار - التماثل - توليد الصور - التأمل - كتلة دالة - المركز الحيوي - قراءة مصغرة - قراءة مكبرة - النوع - الجنس - المحاور الدلالية - المعجم الشعري - التفكيك - التركيب - الفهم - التفسير - التأويل - الإحصاء - العد - التوارد - الحقل الدلالية والمعجمية - التصنيف المقولاتي - الخيال - التخيل - الكلمات - المفاتيح - الرموز - الحسي - مجرد - الوظيفة المرجعية والسياقية - المقاطع - الدلالة - الصوت - التركيب - البلاغة - السياق الأنطولوجي والوجودي والنفسي - التنويعات - الاستقراء - الصيغ - الإحالات - المستوى السيميائي - الدلالة العامة - الكلية - العلائق - القوالب الاستنساخية - الشاعرية - التداخي - الدلالات العميقة - العناصر الصوتية - الوحدة العضوية - الوحدة الموضوعية - التقاطع - التعادل - التقابل - التشاكل - التطابق - التوازي - المقصدية - الاستبدال - التماثل - التعارض - التصنيف المفهومي - الصورة الأساسية - الفكرة المهيمنة - الخطاطة الأولية - الخطاطة التنظيمية - الصور الثانوية والجانبية - الجرد - المؤشرات - الدوال - الاستدعاءات - الأطروحة - السطح والعمق - الداخل والخارج - التكرار المعجمي - المباشر - الضمني - قراءة علائقية - الوظيفة الشعرية - درامية الأحداث - اللاوعي الجماعي - بلاغة التكرار - محاور مرآوية - آثار موضوعاتية - التكامل - المستوى العضوي - المستوى الوظيفي - الانعكاس - صورة الشعر - صورة المبدع - الترسبات - الذاكرة - الجدلية - الملامح - الحس المشترك - الطبيعة - الوجود - المنظورات - الفرد - توليد الإضاءات - المعنى الغامض - العلاقات المترابطة - المنظور - الطريقة النسقية - البنية - الرصد - البنيات الأساسية -



الأصول الموضوعاتية- الحساسية الشعرية- تداعيات اللغة- العلامات البارزة- وتائر إحصائية- مجال التخيل- العالم الحسي- المادة الروحية- الحدس- البنيات الداخلية- التجانس- المجموع- معادلة الصورة- عالم الموضوعات- نقد الوعي-الفكر- عالم مجسد- المصادر التكوينية- الوقائع الحساسة- الأشياء- الفضاء- الشعرية- الحلم- التأمل الانفعالي- الروح- النفس- التجربة الشعرية- المركز- الواقعية الطبيعية- الرغبة- تخيل الأشكال- الكائن- العمل- العالم- المادة- الإحساس- المادية والمثالية- الوجود الشخصي- الممارسة الذاتية- الآخر- الغير- الدينامكية- الموضوعاتيات الأساسية- المعطيات- المعنى- الدلالات- الوحدة السامية- الانسجام الفردي- الوحدة- التأملات الداخلية- الوصف- الإشراق الفائق- الاكتشاف- التحويل والتعديل والتغيير- التجربة الإنسانية- الإبداع- الاحتكاك- الكائن- الانتقاء- المقصد الجوهري- الهيمنة- المشروع- المستوى الأكثر أولية- مستوى الحساسية الصرفة- الإحساس الخام- الخطاب- الانسجام الداخلي- العمل المفتوح- منظور العمق- المغامرات الشعرية- إحساس اللغة- البعد الداخلي- المعادل- تراكب المعاني- الحركة- التناغم- البعد المفارق- موضوع محدد- نقطة أصيلة- تجربة مفارقة- الميتافيزيقا- طرق التعبير- الأثر العقلي- سحر القصيدة- أعالي الصحو- الفكرة- الجمال- المفهوم- التسامي- التجريد- المطلق- اللاوعي الطفولي- المركب الواحد- العشق- المعمار- التنظيم الكلي للأشياء- السراب الداخلي- النص الإيقاعي- الأفعال- الشعورية- النظام- الهوامش الصامتة للغة- الظاهر والمضمّر- الكشف البيوي- القراءة الحرفية- المستوى المباشر- الوعي الجمالي- الدلالات الموحدة الكبرى- الأساطير- البدائية- اللاوعي النصي- الفانطازم- النسيج الفعلي- فينومولوجية- الظاهراتية- التجسيد- الأسلوب- الاستكناه- الاستبطان- المبدأ الملموس للتنظيم- القرابة- الصور المفصلة- التردد- دلالة الكلمات- الاختلاف- المظاهر الأصلية- القيمة الدالة- الميزة الطوبولوجية- التوازن- المغلق والمفتوح- التام والمنفلت- التضاد- التوالي والتناوب- الواقع السيكلوجي- العالم الرمزي- الميثاق الكبرى- الاعتراضات- اللغة الشعرية- الشبكات التخيلية- المظهر الداخلي والخارجي- التشريح- البنيات العميقة والأصلية- الانطباعات- الإشعاع الأساسي- الهوس- الفراغ- المعمار الموحد- هرمونوتيكية- الاتساق والانسجام- الوحدة الحية- الربط الموضوعاتي- التناقض- الإيروس والليبدو- المشهد- الجسد- النفي- القوالب الفانطازمية- الحلقات الأساسية- الصورة المعزولة- الفعل المحرك- العقدة النفسية- اللاشعور- ما قبل الشعور- العقل الباطني- السادية- المازوشية- الاستعارات الملحة- الأسطورة الشخصية- التزوات المتسلطة- العمليات- الاشتقاق اللغوي- العائلة اللغوية-

الترادف- القرابة السرية - الكبت- الهوام- الخصوصية- القاعدة اللغوية- الرحم اللغوي-  
الوحدة الميتولوجية للكتابة- العامل الدينامي- البنيات الشكلية...

## 7- النقد الموضوعاتي في الغرب:

لم يهيمن النقد الموضوعاتي على النقد المعاصر بفرنسا إلا في الستينيات من القرن العشرين، وذلك في الفترة التي كانت تسيطر فيها مجموعة من المناهج على النقد الجديد، كالشعرية الفلسفية مع كاستون باشلار (Bachelard)، والنقد الفينومينولوجي لمدرسة جنيف المتحلقة حول بولي (Poulet)، والنقد السيكلوجي مع شارل مورون (Charles Mouron)، والنقد السوسولوجي مع لوسيان كولدمان (Lucien Goldman)، بيد أن هذه المناهج النقدية سرعان ما تجاوزتها الشكلانية، والسيمائيات، وجمالية التلقي بسرعة. وعلى العموم، فقد نشأ النقد الموضوعاتي في فرنسا أساساً، إلا أن له بعض الملامح في النقد الألماني، و نقد أمريكا الشمالية الذي يمثله كل من: جوزيف هيليس ميلر، وبول بروتكورب، وفرديماك أيوين. علاوة على ذلك، فقد ظهر النقد الموضوعاتي في أحضان الصراع النقدي الذي شهدته الجامعة الفرنسية بين الاتجاه النقدي اللانصوبي الأكاديمي الذي ينافح عنه ريمون بيكار، والنقد الجديد الذي يمثله رولان بارت. ومن المعروف لدى الجميع أن النقد اللانصوبي يعتمد على القراءة الوضعية، والتحليل البيوغرافي للنص الإبداعي، والبحث عن المبدع وفلسفته ورؤيته الوجودية، مع ربط النص اللغوي بالفضاء الزمكاني الذي يحيط بالأديب. ويعتبر ريمون بيكار ( R. Picard) من المدافعين عن هذا النقد القديم، فقد دخل في سجال نقدي طويل مع رولان بارت (Roland Barthes). ثم، شن حرباً كلامية وجدالية باسم "الإدعاء الجديد" ( La nouvelle imposture)، وسيرد عليه رولان بارت في كتابه: "النقد الجديد" مدافعاً عن النقد الحداثي، من خلال التركيز على السمات الإيجابية لهذا الخطاب الوصفي المعاصر، والإشادة بمرتكزاته النظرية والتطبيقية. ومن هنا، أصبح في فرنسا تيار نقدي حديث منفتح يسمى بـ "النقد الجديد"، وهو نقد تأويلي متعدد الإيديولوجيات، ومتشعب من حيث المسلمات والمصادر المرجعية، ينطلق من الوجودية، والماركسية، والظاهراتية، والسيكولوجية. ويضم هذا النقد الجديد في طياته مناهج متعددة، ويحضن تصورات فلسفية متنوعة، ولا يجمعها سوى التأويل والإيديولوجيا؛ وهذا ما دفع بارت إلى جمعها في سياق واحد تحت اسم (النقد التأويلي)، في مقابل (النقد الجامعي) الذي يعتمد على التبسيط، والتوضيح، والتقنين المعياري

الدوغماتي المبالغ فيه. ويقول رولان بارت في هذا المجال: "عندنا في فرنسا حاليا نمطان من النقد متوازيان، نقد سنسميه جامعيًا من أجل التبسيط، وهو يطبق أساسًا منهجًا وضعيًا موروثًا عن لانصون (Lanson)، ونقد تأويلي يختلف ممثلوه اختلافًا شديدًا عن بعضهم البعض، ما دام الأمر يتعلق بنقاد من مثل: جان بول سارتر (Sartre)، وكاستون باشلار (Bachelard)، ولوسيان كولدمان (Goldmann)، وجورج بولي (Poulet)، وجان ستاروبنسكي (Starobinski)، وجان بول ويبر (Weber)، ورونيه جيرار (R. Girard)، وجان بيير ريشار (Richard). وهم يشتركون فيما يلي: هو أن مقاربتهم للنتاج الأدبي يمكن أن تتصل، قليلاً أو كثيراً، ولكن بطريقة واعية في الغالب، بإحدى الإيديولوجيات الكبرى المعاصرة: الوجودية، والماركسية، والتحليل النفسي، والظاهراتية. وهذا ما يجعلنا قادرين على تسمية هذا النقد بأنه: إيديولوجي"<sup>650</sup>.

ويتبين لنا من خلال هذا النص الاستشهادي بأن بارت (Barthes) يشير إلى مجموعة من رواد النقد الموضوعاتي، أمثال: باشلار (Bachelard)، وسارتر (Sartre)، وجورج بولي (Poulet)، وجان ستاروبنسكي (Starobinski)، وجان بول ويبر (Weber)، وريشار (Richard)، ورونيه جيرار (R. Girard).

وبناء على هذا، يستند الموضوعاتيون في أعمالهم إلى التأويل، والتفسير، والأدلة.

## 8- رواد النقد الموضوعاتي في الغرب:

من المعلوم أن من أهم رواد المنهج الموضوعاتي وأبرزهم في الغرب، هم: جان بيير ريشار (Richard)، وجان روسيه (Rousset)، وجان ستاروبنسكي (Starobinski)، وإميل استيجر، وجوج بوليه (Poulet)، وكاستون باشلار (Bachelard)، و رولان بارت (Barthes) في مرحلته المبكرة. وهناك أسماء أخرى، كجان بول سارتر (Sartre) ورومان إنجاردان (Ingarden).

وعليه، فكاستون باشلار (Bachelard) يمثل الأب الروحي للنقد الموضوعاتي بعد أن كان فيلسوفاً وابستمولوجياً، فلقد دخل الأدب بأعمال شاعرية هامة، وهي كالتالي:

<sup>650</sup> - R. Barthes : Essais critiques. Seuil, Paris, 1964, p. 246.

- (1) التخيل الشعري.
- (2) لهيب شمع.
- (3) شاعرية الفضاء.
- (4) شاعرية الحلم .
- (5) العقلانية المطبقة.
- (6) المادية العقلانية.
- (7) الروح العلمية الجديدة.
- (8) فلسفة اللا.
- (9) جدلية الاستمرار.

ولا ننسى اهتمامه الموضوعاتي الكبير بعناصر الكون، وصوره الأربعة: الماء و التراب و الهواء و النار. فقد اقتحم النقد الموضوعاتي من نافذته الفلسفية والابستمولوجية والشاعرية. إذ درس مجموعة من الصور الشعرية ذات البعد "التيماطي"، بمقاربة فينومينولوجية تربط الذات بالموضوع، باحثاً عن مظاهر الوعي واللاوعي، وترسباته السيكلولوجية في الصور الشعرية. ولقد تناول "تيمّة" الفضاء، خصوصاً الحميمي منه بطريقة شعرية إيحائية، تستوحي الرؤيا الشعرية والتخييل الأدبي. هذا، وقد بلور باشلار "تيمات" ذات عنونة إيحائية تخيلية فائقة، كالحلم، والتخيل، والزمن، والماء، والهواء، والتراب، والنار.

ومن الذين تأثروا بباشلار (Bachelard)، نستحضر: جورج بولي (Poulet) الذي تناول الفضاء والزمن بأسلوب فلسفي ميتافيزيقي وحديسي، ولاسيما في كتبه عن:

- (1) دراسة حول الزمان الإنساني (1950).
- (2) البعد الداخلي (1952).
- (3) تحولات الدائرة (1961).
- (4) الفضاء البروستي (1963).

ويقارب بولي في مصنفاته النقدية خطاب الإبداع من زاوية فلسفية ذات نسق زمكاني ما ورائي، وذلك بروح شاعرية موحية، كما فعل كاستون باشلار (Bachelard) في كتابه: "شعرية الفضاء" (La poétique de l'espace). هذا، وقد بين بولي (Poulet) في

مداخلته في ندوة: "الاتجاهات الحالية للنقد سنة 1966 م"، والتي كتبها تحت عنوان: (النقد الكشفي)، بأن مارسيل بورست Marcel Proust هو المؤسس الحقيقي للنقد الموضوعاتي، وتوصل إلى ذلك عبر عملية تجميع الصور في عمل بروسست، وربط بين بعضها البعض، اعتماداً على استدخال الوعي الذاتي في تحديد "التيمة" الكبرى، وعملية توزيعها، وتشعيها في الأثر الأدبي.

أما الموضوعاتي جان روسي، فيؤكد بأن النتاج الأدبي عمل كلي، وأن القراءة الناجعة المثمرة هي التي تفحص النص من جميع جوانبه، وترصد قواعده التي تركز عليها الكتابة، ويلتجئ روسي إلى الفكر للبحث عن الأشكال الكامنة في ثناياه؛ لأنها هي الموحية بالبنيات الأساسية للخيال المبدع. ويضيف روسي (Rosset) في كتابه: "الشكل والدلالة" الصادر سنة 1962م، بأن الكاتب لا يكتب إلا ليعبر عن نفسه، لا ليقول شيئاً ما. وهذا ما يؤكد مدى الترابط بين الذات والموضوع على المستوى الشعوري والظاهري، وتداخل السيكلوجيا مع الموضوعاتية. هذا، فإن القارئ الحقيقي حسب جان روسي (Rosset) هو: "الذي يباشر قراءة الإنتاج الأدبي في كل اتجاه. أي: الذي يستطيع التعرف على المراحل الشكلية والعقلية، واقتفاء أثرها في شتى الأحوال، إلى أن تتضح لديه النقطة المركزية، أو المحور الأساسي الذي تشع في أعماقه كل البنيات، وسائر المعاني، أو ما يسميه بول كلوديل "بالعامل الدينامي"، حتى إذا فعل ذلك استفاد كثيراً، خصوصاً عندما يكتشف في النهاية أن تلك البنيات الشكلية وتلك المعاني، تلتقي في نقطة معينة أساسها أن لكل بنية خيالية بنية شكلية..."<sup>651</sup>.

هذا، ويعتمد جان بيير ويبر (Weber) في منهجه على ثلاثة مبادئ أساسية، وهي:

- (1) واقعية اللاوعي.
- (2) أهمية الطفولة.
- (3) إمكانية تمثيل رمز واحد لواقع قديم.

وتقترب موضوعيته من التحليل السيكلوجي من خلال أعماله القيمة:

- (1) المجالات الموضوعاتية (1963).

<sup>651</sup> - حسن المنيعي: فحبد عن الأدب أن ف، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 1981م، ص 77-78.

(2) مكونات العمل الشعري (1960).

(3) النقد الجديد والنقد الممتنع أو ضد بيكار (1960).

ولقد تأثر ويبر (Weber) أيما تأثر بالمنهج السيكلوجي لدى شارل مورون الفرنسي (Charles Mauron)، الذي كان يدرس الصور الملحة ذات البنية الاستعارية في العمل الأدبي بطريقة سيكلوجية لا شعورية. وقد قام ويبر أيضا بتحليل موضوعاتي لمجموعة من "التييمات" الأساسية، كالساعة، والبرج، والغرق، عند كل من ألفرد دوفيني (A. Biney)، وفيكتور هيجو (Hugo)، وبول فاليري (P. Balery). ويدافع جان بيير ويبر (Weber) عن فكرة تعبير: "العمل الكامل لكاتب ما، وبالضبط لشاعر ما، عبر عديد لا ينتهي من الرموز. أي: من التعارضات، عن هاجس أو عن موضوعاتية ما، يعاد إبداعها في بعض الأحداث المنسية عامة، في طفولة الكاتب" <sup>652</sup>.

أما الموضوعاتي مانسي (M. Mansuy)، فهو باشلاري التزعة بعمله الذي أنتجه سنة 1968 م تحت عنوان: "تخيل الحياة"، حيث كان يبحث عن "تيمة" الحياة في إبداعات الشعراء: حول سوبرفيل (Jules Superbielle) وهنري ميشو (H. Michaud)، والروائيين: هنري بوسكو (H. Bosco) وآلان روب كريب (A.R Grillet).

أما مقاربة جان بورغوس (J. Burgos) الموضوعاتية، فتتقاطعها الباشلارية والسيكلوجية، ولاسيما في دراسته حول أبولينير " Apollinaire " سنة 1968م، والتي ينتهي فيها بورغوس إلى أن أبولينير يعرف بوضوح تجربة التخيل وديناميته، تلك التجربة كانت بالفعل سببا في انزياح الصور الشعرية، وانحرافها عن المعيار.

وقد ساهم ميشيل كيومار (M. Guiomar) بثلاث دراسات في حقل الموضوعاتية، وهي:

(1) اللاوعي والتخيل (1964).

(2) مبادئ جمالية الموت (1964).

(3) القناع والفانطازم (1970).

وتقترب موضوعاتية كيومار من مقاربة ويبر، بل تفتح على مجالات فنية أخرى، كالتشكيل، والموسيقا، والسينما، والأدب بصفة عامة: "ويبحث ميشيل كيومار في جل أعماله عن البنيات

<sup>652</sup> - سعيد علوش: نفسه، ص 27.

الأساسية للتخيل بهدف الإلمام بحدث، يضمن استمرارية الرؤية الخاصة، بفضل توحد الخيال بالذاكرة<sup>653</sup>.

ومن رواد النقد الموضوعاتي أيضا نذكر جان ستاروبنسكي (J. Starobinski) في كتبه الثلاثة:

(1) الشفافية والعائق (1958).

(2) العين الحية (1961) (L'œil bibant).

(3) السخرية والسوداوية (1966).

وقد استند ستاروبنسكي إلى التحليل السيكولوجي والموضوعاتي لمقاربة النظرة في أعمال جان جاك روسو، وكورناي، وراسين، وستاندال، ما دامت النظرة تعبر عن كثافة الرغبة . وبالتالي، فهو ناقد الأعماق، يبحث عن واقع خفي قصد معرفته معرفة جيدة؛ لأنه هو الذي يعلن الظاهر: "ويستخلص جان ستاروبنسكي (J.Starobinski) من قراءته أن الكاتب الأول يحس أنه (ضحية نظرة مجهولة لمتفرج دون هوية)، كما أن بطل الكاتب الثاني، يحس أنه في حاجة إلى (نظرة تواطؤ الشعوب والأجيال الشاهدة)، بينما نجد عند الكاتب الثالث (نظرة لا تقتضي الجحد ولكنها تجلب الخجل). أما عند الرابع فإن ( الاسم المستعار، لا يعد هروبا من مجهول، بل فنا للظهور) "<sup>654</sup>.

أما جان بيير ريشار (Richard)، فقد كان هاجسه في العمل الأدبي هو البحث عن: "معنى ساذج ضمني، أو فوقية لغوية تطابق العمل الموضوع في حيز اللاشعور، وفي مرحلة تنسيق الفكر للصور الأدبية". وعليه، فهو لا يريد وصف محتويات الفكرة؛ بل التطلع إلى المبدأ الذي يعطيها وحدة قارة، وإمساك عملية الإبداع نفسها. ومن ثم، فإن النتاج لا يبدو كحدث فحسب، بل كبنية توحى بباطن الشخص المبدع. إذا، فلقد فرضت عملية اكتشاف محتويات النتاج على جان بيير ريشار (Richard)، أن يتوقف طويلا في اتجاهه، ليقوم بتجربة امتيازية تحفزه على استفسار الأديب، واستباره، لا للوقوف على مدى اتصاله الأول بالعمل، وعلى الطريقة التي يحس بها ذلك العالم ويدرك مجاله<sup>655</sup>. و اعتمد ريشار (Richard) في أطروحته عن "العالم الخيالي لملازمي" (Mallarmé) على مبدئين منهجين، وهما:

<sup>653</sup> - سعيد علوش: نفسه، ص 29.

<sup>654</sup> - سعيد علوش: نفسه، ص 29؛

<sup>655</sup> - حسن المنيعي: نفسه، ص 76-77.

(1) التوضيح.

(2) إعادة البناء.

وتتجلى مقارنته الموضوعاتية في كتبه القيمة التالية:

(1) الأدب والحساسية ( 1954 ).

(2) الشعر والأعماق ( 1955 ).

(3) العالم التخيلي للملارمي (1961).

(4) دراسات عن الشعر المعاصر (1964).

(5) من أجل قبر لأناتول.

(6) مشتهد شاتوبريان (1967).

(7) مراسلات ملارمي.

(8) دراسات عن الرومانسية.

وتبني منهجية ريشار (Richard) على الخطوات التالية:

\* البحث عن الخلية الرئيسية في النص، وحصر محاورها وجذورها ضمن التجسيد اللغوي البحث.

\* مقارنة مختلف الجذور الدلالية، واستخلاص تراكماتها اللغوية وأبعادها الدلالية.

\* تعميم المقارنة على مختلف نصوص الكاتب انطلاقاً من وحدات أساسية، تتحدد في نص رئيسي أو مجموعة نصوص مبنية<sup>656</sup>.

ويوظف ريشار (Richard) في كتاباته الموضوعاتية لغة وصفية إيجائية شاعرية ذات طابع بلاغي فلسفي باشلاري، وذات نكهة بارتية. إذ يركز جان بيير ريشار (Richard) منذ دراساته الأولى على عالم الإحساس، على التركيبات الباطنية باعتبارها: "هي الوسيلة المفضلة للعودة إلى مركز الشاعر، وإلى عالم الإحساس واليقظة. نضيف إلى هذه المادة - يقول ريشار - هاجسا لغويا أساسيا، يطوف حول الأشياء والعالم، ويفك عزلتها عن عنق الكاتب والكتابة"<sup>657</sup>.

<sup>656</sup> - فؤاد أبو منصور: نفسه، ص 190.

<sup>657</sup> - فؤاد أبو منصور: نفسه، ص 95؛



فالنقد الموضوعاتي: " كما - يتبناه ريشار (Richard) في (العالم التخيلي للملارمي (Mallarmé) -، هو نقد يفضل سبر غور العمل الأدبي عبر تداعيات اللغة، التي تعتبر بالنسبة لهذا النقد الطريق الوحيد والحقيقي للتعبير. إذ تتحول كل قصيدة من قصائد ملارمي (Mallarmé) إلى رمز. لذا، يعمل الناقد الموضوعاتي، من هنا، على كتابة قواعد نحوية، لا مجموع كلمات. فالخيال يتعد بقدر الإمكان عن الخلط بين الكشف الشكلي للعمل، والقراءة اللفظية له؛ لأن ما يشغل ريشار (Richard) هو إعطاء ترجمة أخرى لأعمال ملارمي (Mallarmé)، انطلاقاً من رسم جداول أولية بمحركات الخيال عند ملارمي، مادام التفكير بالجدس يعطي فكرة شبه كاملة ومتألفة مع اهتزازات أوتار الكمان مثلاً، إذ لا تعتبر الشعرية جوهر الأدبية فقط، بل طريقة يمكن أن تتفتح عنها عضوية بالحياة والوجود"<sup>658</sup>.

ويقارب ريشار (Richard) الرغبة المكبوتة وغير المعلنة في أعمال بروست (Proust)، حيث الرغبة مقروءة بوضوح. إن موضوعاتية ريشار (Richard) هي الموضوعية الأدبية التي تعتمد على التواتر اللفظي، والعد الحسابي (recensement). أي: يهتم ريشار (Richard) بالمواضيع الأكثر توارداً وهيمنة في العمل الأدبي، انطلاقاً من معيار العد الانطباعي لا الإحصائي. ويرى ريشار (Richard) أن الموضوع هو مبدأ تنظيمي محسوس ليس إلا.

ويلاحظ أن للانطباع الشخصي في موضوعاتية ريشار (Richard) دوراً كبيراً في القراءة والوصف، وتتسم دراسته الموضوعية بالحرية والمرونة في التعامل المنهجي، إذ يقول في هذا السياق: "والخلاصة أنه لا وجود في القراءة الموضوعية لنقطة بدء ونقطة وصول. فالمدخل إلى حقل القراءة الموضوعية مدخل حر؛ مما يضفي عليها شيئاً من السحر. وعندما يكتب أحد النقاد الموضوعيين في مقدمة دراسته أنه سيبدأ من نقطة ما، فإن هذه البداية ستكون بداية كتابه هو، لا بداية يلزمه بها منطق حقيقي للموضوع المدرس"<sup>659</sup>.

وبناء على هذه اللامنتطقية أو الانطباعية في المنهج، فإن شبكة العلاقات الموضوعية لدى ريشار (Richard) متغيرة بتغير النافذة التي يدخل منها الناقد إلى الأثر الأدبي، بالإضافة إلى روح الانتقائية والذاتية. ومن هنا، فمنهج ريشار (Richard) تصنيفي، يحاول ربط عناصر العمل الأدبي من أجل ربطها ببعضها، ويحصر ريشار العناصر التي تتكرر بحظوة في نسيج العمل

<sup>658</sup> - سعيد علوش: نفسه، ص: 37؛

<sup>659</sup> - نقلاً عن عبد الكريم حسن: نفس المقال، ص: 43.

الأدبي، ويحلل هذه العناصر التي يتم حصرها عبر الاهتمام بالمعنى السياقي، وتجنب التزويد في التحليل، أو الميل إلى التزعة الإسقاطية.

## 9- النقد الموضوعاتي في العالم العربي:

لم يظهر النقد الموضوعاتي في العالم العربي - حسب اعتقادنا - إلا في سنوات السبعين من القرن العشرين، مع تنامي النقد المضموني الانطباعي، واكتساح النقد الأيديولوجي الواقعي والماركسي للساحة النقدية العربية . وقد استفاد هذا المنهج أيضا من تباشير المنهج البنيوي مع امتداد سنوات الثمانين .

ويلاحظ على أغلب الدراسات الموضوعاتية العربية أنها بمثابة دراسات مضمونية فكرية تتسم بالسطحية تارة وبالعمق التحليلي تارة أخرى. وهناك أنواع من المقاربات الموضوعاتية في النقد الأدبي العربي: نقد موضوعاتي ذاتي انطباعي ونقد موضوعاتي موضوعي، وموضوعاتية مضمونية وموضوعاتية شكلية. كما أن ثمة موضوعية تأويلية مرجعية وموضوعية بنيوية وصفية.

ومن أهم نقاد المقاربة الموضوعاتية لآبد من ذكر كل من: الكاتب المغربي عبد الفتاح كليطو في رسالته الجامعية: " موضوعاتية القدر في روايات فرانسوا مورياك"، التي قدمت باللغة الفرنسية إلى كلية الآداب بجامعة محمد الخامس بالرباط سنة 1971م، والكاتبة السورية كيتي سالم في رسالتها الجامعية عن: "موضوعاتية القلق عند نكي دي موباسان"، والتي قدمتها بالفرنسية إلى السوربون سنة 1982م، و العراقي عبد الكريم حسن صاحب: "الموضوعية البنيوية، دراسة في شعر السياب"<sup>660</sup>، وعلي شلق في كتبه: "القبلة في الشعر العربي القديم والحديث"<sup>661</sup> و"المتنبي شاعر ألفاظه تتوهج فرسانا تأسر الزمان"<sup>662</sup>، و"ابن الرومي في

<sup>660</sup> - عبد الكريم حسن صاحب: الموضوعاتية في شعر السياب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 1983م.

<sup>661</sup> - علي شلق المتنبي شاعر ألفاظه تتوهج فرسانا تأسر الزمان، دار الآفاق، بيروت، لبنان، طبعة 1982م.

الصورة والوجود" <sup>663</sup>، و" أبو العلاء المعري والضبابية المشرقة" <sup>664</sup>، وسعيد علوش في كتابه: "النقد الموضوعاتي" <sup>665</sup>، وحميد حميداني في كتابه: "سحر الموضوع" <sup>666</sup>، وجوزيف شريم في مقاله: "الاتجاهات النقدية النفسانية" <sup>667</sup>، وسعيد يقطين في كتابه: "القراءة والتجربة"، على الرغم من انطلاقه منهجيا من التحليل البنيوي السردى. وثمة كتب أخرى تقترب من النقد الموضوعاتي إن مضمونا وإن شكلا، على الرغم من عدم وجود مستندات نظرية ومنهجية توضح طبيعة المقاربة، ونوع النقد المنهجي المطبق. ومن هذه الدراسات التي أوردها الدكتور حميد حميداني في كتابه: "سحر الموضوع" نورد اللائحة التالية:

- فؤاد دوارنة: في الرواية المصرية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، طبعة 1968م.
- محمد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، الدار العربية للكتاب، والشركة الوطنية للنشر والتوزيع بالجزائر، طبعة 1983م.
- علي الراعي: دراسات في الرواية المصرية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، طبعة 1964م.
- يوسف الشاروني: الروائيون الثلاثة، الهيئة العامة للكتاب، مصر، طبعة 1980م.
- فاطمة الزهراء محمد سعيد: الرمزية في أدب نجيب محفوظ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، طبعة 1981م.

- 
- <sup>662</sup> - علي شلقان زُجُل شلح لاعر ألفاظ رزل ظ فصر ليلر صلل ان في لب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 1، 1982م.
- <sup>663</sup> - علي شلق: لث ان رلى في الصورة والوجود، الطبعة الأولى سنة 1982م، بدون تحديد لمكان النشر.
- <sup>664</sup> - علي شلق: أبو العلاء المعري والضبابية الثولر خ، الطبعة الأولى سنة 1981م بدون تحديد لمكان النشر.
- <sup>665</sup> - سعيد علوش ان قل ان ضلل عاتي، شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط، الطبعة الأولى سنة 1989م.
- <sup>666</sup> - حميد لحميداني: سحر الموض ع، منشورات دراسات سال، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1990م.
- <sup>667</sup> - جوزيف شريم: (الاتجاهات النقدية والنفسانية)، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد: 18-19، بيروت، لبنان، سنة 1984م.

- عبد الحميد القط: بناء الرواية في الأدب المصري الحديث، دار المعارف، القاهرة، طبعة 1982م.
  - يوسف الشاروني: الرواية المصرية المعاصرة، دار الهلال، مصر، طبعة 1973م.
  - يوسف عزالدين: الرواية في العراق: تطورها وأثر الفكر فيها، معهد البحوث والدراسات العربي، طبعة 1973م.
  - عبد الكريم الأشر: دراسات في أدب النكبة، دار الفكر، طبعة 1975م.
  - علي شلق: نجيب محفوظ في مجهوله المعلوم، دار المسيرة، بيروت، لبنان، طبعة 1979م.
  - فاروق وادي: ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، طبعة 1981م.
  - محمد أبو خضور: دراسات نقدية في الرواية السورية، اتحاد كتاب العرب، دمشق، طبعة 1981م.
- وعلى الرغم من كثرة الدراسات الموضوعاتية الموجودة في الساحة النقدية العربية، فهي أقرب إلى الدراسات المضمونية التي تفتقد إلى التصور النظري والمنهجي والفلسفي والإبستمولوجي، بالمقارنة مع الدراسات الموضوعاتية الغربية. ولكن يبقى عمل عبد الكريم حسن المنصب حول شعر السياب، ودراسات عبد الفتاح كليطو التأويلية، وأبحاث علي شلق، ودراسة سعيد علوش لقصيدة " الحرب " لياسين طه حافظ، من أهم الدراسات الموضوعاتية الحقيقية، التي تنطلق من تصورات منهجية ذات خلفية فلسفية ومنهجية دقيقة ومحكمة.

## 10- إيجابيات المنهج الموضوعاتي:

من مميزات النقد الموضوعاتي انفتاحه على المناهج النقدية الأخرى؛ بسبب مرونته، وتمتعه بالحرية في الوصف والقراءة، حيث استفاد من علم النفس، والنقد الأدبي، والتحليل الفرويدي، والنقد التاريخي، والتأويل الهرمونيكي، والبنوية اللسانية والشكلانية. كما استوعب حسنات النقد الأسطوري، وإيجابيات النقد الديني، وامتلك الحدس الفلسفي والترعة الصوفية، كما عند جان ستاروبنسكي (Starobinski) مثلاً. وفي هذا الصدد، يقول جان بيير ريشار (Richard): "الجذريون لا ينفون العلاقة بين علم النفس والنقد الأدبي، ومن الضروري أن

تتحصر. أي: العلاقة في التأثيرات التي تمارسها الكتابة على نفسية القارئ، وليس فقط على شرح شخصية الكاتب من خلالها<sup>668</sup>.

ويعني هذا أن النقد الموضوعاتي أو الجذري ليس منغلقا على نفسه، بل يستعين بجميع التصورات المنهجية الأخرى، ويأخذ الإيجابي منها، ويترك السلبي، إذا كان هذا الأخير لا يساير التصور النظري الذي انبنت عليه الموضوعاتية، يقول بيير ريشار: "نحن نتجنب التحليل النفسي الفريويدي. ونحاذر النقد التاريخي الاجتماعي، وحتى النقد الجذري ليس "كثيتو" مقفلا. إننا نستعين بكل هذه المحاولات العلمية لالتقاط النبض الأساسي للنص، الذي نعتبره واقعا حيا، دون أن ندمج فيه على طريقة جورج بوليه (Poulet)، الذي نحنا منحى إيجائيا في نقده. إننا نقوم بقراءة متأنية للنص على طريقة جيرار جنيت (G. Genette)، الذي حاول تخطي المسلمة القائلة بأن الأثر الأدبي محدد بصورة جوهرية بمؤلفه، وأنه استطرادا يعبر عنه. ثمة بدهية مخيفة، إنها عملية القراءة. وهي قادرة على التأكيد أن النص الأدبي شبيه بالنسيج المترابط، وذو خلفيات لا شعورية<sup>669</sup>.

وقد دفع هذا الاندفاع، والانفتاح المنهجي، النقد الموضوعي إلى استرفاد الحدس الفلسفي والممارسة ذات البعد الصوفي، وهذا ما أكده كذلك ريشار بقوله: "إن النقد الجذري يتزع نزوعا صوفيا، هذا يعود إلى طبيعة الآثار التي نتناولها، وهي أحيانا ذات بعد صوفي، الأمر الذي يدفعنا إلى أخذها بعين الاعتبار. على أي حال، الجذريون يعرفون جيدا أن نقدهم جزئي، وهم يريدون إدماج الجزء في نظام نقدي كامل، لا أن يجلوه مكان المناهج النقدية الأخرى. هذا النظام النقدي مرتبط بلغة العصر وإشكالاته الرئيسية. كما أنه على علاقة جدلية بحدس كل كاتب و يقينيات المجموعة التي ينتمي إليها<sup>670</sup>.

و من إيجابيات النقد الموضوعاتي - أيضا- أنه يعتمد على التصنيف المقولاتي، أو ما يسمى بنقد الأفكار، وتحديد "التيما" الكبرى أو الفرعية، أو استخلاص المشكلات أو المسائل الهامة في الأعمال الأدبية، رغبة في دراستها. فكاستون باشلار (Bachelard)، مثلا، قد درس علاقة الإنسان بالطبيعة من خلال صورة الماء والتراب والهواء والنار. أي: ما يسمى بالاستقصات الأربعة عند فلاسفة اليونان، وبالضبط عند أمبادوقليس. كما درس شاعرية الفضاء سواء أكان

<sup>668</sup> - انظر: حوار فؤاد أبو منصور مع بيير ريشار في كتاب إن قذ النبيوي الحديث بين لبنان وأوربا، ص 195-196.

<sup>669</sup> - فؤاد أبو منصور: نفسه، ص 197؛

<sup>670</sup> - فؤاد أبو منصور: نفسه، ص 197؛

عدوانيا أم حميميا، وإن كان قد ركز كثيرا على الفضاء الثاني لمدى إنسانيته، وذلك من خلال تتبعه للصور الشعرية المفصلة من الناحية الظاهرية والموضوعية.

و تناول "أنجلز" مجموعة من المشكلات وأصبحت مقولات يعالجها النقد الموضوعاتي بروح شاعرية حدسية وفلسفية، كمشكلة المصير (الصلة بين الحرية والضرورة، الروح والطبيعة)، والمشكلة الدينية (ظاهرة المسيح، الخطيئة، الخلاص)، و مشكلة الطبيعة (الشعور نحو الطبيعة، الخرافة، السحر)، ومشكلة الإنسان (مفهوم الإنسان وصلته بالموت)، ومفهومه عن الحب، ناهيك عن مشكلات أخرى تدور حول المجتمع والأسرة والدولة. وتدرس المقاربة الموضوعاتية أيضا اتجاهات المبدعين حسب علاقتهم بهذه المشكلات، وصلتهم بهذه "التيما" الكبرى<sup>671</sup> على صعيد الذاتي والموضوعي.

هذا، وقد اتخذت هذه التقسيمات والتصنيفات المقولاتية الجذرية والمدارية موادا مهيمنة في الكتابات الموضوعية إبداعية كانت أم نقدية، فوردت هذه "التيما" أو الصور الموضوعاتية المحددة دلاليا في شكل عناوين كلية لهذه الكتابات الوصفية أو الإيحائية. والمقصود بهذا أن المقولات الجذرية المصنفة كانت بمثابة عناوين، استخلصت من "التيما" والصور الشعرية المتواترة في النصوص بكثرة داخل المنتج الأدبي أو النقدي، كما توضح ذلك ملاحظة جان ايف تاديي (Jean Ybés Tadié): "إنه يجب أن نفهم جيدا بأن الصورة بالنسبة لباشلار ليست صورة بلاغية، ولا هي جزئية من جزئيات النص، إنها "تيمة" للكل، وهي تستدعي تضافر الانطباعات الأكثر تنوعا، الانطباعات الآتية من مختلف الاتجاهات، وهي ليست أبدا تأليفا لأجزاء واقعية مدركة أو لذكريات الواقع المعيش، كما هو الحال بالنسبة لثقافة أو لنقد واقعيين، والفنان الباشلاري ليس هو الإنسان الذي قام بالملاحظة على أحسن وجه، ولكنه ذلك الذي حلم بصورة جيدة، وإن الصورة هي أثر وظيفة اللاواقع في النص. إنها تسبق الإدراك بما أنها تصعيد لنموذج مثالي، وليس "إعادة إنتاج للواقع"<sup>672</sup>.

وتتحدد المقولات التي يستند إليها النقد الموضوعاتي في نوعين أساسيين:

(1) أحوال الوعي (الذات).

<sup>671</sup> - أوستين وارين، ورونيه وليك: نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، مطبعة خالد الطرابلشي، طبعة 1972م، ص 148.

<sup>672</sup> - Jean Ybés Tadié : la critique Littéraire au XX Siècle. BL Foud. 1978, p.110.

## 2) مضامين الوعي (الموضوع).

وتكمن أحوال الوعي في الإدراك، والمعرفة، والإرادة، والانفعال، والزمان، والمكان، والخيال. في حين، تتمثل مضامين الوعي في الأحداث، والأغيار، والأشياء، أو الكائنات الطبيعية، والنفس بوصفها فاعلا.<sup>673</sup>

وتتم عمليات النقد الموضوعاتي بملاحظات ظاهرية قائمة على الربط بين الذات المدركة والموضوع المدرك، ووصف بنيات العمل الأدبي فهما وتأويلا قصد كشف الرموز والأفكار الدلالية، دون الاستعانة بالمعرفة المرجعية، والإسقاطات الخارجية المسبقة لفرضها على النص. كما يهدف النقد الموضوعاتي أيضا إلى تحديد رؤية الأديب للعالم انطلاقا من التحليل الداخلي المحايث للنسق النصي، دون إهمال العالم المناصي أو التاريخي الذي أفرز النتاج الأدبي. ويستند المنهج الموضوعاتي كذلك إلى مبدأ الحرية في التنظير والتطبيق معا؛ مما يساعده على الانفتاح على المناهج والنظريات الأدبية والنقدية والفلسفية لاستيعابها، وإدماجها قصد تحقيق الفعالية أثناء القراءة والتحليل (المنهج التاريخي، والاجتماعي، والنفسي، والفلسفة، والتأويل الإيديولوجي، والتصوف، والوجودية، والظاهرية، والنقد الأسطوري والديني، واللسانيات، والهيرمينوطيقا، إلخ...). وهدف هذا النقد كما هو معلوم هو ربط الإبداع الأدبي بالذات في تظاهراتها الواعية وغير الواعية، قصد تحديد أحوال الوعي، ورصد مضامينه، مستخدما في ذلك لغة شاعرية شعرية، تقارب الإبداع، وتصفه بلغة ما ورائية إنشائية زئبقية، يهيمن عليها الإيحاء أكثر من التقرير، كاللغة البارتيية المتراحة. ويلجأ علاوة على ذلك إلى المقارنة أثناء التحليل فهما وتفكيكا، ويشتغل على الحدس في تقويم الأثر الأدبي، ونقده، ووصفه، مع تحديد صيغ "تيماتية" كبرى على شكل عناوين أساسية، تميز المقصديات المهيمنة في تلك الأعمال الأدبية الكبرى.

ومن مميزات هذا النقد الجذري أيضا غلبة الطابع السردية (الشرح والعرض) على الطابع المنطقي، إلا في محاولات محدودة مرتبطة بأنساق "تيماتية" منطقية مبنية على مقدمات ونتائج محددة.

زد على ذلك، أن النقد المداري الموضوعاتي قد أثار قضايا دلالية أكثر مما هي قضايا جمالية شكلية؛ لأن هاجس الجذريين الوحيد الذي كان يؤرقهم هو استخلاص البؤر الدلالية، و حصر

<sup>673</sup> - انظر حميد لحمداني: نفسه، ص 33؛

"التيّمات" المعنونة الواردة في النصوص الإبداعية والأعمال الأدبية الناجحة، رغبة في استكشاف الوحدة العضوية والمنطقية الجامعة بينها، والمحققة لمدى انسجامها النصي واتساقها الفني.

ومن حسنات هذا المنهج أيضا أن له أهمية تربوية بيداغوجية وديداكتيكية كبرى، حيث يساعد هذا المنهج المتعلمين عمليا على مقارنة النصوص الأدبية والآثار الإبداعية بشكل فردي أو جماعي، من خلال رصد المضامين والتيّمات الموضوعية المحورية، وتحديد المفاهيم الدلالية المتكررة التي تتحكم في نسيج النص أو العمل الأدبي. وقد يكون هذا الرصد جزئيا أو كليا. ويعني هذا أن المتعلم الذي يريد تطبيق هذا المنهج في دراسة النصوص والمؤلفات الأدبية قد يركز على موضوع واحد، أو مقولة واحدة، أو اختيار فقرة أو متواليّة نصية صغيرة أو كبيرة من تلك الأعمال الأدبية الثرية لمقاربتها موضوعاتيا، إما بشكل انطباعي ذاتي وإما بشكل موضوعي بنوي.

## 11- سلبيات النقد الموضوعاتي:

من أهم سلبيات النقد الموضوعاتي السقوط في الدراسة المضمونية السطحية الفجة، وإهمال الشكل عند الموضوعاتيين الذاتيين، والميل إلى التأويل الفلسفي والنفسي والماركسي والفيثومولوجي، الذي قد يتعارض مع خصوصيات العمل الأدبي، ووظيفته الجمالية والشعرية، والإيغال المبالغ في استخدام الشاعرية المجازية، وتشغيل التجريد الرمزي، واستعمال التعبيرات الانزياحية التي تضر باللغة النقدية التي ينبغي أن تكون أداة وصفية موضوعية، ناهيك عن صعوبة وجود الوحدة الموضوعية والعضوية والمنهجية في كتابات الدارسين والنقاد الموضوعاتيين؛ لأن الخيط الرابط بين هذه المقاربات يعتمد على الحدس الصوفي، والاستبطان الروحي الجواني، والتخلي عن لغة المنطق والتقنين. والسبب في وجود هذا الحدس، والاستكناه الصوفي والشاعري، هو انطلاق أغلب النقاد الموضوعاتيين من شعرية كاستون باشلار، وقراءاته التخيلية للأشياء والصور والأفضية، وذلك باعتبارها مرجعية رئيسية لأعمالهم القرائية. لذا، ينصب الاهتمام الموضوعاتي على المضمون والتيّمات والصور المتكررة والمتواترة، وذلك على حساب التقنيات التعبيرية والأسلوبية واللسانية والصيغ الجمالية الفنية والشكلية. و من هنا، ينبغي أن نعرف أن النقد الموضوعاتي هو نقد مضموني وشاعري أكثر مما هو تقني وشكلي، إذ همه الوحيد اقتناصه " للتيّمات " والمقصديات الكبرى المهيمنة في النصوص، والموجهة لتصور الكاتب داخله إبداعه.



ومن ثم، فالنقد الموضوعاتي: "سواء ذلك الذي، رأيناه لدى باشلار أو لدى جان بيير ريشار، لا يكاد يلتفت إلى الجوانب التقنية في تحليل الأعمال الشعرية، فهو نقد مأخوذ بالمعاني العميقة، مأخوذ باشتغال الدلالة في الشعر. كما يمكننا عند قراءة التحليل أن نلاحظ كيف كان هذان الناقدان ينتقلان عبر معاني الدواوين الشعرية، ومع الدلالات المتناسلة في النص، مأخوذين بالإيحاءات الشعرية التخيلية، حتى تتحول لغتهما معا إلى كلام شعري آخر، وهذه الخاصية تتميز بها لغة باشلار (Bachelard) بشكل أقوى، حتى إننا نستطيع القول بأن نقد باشلار (Bachelard) نقد شعري إذا صح التعبير، إنه معاناة جديدة لمعاني النصوص الشعرية التي يجللها<sup>674</sup>.

ومن هنا المنهج الموضوعاتي - كذلك - أنه منهج قاصر، لا يحيط بجميع الجوانب التي يتكون منها الأدب، كالتركيز - مثلا - على دراسة العلامات النصية، وتشريح الدول السيميائية، والاهتمام بالمتلقي، واستقراء العلامات اللسانية والبلاغية والتداولية. لذا، يبقى المنهج التكاملي أفضل المناهج - في اعتقادنا - مادام يحيط بكل العناصر البنوية التي يتشكل منها النص الإبداعي.

وعلى الرغم من سلبات المنهج الموضوعاتي في التعامل مع النص الأدبي، فإنه منهج ناجع في التعامل مع النصوص الإبداعية، من خلال منطلق التخييل الشعري الذاتي، أو اعتمادا على التحليل الوصفي الموضوعي، قصد الوصول إلى الفكرة المهيمنة أو الرسالة المحورية التي تشكل نسيج النص الأدبي، بعد أن يتم رصد دلاليها ومعجميا ولسانيا وبلاغيا، عبر وضع جداول معجمية وإحصائية بناء على سياقاتها النصية والذهنية.

كما يستكشف عبر هذه المقاربة التأويلية المنفتحة المرنة كل العلامات اللغوية الصادرة عن وعي المبدع أو لاوعيه المترسب، لتحديد صورة الرؤية الدلالية والتعبيرية لربطها بحياة المبدع وواقعه الشخصي والبيوغرافي، بغية معرفة تصوره إلى الحياة والوجود والإنسان، وذلك في شكل مقولات تيماتية محورية وموضوعات بارزة.

<sup>674</sup> - حميد لحميداني: نفسه، ص 35.

ولكن يبقى المنهج التكاملي في اعتقادنا نموذجاً نقدياً مثالياً يجمع حسنات كل المناهج النقدية والمقاربات الوصفية، وينصب اهتمامه على كل العناصر البنيوية التي تشكل النص الإبداعي سواء من الداخل أم من الخارج.

## الفصل الثالث والعشرون:

### المقاربة التداولية في الأدب والنقد

يقصد بالمقاربة التداولية تلك النظرية النقدية التي تدرس الظواهر الأدبية والثقافية والفنية والجمالية في ضوء التداوليات اللسانية. ويعني هذا أن المقاربة التداولية تدرس النص أو الخطاب الأدبي في علاقته بالسياق التواصلية، والتركيز على أفعال الكلام، واستكشاف العلامات المنطقية الحجاجية، والاهتمام بالسياق التواصلية والتلفظي. وتعبير آخر، تركز المقاربة التداولية على عنصر المقصدية والوظيفة في النصوص والخطابات. وبهذا، تكون التداوليات قد تجاوزت سؤال البنية، وسؤال الدلالة، لتتجهم بسؤال الوظيفة والدور والرسالة والسياق الوظيفي. كما تعني المقاربة التداولية بفهم العلاقات الموجودة بين المتكلم والمتلقي ضمن سياق معين؛ لأن البعد التداولي يبني على سلطة المعرفة والاعتقاد. وتسمى هذه المقاربة كذلك بالمقاربة التواصلية، أو المقاربة الوظيفية، أو المقاربة الدرائعية، أو المقاربة المنطقية، أو المقاربة البراجماتية، أو المقاربة الحجاجية... وهلم جرا.

وإذا كانت المقاربة التداولية قد عرفت انتشاراً في الغرب، فإن هذه المقاربة مازالت في بداياتها الأولى في العالم العربي، على الرغم من وجود آثارها في تراثنا العربي القديم في البلاغة والفقه والفلسفة وأصول الفقه... ولم يتم استدماجها بعد في حقلنا الثقافي العربي الحديث والمعاصر لمقاربة النصوص والخطابات الأدبية والإبداعية، ماعداً بعض الاستثناءات القليلة التي تعد على الأصابع.

إذاً، ماهي المقاربة التداولية؟ وما هو سياقها المعرفي والتاريخي؟ وما هي مجمل التصورات التداولية تجاه النص أو الخطاب الأدبي؟ وما هي حدود هذه المقاربة إن تنظيراً وإن تطبيقاً؟ هذا ما سوف نرصده في هذه المباحث التالية:

## 1- تحديد المصطلح: ح:

يترجم مصطلح (Pragmatikue) بعدة كلمات باللغة العربية، فهناك: الذرائعية، والتداولية، والبراغماتية، والوظيفية، والاستعمالية، والتخاطبية، والنفعية، والتبادلية... لكن أفضل مصطلح في منظورنا هو التداولية؛ لأنه مصطلح شائع بين الدارسين في ميدان اللغة واللسانيات من جهة؛ ولأنه يحيل على التفاعل والحوار والتخاطب والتواصل والتداول بين الأطراف المتلطفة من جهة أخرى. أما مفهوم الذرائعية فيدل على مدرسة فلسفية ظهرت في الولايات المتحدة الأمريكية في القرن التاسع عشر مع جون ديوي وويليام جيمس اللذين يريان بأن الحقيقة تكمن في طابعها المنفعي والمصلحي. ويعني هذا أن الحقيقة الصادقة واليقينية هي التي تحقق المنفعة والمصلحة للإنسان، وتحقق المشاريع المستقبلية الهادفة، وتساهم في تنمية الأفراد والرقي بالمجتمعات، وذلك عن طريق تحقيق المردودية والإنتاجية، والارتباط بالحياة العملية والواقعية المفيدة. وبالتالي، فكل الأفكار والحقائق التي لا تحقق مصلحة أو منفعة للإنسان، ولا تفيد المرء في حياته اليومية والعملية، فهي حقائق زائفة، وغير نافعة، ولا مجدية إطلاقاً. فالحقيقي هو المفيد والنافع والصالح. ولكن قد تختلف المنافع والمصالح من فرد إلى آخر، ومن جماعة إلى جماعة، وقد تسبب هذه المصالح صراعات شرسة بين الناس. وعلى الرغم من هذا الطابع السليبي للحقائق البراجماتية العملية، فإن المصلحة أو الحقيقة البراجماتية هي حقيقة مستقبلية، تدفع الإنسان إلى العمل والاجتهاد والإنتاج والرفع من المردودية، وتحصيل الكفاءات الحقيقية من أجل تحقيق ما يصبو إليه الإنسان من مكانة رفيعة في المجتمع. ومن هنا، فالمجتمع الأمريكي والإنجليزي يأخذان بهذا النوع من الحقيقة المقترنة بالمنفعة والمصلحة المادية أو المعنوية. ويقوم الصحيح عند وليام جيمس بكل بساطة على ماهو مفيد لفكرنا، وينبني الصائب أيضا على ماهو مفيد لسلوكنا.<sup>675</sup>

<sup>675</sup> - W. James : **le pragmatique**, traduction E.Le Brun, Edition Flammarion, 1968, p: 151.

ومن هنا، فالبراجماتيون يرون أن الأفكار الحقيقية هي: "تلك التي نستطيع أن نستوعبها، ونستطيع أن نصادق على صحتها، ونستطيع أن نعززها بفعل انخراطنا فيها، وأخيراً أن نتحقق منها..."

هذه هي الأطروحة التي أدافع عنها- يقول وليام جيمس- حقيقة فكرة ما ليست خاصة متضمنة فيها، وتبقى غير فاعلة. الحقيقة هي حدث يتم إنتاجه من أجل فكرة ما، وتصير هذه الأخيرة حقيقة بفضل بعض الوقائع. إنها تكتسب حقيقتها من خلال العمل الذي تنجزه. أي: العمل الذي يقتضي أن تتحقق من نفسها بنفسها، ويكون هدفها ونتيجتها التحقق الذاتي؛ كما أنها تكتسب صلاحيتها بإنجازها لعمل يهدف إلى نتيجة تتمثل في إثبات مصداقيتها.<sup>676</sup>

فالبراجماتيون، إذاً، لا يرون في الحقيقة إلا طابعها المادي، ومنحاهما المنفعي والمصلحي لتحقيق التنمية والتقدم. بينما الحقيقة يجب أن تكون في جوهرها معرفية وعملية وأخلاقية.

أما الدكتور أحمد المتوكل في كتابه: "اللسانيات الوظيفية"، فيستعمل الوظيفية والتداولية بمفهوم واحد<sup>677</sup>. في حين، يستخدم الدكتور سعد البازعي والدكتور ميجان الرويلي مصطلح: "الذرائعية" كما في كتابهما: "دليل الناقد الفني"<sup>678</sup>. وإذا انتقلنا إلى الدكتور محمد محمد يونس علي، فيفضل استعمال مصطلح علم التخاطب. وفي هذا الصدد، يقول الباحث: "أفضل ترجمة مصطلح (Pragmatics) بعلم التخاطب، وليس بالتداولية، أو النفعية، أو الذرائعية كما يفعل عدد من اللسانيين العرب توهماً منهم بأن (Pragmatics)، و(Pragmatism) شيء واحد. والواقع أن المصطلح الأول يطلق على الدراسات التي تعنى بالمعنى في السياقات الفعلية للكلام، وهو ما يتفق مع معناها الحرفي، وهو علم الاستعمال. وإذا نظرنا في تراثنا البلاغي والأصولي، فنلاحظ أن الاستعمال- الذي يقابل الوضع عادة- يطلق على النشاط الذي يقوم به المتكلم في عملية التخاطب. ولذا، فإن ترجمة (Pragmatics) بعلم التخاطب أنسب- في رأيي- من الخيارات التي اطلعت عليها حتى الآن. أما (Pragmatism) فهي مدرسة فلسفية ظهرت في أمريكا تذهب إلى أن الفكرة النظرية

<sup>676</sup> -W. James : **le pragmatique**, traduction E.Le Brun, Edition Flammarion, 1968, p: 144-142.

<sup>677</sup> - د. أحمد المتوكل **إيضاحات الوظيفية**، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية 2010م.

<sup>678</sup> - د. ميجان الرويلي وسعد البازعي: نفسه، ص: 100.

لا تجدي نفعا ما لم تكن لها تطبيقات عملية. وعلى الرغم من وجود صلة منهجية بين المجالين (والمصطلحين) تكمن في التقليل من شأن المجرّد، والعناية بما هو عملي، وسياقي، ومتحقق فعلا؛ فإن اهتمام الحقل المسمى بـ (Pragmatism) يقتصر على اللغة خاصة. في حين، يعني الحقل الآخر بالفلسفة، وإن امتدت آثاره في السياسة، وعلم الاجتماع، وغيرهما.<sup>679</sup> وعلى أي حال، سواء أخذنا بالتداولية أو التخاطبية، فالمصطلحان معا أفضل بكثير من مصطلح الذرائعية الذي يحيل على الفلسفة المنفعية، أكثر مما يحيل على اللغة ومكوناتها اللسانية.

## 2- مفهوم المقاربة التداولية:

من المعلوم أن المقاربة التداولية هي تلك المنهجية التي تدرس الجانب الوظيفي والتداولي والسياقي في النص أو الخطاب، وتدرس بمحمل العلاقات الموجودة بين المتكلم والمخاطب، مع التركيز على البعد الحجاجي والإقناعي وأفعال الكلام داخل النص. بمعنى أن التداوليات هي ذلك: "العلم الذي يدرس المعنى، مع التركيز على العلاقة بين العلامات ومستعملها والسياق، أكثر من اهتمامها بالمرجع أو بالحقيقة، أو بالتركيب."<sup>680</sup>

وتتم التداوليات أيضا بالمرجع والإحالة التي تم إقصاؤها من فرديناند دوسوسير الذي حصر العلامة في الدال والمدلول. ومن ثم، ترفض المقاربة التداولية في مجال الأدب والنقد التركيز على البنيات الشكلية والجمالية، دون مساءلة أفعال الكلام والمقصدية الوظيفية. فضلا عن ذلك، فالمقاربة التداولية تدرس اللغة العادية واللغة اللاعادية (اللغة الشعرية، اللغة الروائية، واللغة الدرامية..)، وحضور الأنا والأنت، والسياق التواصلية، والوظيفة المقامية والمقالية، والانتقال من الحرفي إلى الإنجازي، ودراسة الحجاج في النصوص والخطابات التي يكون هدفها هو الإقناع الذهني، والتأثير العاطفي الوجداني، وأيضا دراسة السرد الإقناعي كما عند غريماس، وخاصة في

<sup>679</sup> - د. محمد محمد يونس علي: مدخل إلى اللسانيات، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2004م، ص: 102، (الهامش).

<sup>680</sup> - A.J.Greimas.J.Courtés: Sémiotique.Dictionnaire Raisonné de la théorie du langage.Hachette Unibérsité,Paris,1979,Sémiologie,pp:335-339.

خانة التطويع والتحفيز المبنية على فعل الاعتقاد، وفعل التأويل، وخانة الكفاءة المبنية على منطق الجهات (وجود الفعل، ومعرفة الفعل، وقدرة الفعل، وإرادة الفعل).  
وعليه، فالمقاربة التداولية هي دراسة العلامات في علاقة مع مستعملها. ومن ثم، تركز اللغة على ثلاثة مكونات ضرورية ومتكاملة حسب شارل موريس، وهي: التركيب، والدلالة، والوظيفة. زد على ذلك، فللغة ثلاثة مظاهر: مظهر خطابي، ومظهر تواصلية، ومظهر اجتماعي. لذا، فالمقاربة التداولية هي التي تركز على الجانب التواصلية في اللغة الطبيعية. وتستند المقاربة التداولية كذلك إلى تخصصات عدة. فهناك - مثلاً - تداولية تحليلية، وتداولية تلفية، وتداولية نفسية - اجتماعية، وتداولية نصية، وتداولية سوسيو لغوية...  
ومن هنا، تدرس المقاربة التداولية الإشارات، والمقصدية، وأفعال الكلام، والوظيفة، والسياق، والإحالة المرجعية، والحجاج اللغوي، والإقناع...، والحوارية...

### 3- سياق ظهور المقاربة التداولية:

من المعروف أن الدراسات التداولية قد ظهرت في الولايات المتحدة الأمريكية في القرن التاسع عشر الميلادي، وتطورت بعد الحرب العالمية الثانية مباشرة. ومن ثم، فقد تبلورت النظرية البراغمية مع وليام جيمس (William James) (1842-1910م) الذي اهتم بالجانب المنفعي والمصلحي، حيث ربط الفكرة بطابعها المنفعي في الواقع، إذ كان وليام جيمس يربط الفكر بالواقع العملي والممارسة الواقعية، بالتشديد على المصلحة والمنفعة والإنتاجية، بغية بناء مستقبل عملي زاهر. أما شارل ساندرس بيرس (Charles S. Peirce) (1834-1914)، فقد اهتم بتداولية سيميائية قائمة على نظام العلامات، حيث ميز بين الرمز، والإشارة، والأيقون. وبدأ في تفرعها إلى أقطاب سيميائية ثلاثية ذات طابع منطقي ووجودي وأنطولوجي. وبعده، جاء شارل موريس ليميز بين ثلاثة مظاهر في اللغة الطبيعية: المظهر التركيبي، والمظهر الدلالي، والمظهر التداولي. وبذلك، بشر موريس بالمقاربة التداولية التي تعنى بالوظيفة السياقية. وقد جاءت هذه المقاربة الوظيفية السياقية كرد فعل على منهجية نوام شومسكي التي تركز على التركيب والدلالة، وتقصي الوظيفة السياقية، وهي وظيفة ضرورية لاكتمال الفهم الحقيقي المتعلق باللغة الإنسانية، على الرغم من أن نوام شومسكي، فيما بعد، سيدمج القدرة التداولية إلى جانب القدرة الكفائية ضمن نظريته اللسانية التفسيرية ألا وهي: النظرية التوليدية التحويلية (Generative grammar).

هذا، ويمكن الحديث عن مجموعة من التداوليات والتيارات الذرائعية في الغرب، ومن بينها: تيار موريس الذي يتزعمه كل من بنيفينست، ولاينس، وأوريكشيوني... وقد ركز هؤلاء على نظرية التلفظ، فربطوها بالسياق التواصلية الذي يبني على المعينات (أسماء الإشارة، والضمائر، وأداة التعريف، وأدوات التملك..)، والزمان، والمكان، والصيغ العاطفية والانفعالية، وأحكام التقويم، وتعابير الجهة (جهة الضرورة والإمكان، وجهة المعرفة، وجهة الفعل، وجهة الكينونة والظهور). أما تيار فلاسفة أكسفورد بما فيهم أوستين وسورل وكرايس... فقد اهتموا بنظرية أفعال الكلام، بمعنى أن الفعل الكلامي يؤدي إلى تحويل وضع المتلقي، وتغيير نظام معتقداته، وتبديل مواقفه السلوكية. ويمكن الإشارة كذلك إلى بعض التيارات والنظريات التداولية الأخرى، كالنظرية التخاطبية، والنظرية التفاعلية، والنظرية الحجاجية، والنظرية التلفظية، ونظرية المقصدية، والنظرية التوليدية الوظيفية مع فان ديك، وهاليداي، ورقية حسن، وأحمد المتوكل... وهناك التيار السردي مع كريماس، وجوزيف كورتيس، وجماعة أنثروفيون... وهناك المقاربة التأويلية مع بول ريكور الذي اهتم كثيرا بالإحالة السياقية، ومدرسة فرانكفورت التي اهتمت بدورها بالسياق التواصلية مع هابرماس...

#### 4- التداوليات والنص الأدبي:

استفاد النص أو الخطاب الأدبي من مجموعة من المقاربات والنظريات والمناهج، وخاصة بعد مرحلة ما بعد الحداثة بين سنوات الستين والسبعين من القرن العشرين الميلادي، ومن أهم هذه المقاربات التي انفتحت عليها الأدب بصفة عامة، والبلاغة بصفة خاصة، المقاربة التداولية بكل تياراتها الحجاجية، والمنطقية، واللغوية، والتخاطبية، والتداولية، والسياقية. ومن ثم، فثمة تصورات تداولية عدة حول النص والخطاب الأدبي تختلف من تيار إلى آخر، ومن تداولي إلى تداولي آخر. إذاً، ماهي مجمل هذه التصورات التداولية التي استفاد منها النص الإبداعي بصفة خاصة، و الخطاب الأدبي والفني بصفة عامة؟ هذا ما سنعرفه بشكل جلي في الأسطر الموالية.

◆ النص الأدبي خطاب قبل كل شيء:

إذا كانت اللسانيات تتعامل مع الجملة باعتبارها منطلقاً للدراسة والتحليل سواء أكان ذلك في منظور البنيوية السوسيرية، أو في منظور البنيوية الوظيفية، أو في منظور الكلوسيماتيكية لهلمسليف، أو في منظور التوزيعية (بلومفيلد، وهو كيت...)، أو في منظور التوليدية التحويلية مع نوام شومسكي، فإن المقاربة التداولية تتجاوز الجملة لدراسة الخطاب والنص، وخاصة مع لسانيات النص واللسانيات الوظيفية، كما عند فان ديك مثلاً في كتابه: "النص والسياق" (1977م)<sup>681</sup>، وهاليداي وحسن رقية في كتابهما: "الاتساق في اللغة الإنجليزية" (1976م). ويعني هذا أن التداوليات النصية تعاملت مع الخطاب ككلية عضوية متسقة ومنسجمة، بل اعتبرته جملة نصية كبرى، يمكن التعامل معها كالتعامل مع الجملة اللسانية. وهذا التصور نجده كذلك عند إميل بنيفنست، وهاريس، ورومان جاكسون، والسيميائيين (كريماس)، والتأويليين (بول ريكور)، وجمالية التلقي (ياوس وآيزر)...

وبناء على ما سبق، تتعامل التداولية مع النص الأدبي باعتباره خطاباً وملفوظاً لغوياً ذا كلية عضوية سواء أكان ذلك الخطاب شفويًا أم كتابياً، حيث تربط ملفوظاته بالوظيفة، والسياق المقامي، والأداء الإنجازي، وندرس مكوناته التلفظية السياقية، وروابطه الحجاجية المنطقية وغير المنطقية، ونربطه أيضاً بالحوارية، والمقصدية، والإحالة، والتفاعل، والتخاطب التداولي...

### ◆ النص الأدبي خطاب لغوي وظيفي:

من المعلوم أن فرديناند دوسوسير في كتابه: "محاضرات في اللسانيات العامة"، والذي نشره سنة 1916م، قد اعتبر فيه اللغة عبارة عن علامة، وتتكون هذه العلامة من الدال الصوتي والمدلول المعنوي، لكنه أبعد المرجع الحسي المادي، واحتفظ بما هو مجرد وصوري. ومن ثم، فقد كان يدرس اللغة لذاتها ومن أجل ذاتها، ويعني هذا أنه كان يركز على دراسة اللغة باعتبارها ملكة اجتماعية أساسية وثابتة، ويقصي الكلام باعتباره ظاهرة فردية متغيرة وهامشية. ويدل كل هذا على أن دوسوسور لم يهتم بالسياق المرجعي الوظيفي، واكتفى بالجانب الصوتي

<sup>681</sup> - فان ديك: إن ص والسياق، ترجمة: عبد القادر قيني، أفريقيا الشرق، الدر البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1999م.



والمعنوي المرتبطين باللغة، ولم يهتم بالكلام والإنجاز القائمين على البعد المرجعي والإحالي والسياقى.<sup>682</sup>

ويساعدنا كل هذا على التعامل مع النص الأدبي باعتباره خطابا يحمل في طياته وظائف ومقاصد سياقية، فكل ما يوجد في النص يدل بشكل من الأشكال، ويجيل على أدوار تداولية ومقاصد مباشرة وغير مباشرة، فليس هناك في النص الأدبي ماهو مجاني وزائد، بل ترتبط الدلالة بالمعاني السياقية والرسائل الظاهرة والمضمرة. بمعنى أن لغة النص الأدبي وظيفية وتداولية تحمل في مظانها أبعادا سياقية سياسية، واجتماعية، واقتصادية، وثقافية، وتاريخية، ونفسية، وجنسية، وعقائدية...أي: إن النص الأدبي لم يعد علامات وبنيات داخلية مغلقة، كما كانت تقول البنيوية اللسانية والسيمائيات، بل النص الأدبي بنية ودلالة وتركيب ووظيفة سياقية قبل كل شيء. لذا، لا بد من مراعاة السياق والوظيفة في تحليل النصوص والخطابات الأدبية، ولاسيما الشعرية منها.

وعليه، " فالنص الشعري- مثلا- ليس لعب ألفاظ، وليس نقل تجربة ذاتية وحسب، وإنما يهدف، فوق ذلك كله، إلى الحث والتحريض. وبهذا المفهوم الأخير، تشملته نظرية: الكلام فعل، أو التداولية، وتعني هذه النظرية: أن التحدث يقصد به تبادل الأخبار، وفي الوقت نفسه، يهدف إلى تغيير وضع المتلقي، وتغيير نظام معتقداته، أو تغيير موقفه السلوكي"<sup>683</sup>.

كما أن القصد أو القصديّة أو المقصدية تحدد: " كيفية التعبير والغرض المتوخى، وهي البوصلة التي توجه تلك العناصر، وتجعلها تتضام وتتضافر وتتجه إلى مقصد عام. فالمقصديّة تحدد اختيار الوزن، والألفاظ الملائمة، وتركيبها بطرق معينة لتؤدي المعنى العام المتوخى. ولذلك، نجد البحر الواحد ينظم فيه الشاعر مدحا أو فخرا أو هجاء أو رثاء... فالمقصد يتحكم في نسج القصيدة أو المقطوعة، بل في البيت أو شطره مبنى ومعنى."<sup>684</sup>

<sup>682</sup> د. محمد الحناش: ان بلون يفلى ظلل لانيات، دار الرشاد الحديثة، الدار

البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1980م، ص: 189.

<sup>683</sup> - محمد مفتاح نبال ص ليمياء ثل لعر القديم، دار الثقافة، الدار البيضاء،

الطبعة الأولى سنة 1989م، ص: 55.

<sup>684</sup> - د. محمد مفتاح: نفسه، ص: 53.

وهكذا، فلغة النص الأدبي لا توظف بشكل عشوائي وفوضوي، بل تزخر بمجموعة من الدلالات السياقية والتداولية والحجاجية إقناعا وتأثيرا. فكل ما في النص يدل ويحيل ويحمل وظائف سياقية متنوعة سواء أكانت نصية داخلية أم مقامية خارجية.

### ◆ النص الأدبي إبلاغ تواصلية:

ترى المقاربة التواصلية بأن النص الأدبي يركز على مجموعة من الوظائف، وأهم هذه الوظائف الوظيفة التواصلية. وخير من يمثل هذا التيار التواصلية الذي يرى النص الأدبي إبلاغا وتوصيلا، نذكر: رومان جاكسون الذي تحدث في مقارنته التواصلية الوظيفية عن ستة عناصر في عملية التواصل: المرسل ووظيفته انفعالية، والمرسل إليه ووظيفته تأثيرية، والرسالة ووظيفتها جمالية، والمرجع ووظيفته مرجعية، والقناة ووظيفتها حفاظية، واللغة ووظيفتها وصفية تأويلية وتفسيرية. وقد تأثر جاكسون في هذه الخطاطة التواصلية بأعمال فرديناند دوسوسير، وأعمال الفيلسوف المنطقي اللغوي جون أوسطين.

وهناك من يزيد الوظيفة السابعة للخطاب اللساني، وهي الوظيفة الأيقونية كما عند السيميائي ترنس هوكس، وذلك بعد ظهور كتابات جاك دريدا، وانبثاق السيميوطيقا التواصلية. كما يضيف عبد الله الغدامي الوظيفة الثقافية في إطار النقد الثقافي الذي يدافع عنه عربيا. أما هاليداي التداولي، فيركز على ثلاث وظائف للغة: الوظيفة التمثيلية (الإحالة على العالم الداخلي والخارجي للذات المتكلمة)، والوظيفة التعالقية (اتخاذ دور من الأدوار الاجتماعية بالنسبة للمخاطب كدور المخبر، ودور السائل، ودور الأمر)، والوظيفة النصية (تنظيم الخطاب حسب مقتضيات مقام إنجازه). وهذه الوظائف الثلاث مستقلة، على الرغم من كون هذه الوظائف الثلاث تصب كلها في وظيفة واحدة، ألا وهي وظيفة التواصل.

وتأسيسا على ما سبق، يصنف فان ديك المعلومات إلى ثلاثة أقسام: معلومات عامة ترتبط بالعالم أو بأي عالم ممكن، والمعلومات الموقفية التي ترتبط بما يتضمنه الموقف الذي يتم فيه التواصل. والمعلومات السياقية المستقاة من الخطاب المتبادل سلفا بين الشخصين المتواصلين: " ويتم تغيير المعلومات التداولية إما بالنظر إلى العلاقة القائمة بين المتكلم والمخاطب (تواصل علاقي)، أو بالنظر في فحوى الخطاب ذاته. في هذه الحالة الثانية، يكون القصد من الخطاب حمل المخاطب على القيام بفعل ما (تواصل توجيهي)، سواء أكان الفعل المطلوب عملا (تواصل أمري)، أم قولاً

(تواصل استفهامي)، كما يكون القصد منه الإخبار عن شيء (تواصل إخباري)، أو التعبير عن إحساس (تواصل تعبيرية)، أو استثارة إحساس (تواصل استثنائي).<sup>685</sup>

هذا، ويذكر بوبر (Popper) أربع وظائف أساسية للغة الإنسانية، وهي: الوظيفة التعبيرية (تعبير الشخص عن حالته الداخلية)، والوظيفة الإشارية (تبليغ الشخص الآخرين بمعلومات عن حالته الداخلية)، والوظيفة الوصفية (وصف أشياء العالم الخارجي المحيط به)، والوظيفة الحجاجية (تقييم الحجج وتبريرها)<sup>686</sup>.

وعليه، إذا أردنا - مثلا - دراسة عنوان نص أو خطاب ما في ضوء تواصلية رومان جاكسون، فالعنوان كما هو - معلوم - عبارة عن رسالة، وهذه الرسالة يتبادلها المرسل و المرسل إليه، فيساهمان في التواصل المعرفي و الجمالي، وهذه الرسالة مسننة بشفرة لغوية، يفككها المستقبل، ويؤولها بلغته الواصفة، وهذه الرسالة، ذات الوظيفة الشاعرية أو الجمالية، ترسل عبر قناة وظيفتها الحفاظ على الاتصال. وفي هذا الصدد، يمكن الاستفادة من وظائف اللغة كما أرساها رومان جاكسون (R.Jackobson). فللعنوان وظيفة مرجعية تركز على موضوع الرسالة، وذلك باعتباره مرجعا وواقعا أساسيا تعبر عنه الرسالة. وهذه الوظيفة موضوعية لا وجود للذاتية فيها، نظرا لوجود الملاحظة الواقعية، والنقل الصحيح، والانعكاس المباشر. وهناك الوظيفة الانفعالية التعبيرية، وهي تحدد العلاقات الموجودة بين المرسل و الرسالة. وتحمل هذه الوظيفة في طياتها انفعالات ذاتية، وتتضمن قيما و مواقف عاطفية و مشاعر وإحساسات، يسقطها المتكلم على موضوع الرسالة المرجعي. والوظيفة التأثيرية التي تقوم على تحديد العلاقات الموجودة بين المرسل والمتلقي، حيث يتم تحريض المتلقي، وإثارة انتباهه، وإيقاظه عبر الترغيب و الترهيب، وهذه الوظيفة ذاتية. وهناك الوظيفة الجمالية أو الشعرية التي تحدد العلاقات الموجودة بين الرسالة و ذاتها، وتحقق هذه الوظيفة أثناء إسقاط المحور الاختياري على المحور التركيبي، وكذلك عندما يتحقق الانتهاك والانزياح المقصود. وتتسم هذه الوظيفة بالبعد الفني والجمالي الاتصالية للقناة العنوانية، إذ تهدف هذه الوظيفة إلى تأكيد التواصل،

<sup>685</sup> - د. أحمد المتوكل إضواء على وظائف الخطاب الأدبي دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، سنة 2010م، ص: 55-56.

<sup>686</sup> - انظر: د. عبد الهادي بن ظافر الهشري صلب الزراتيخيان خطلبة، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، سنة 2004م، ص: 14.

واستمرارية الإبلاغ، وتثبيته أو إيقافه، والحفاظ على نبرة الحديث والكلام المتبادل بين الطرفين. والوظيفة الوصفية المتعلقة باللغة، وتهدف هذه الوظيفة إلى تفكيك الشفرة اللغوية، وذلك بعد تسنينها من قبل المرسل. والهدف من السنن هو وصف الرسالة لغويا، وتأويلها، مع الاستعانة بالمعجم أو القواعد اللغوية و النحوية المشتركة بين المتكلم و المرسل إليه. ونضيف الوظيفة البصرية أو الأيقونية كما عند ترنس هوكس<sup>687</sup>، فهذه الوظيفة تهدف إلى تفسير دلالة الأشكال البصرية و الألوان والخطوط الأيقونية، وذلك بغية البحث عن المماثلة أو المشابهة بين العلامات البصرية ومرجعها الإحالي. ومن باب التنبيه، فنحن، هنا، نحتكم إلى القيمة المهيمنة (La baleur dominante) كما حددها رومان جاكبسون، لأن العنوان في نص ما، قد تغلب عليه وظيفة معينة دون أخرى، فكل الوظائف التي حددناها سالفا متمازجة، إذ قد نعاينها مختلطة بنسب متفاوتة في رسالة واحدة، حيث تكون الوظيفة الواحدة منها غالبية على الوظائف الأخرى حسب نمط الاتصال .

#### ◆ النص الأدبي تخاطب وتبادل:

من المعروف أن النظرية التخاطبية جاءت تطورا للنظرية التواصلية الإبلاغية التي عجزت عن تفسير مجموعة من القضايا اللغوية بشكل جيد؛ لأنها كانت تتعامل مع التخاطب في معزل عن سياقها الفعلي والإنجازي. ويعني هذا أن: "الدراسات التخاطبية تعد امتدادا، واستكمالا لجهود المدرسة الوظيفية، وتأتي هذه الدراسات نتيجة طبيعة لشعور المهتمين بها بإخفاق النموذج التقليدي للتخاطب في تقديم تفسير ناجح لعملية التخاطب. ويمكن تلخيص أوجه الإخفاق فيه في كونه يتعامل مع التخاطب في عزلة عن السياقات الفعلية التي تستخدم فيها اللغة، ويصنع عملية التخاطب بطابع مثالي تتجاهل فيه قضايا اللبس، والخروج عن الموضوعات اللغوية، وقصر وظائف اللغة على عملية الإبلاغ، وإهمال الأصول التخاطبية المفسرة لمقاصد المتكلمين." <sup>688</sup>

وتذهب النظرية التخاطبية إلى أن النص الأدبي تخاطب وتداول يجمع بين أطراف ثلاثة، وهي: المرسل المتكلم الذي قد يكون كاتباً أو مؤلفاً أو سارداً أو شخيصة، والمرسل إليه الذي قد

<sup>687</sup> - ترنس هوكس: مدخل إلى السيمياء) ، يغخ بيت  
الحكمة، المغرب، العدد 5، السنة الثانية، سنة 1987م، ص: 120؛  
<sup>688</sup> - د. محمد محمد يونس علي: يذخم إلى اللسانيات، ص: 98.

يكون شخصا مخاطبا، كأن يكون قارئاً أو متلقياً أو شخصية مقابلة للشخصية المتكلمة. وهناك العنصر الثالث الذي يتمثل في الخطاب التداولي أو الرسالة المرسله. وبهذا، تكون هذه النظرية قد مهدت لميلاد القارئ أو المتلقي أو المستقبل. وتكون، من جهة أخرى، قد أعطت نقطة انطلاق للنظريات التي تعنى بالقارئ المستقبل، كجمالية التلقي ليويس وآيزرر، وغيرها من النظريات.

وهكذا، فالنظرية التخاطبية تستوجب وجود ثلاثة أطراف: المرسل (الباث-المتكلم-المتلفظ - المرسل - المتحدث-المبدع)، والرسالة(النص-الأدب-الخطاب-التلفظ...)، والمتلقي(القارئ-المرسل إليه-المستقبل-المتلفظ إليه). ومن ثم، فالباث أو المرسل هو الذي يسنن رسالة ما سواء أكانت ذهنية أم وجدانية ليرسلها إلى المتلقي، ليقوم بدوره بتفكيكها في ضوء سنن مشترك أو لغة يعرفها كل من المرسل والمرسل إليه. وفي هذا النطاق، يقول الباحث التونسي حسين الواد: "لقد اعتنت نظرية التخاطب، على وجه الخصوص، بمرور البلاغ من الباث إلى المستقبل عبر قنوات الاتصال، ورأت أن الباث يسجل بلاغه في الكلام حسب قواعد في التسجيل تواضع عليها الناس، وأن المستقبل يعمد إلى فك رموز الكلام ليحصل على البلاغ منها. إلا أن إيصال البلاغ، في الغالب، مغامرة لاتتم دائما بسلام. فمهما بذل الباث من جهد في تفادي عناصر التضليل والتحريف وسوء الفهم، فإن بلاغه لابد من أن يتأثر بها. ولقد كان لهذه النظرية أثر بارز في درس الآثار الأدبية، إذ عمدت طائفة من الباحثين إلى جعل المؤلف باثا والقارئ متقبلا والأثر يحمل بلاغا. إلا أنهم رأوا التخاطب في الأدب يختلف كثيرا عن التخاطب العادي، فمتهى أمل الباث في التخاطب العادي أن يصل بلاغه سالما من العثرات إلى المستقبل. والذي يساعده على ذلك ارتباط البلاغ عادة بالمرجع أو السياق يحضر القارئ أثناء القراءة، فيتجنب به الوقوع في الخطأ. إن الخطاب العادي يقوم في أساسه على الوظيفة المرجعية. أما التخاطب الجمالي في الآثار الأدبية فلا وظيفة مرجعية له. وبالتالي، فإن العثرات فيه كثيرة والعقبات كأداء. ومن هنا، حلت فيه الوظيفة الأدبية محل الوظيفة المرجعية في التخاطب العادي. لذلك، كان الغموض في الأثر الأدبي، وكان التفاف الكلام فيه على نفسه أشد ما يكون."<sup>689</sup>

وإذا كانت الملفوظات التخاطبية العادية لاتثير مشاكل على مستوى التداول والتواصل والتخاطب، فإن النص الأدبي باعتباره ظاهرة تخاطبية بين المتكلم والمخاطب يثير عدة صعوبات؛ بسبب الغموض، والانزياح، والتضمين، والتلميح، والترميز، والأسطورة. لذا، فعلى المتلقي أن يبذل مجهودا لفك الخطاب الأدبي عن طريق عملية التأويل، وفك الرموز. وفي هذا النطاق،

<sup>689</sup> - د. حسين الواد: نفسه، ص: 74-75.

يقول حسين الواد مرة أخرى: " والمهم في نظرية التخاطب أنها أسلمت الآخذين بها إلى الإقرار بالغموض في الآثار الأدبية مميزة من طبيعتها. ولأن التخاطب في الأدب غامض، ولأن الغموض ظاهرة ملازمة له، توقع الباحث (أي الأديب) من القارئ أن يقوم بالتأويل أثناء القراءة، وانتظر منه أن يثري البلاغ الأدبي بإضافات شخصية من عنده يسلمها عليه. ولأن التخاطب الأدبي غامض في أساسه، عمد القارئ، كلما واجه نصاً أدبياً، إلى امتحانه، فاختر قدراته على تحمل المعاني الإضافية. بموجب ماركب فيه من مواطن غامضة تتحمل التأويل. ومن هنا، كان الأثر الأدبي، في نظرية التخاطب، أثراً مفتوحاً يستدعي التأويلات العديدة، ويتقبلها، فيزداد بها ثراءً على ثرائه.<sup>690</sup>

هذا، وينبني التخاطب بين أطراف التكلم على مجموعة من مبادئ المحادثة والتخاطب، وقد جمعها فيلسوف اللغة الأمريكي بول كرايس هربرت (Paul Grice Herber) في قاعدة التعاون الذي يقتضي أن المتكلمين متعاونون في تسهيل عملية التكلم والتخاطب. وتتفرع قاعدة التعاون إلى مجموعة من المبادئ، ومنها:

- 1- مبدأ الكم: تكلم على قدر الحاجة فقط، ولا تتجاوز بإفادتك القدر المطلوب. ويعني هذا الابتعاد عن الاستقصاء المفصل، وتفادي الإطناب والاستطراد في الكلام أو التخاطب.
- 2- مبدأ الكيف: لا تقل ما تعتقد كذبه، ولا تقل ما يعوزك فيه دليل بين. ويسمى هذا المبدأ أيضاً بمبدأ الصدق.
- 3- مبدأ الأسلوب: تجنب إبهام التعبير، وتجنب اللبس، وأوجز كلامك، بحيث تتجنب الإطناب الزائد، وليكن كلامك أيضاً كلاماً مرتباً.
- 4- مبدأ المناسبة: ليكن كلامك مناسباً لسياق الحال، فالكلام هو مراعاة مقتضى الحال، أو مناسبة المقال للمقام.<sup>691</sup>

بيد أن نظرية كرايس خضعت لنوع من التطوير والتعديل والنقصان والإضافة: " وذلك بفضل جهود باحثين في مجال علم التخاطب، ومن بينهم هارنيس (Harnish) الذي أضاف بعض التعديلات منها: الجمع بين مبدئي الكم والكيف، وصادوك (Sadock) الذي أشار إلى

<sup>690</sup> - د. حسين الواد: نفسه، ص: 74-75.

<sup>691</sup> - See H. Grice. ( Logic and conversation), In Steben Dabid (ed) , **Pragmatics: A reader**, New York, Odford Unibersity press, 1991, pp: 305-315.

إمكان تقليص بعض مبادئ كرايس، وأبرز بعض الثغرات في معيار الإبطال الذي صممه كرايس لاكتشاف المفاهيم الخطائية المولدة نتيجة انتهاك أحد مبادئ المحادثة المشار إليها سابقا. وتمكن صادوك من إضافة معايير أخرى لاختبار تلك المفاهيم، غير أن أقوى التحديات جاءت من ويلسون (Wilson) وسبيرير (Sperber) اللذين شككا في مبادئ كرايس، واستشبا من ذلك مبدأ المناسبة الذي جعلنا منه أساسا لنظرية سمياها بنظرية المناسبة.<sup>692</sup>

ويعني كل هذا أن الناقد التداولي يمكن أن يتعامل مع النص الأدبي أو الخطاب الإبداعي باعتباره بنية تخابية وتبادلية بين طرفين، وذلك ضمن سياق عام، أو سياق موقفي، أو سياق نصي، مع تحديد نوع التخاطب والتبادل التداولي.

#### ◆ النص الأدبي تلفظ في سياق:

تهدف المقاربة التلفظية إلى دراسة الخطاب الإبداعي والأدبي في ضوء المعينات الإشارية، أو قراءتها بواسطة القرائن اللغوية، أو مقاربتها عبر المؤشرات التلفظية التي تحدد سياق الملفوظ اللغوي واللساني. وهذه المعينات هي ضمائر الشخوص، وأسماء الإشارة، وظروف المكان والزمان، وصيغ القرابة، والصيغ الانفعالية الذاتية. ومن ثم، تنبني المقاربة القرائنية أو المقاربة "التلفظية" على دراسة سياق التلفظ، وتحديد أطراف التواصل اللغوي، عبر التركيز على ثلاثة مبادئ منهجية، وهي: البنية، والدلالة، والوظيفة. ومن المعلوم أيضا أن هذه المقاربة القرائنية أو الإشارية تمتح آلياتها من اللسانيات الخارجية ذات البعد المرجعي، مع الانفتاح بشكل من الأشكال على التداوليات والسيميوطيقا النصية والخطابية.

وتطلق عدة مصطلحات ومفاهيم على المعينات (déictiques) في الدراسات الغربية، من بينها: القرائن المدججة أو الواصلة (Embrayeurs) كما عند رومان جاكسون Roman Jakobson، أو الوحدة الإشارية (Indef) عند شارل بيرس Peirce، أو التعبير الإشاري

<sup>692</sup> - د. محمد محمد يونس علي: نفسه، ص: 100.

كما لدى بار هيليل Bar- Hillel ، أو المؤشر (indicateur)، أو دليل التلفظ ( indice de l'énonciation)، أو القرائن الإشارية (schifters) باللغة الإنجليزية...

ويستعمل مصطلح المعينات (déictiques) غالبا مرادفا لمصطلح الواصل (Embrayeurs)، على الرغم من كون المعينات مصطلحا عاما له دلالات خاصة ومتميزة عن مصطلح الواصل المرتبط بالسياق فقط؛ لأن مصطلح المعينات يشمل أطراف التلفظ، والسياق التواصلية للمتكلمين. كما يرتبط بالاستعمال الشفوي والتلفظي للخطاب، مع تشغيل الحركات والإشارات وإيماءات التعيين، وتوظيف وحدات التأشير الدالة على التعيين المكاني والزمني.

ومن المعلوم أن كلمة المعينات (déictiques) جمع لكلمة مفردة هي المعين الإشاري (déidís). وبالتالي، لا تأخذ هذه المعينات والقرائن الإشارية معناها، بما فيها: الضمائر، وأسماء الإشارة، وظروف الزمان والمكان، والصيغ الانفعالية، وأسماء القربة... إلا داخل سياق التلفظ، والتواصل، وفعل القول.

هذا، ويراد بالمعينات (déictiques) - لغة - الإشارة والتحديد والتعيين والعرض والتمثيل والتبيين والتأشير، وهو مشتق من كلمة "ديكتيكوس/deiktikos" اليونانية. ويراد به - اصطلاحا - مجموعة من المرجعيات الإحالية المبنية على شروط التلفظ الخاصة وظروفه، كهوية المتكلم، ومكان التلفظ وزمانه (أنا-الآن-هنا). ويعني هذا أن كل ملفوظ يتكون من مرسل ومستقبل ومكان التلفظ وزمانه. وهذه المؤشرات السياقية هي التي تسمى بالمعينات أو القرائن السياقية. وبتعبير آخر، فالمعينات هي مجموعة من العناصر اللسانية التي تحيل على السياق المكاني والزمني لعملية التلفظ الجارية بين المتكلمين أو المتحدثين أو المتلفظين.

إذاً، يقصد بالمعينات أو القرائن الإشارية تلك الكلمات أو التعابير أو الروابط أو الوحدات اللغوية التي ترد في ملفوظ كتابي أو شفوي، تحدد الظروف الخاصة للتلفظ، وتبين الشروط المميزة لفعل القول، وذلك ضمن سياق تواصلية معين. ومن ثم، لا يتحدد مرجع هذه القرائن والمعينات الإشارية دلاليا وإحاليا إلا بوجود المتكلمين في وضعية التلفظ والتواصل المتبادل.

هذا، وتحيل المعينات على أطراف التواصل، من: متكلم ومستقبل، ومرسل ومرسل إليه، بالإضافة إلى الضمائر المنفصلة والمتصلة (أنا-أنت-نحن-أنتم...)، وأدوات التملك المتعلقة بضمير المتكلم وضمير المخاطب (كتابي، كتابك، كتابنا، كتابكم...)، وأسماء الإشارة (هذا-هذه-ذلك-تلك...)، وظروف الزمان والمكان (هنا-هناك-اليوم-الآن-البارحة- في يومين،



هذا الصباح، إلخ...)، بله عن كل المؤشرات اللغوية التي تعين الشخوص والأشياء من قبل المتكلم.

ومن هنا، فالمعينات هي وحدات التلفظ ومؤشراته، تساهم في تحيين فعل التلفظ إنجازا وقولا وفعلا، وذلك عن طريق الضمائر، وأسماء الإشارة، وظروف المكان والزمان. وبالتالي، فالمعينات هي التي تعنى بتحديد مرجع الوحدات اللغوية حين عملية التلفظ والتواصل. ويحيل هذا المرجع على واقعية لسانية خارجية تسيح علاقة الدال بالمدلول. ومن ثم، لا يمكن أن يتحقق معنى الشيء، وتتعين هويته، إلا بمعرفة ظروف التواصل وشروطه المميزة. فإذا أخذنا على سبيل المثال هذا الملفوظ اللغوي: "سأذهب لأنام"، إذا كنا نعرف بأن أحمد هو الذي قال هذه الجملة، فضمير المتكلم يعود عليه إحالة وسياقا ومقاما. أي: إن ضمير المتكلم هو أحمد. وإذا لم نكن نعرف متلفظ هذه الجملة، فإننا لن نعرف بتاتا على من يعود ضمير المتكلم. وهكذا، يتبين لنا، بأن الضمائر تتحدد دلالة وإحالة ومرجعا بوجود أطراف التلفظ والتواصل.

ويرى إميل بنيفنست (Émile Benveniste) في كتابه: "قضايا اللسانيات العامة" بأن المعينات تحدد اللحظة المكانية والزمانية الآنية أثناء لحظة التلفظ بضمير التكلم<sup>693</sup>. وإذا تأملنا هذه الجملة على سبيل المثال: "أسماء قالت: سأسافر هناك غدا"، فأسماء مكون اسمي يحيل على المتكلم، ولكنه ليس معنا؛ لأن المكون الاسمي لا يشكل معنا إشاريا. في حين، يحيل ضمير المتكلم على المتكلم "أسماء"، وتحيل كلمة "هناك" على سياق تواصل مكاني، بينما تحيل كلمة "غدا" على سياق تواصل زمني. ومن هنا، لا بد من استحضار السياق المكاني والزمني والشخوصي لتحديد المعينات والمؤشرات اللغوية. وبالتالي، يستلزم الحديث عن المعينات وجود أطراف التواصل، وفعل التلفظ، والمعينات، ووجود السياق.

<sup>693</sup> - Émile Benveniste: Problèmes de linguistique générale 1, ED, Gallimard, Paris, 1966, p.253.

أطراف التواصل	فعل التلفظ	المعينات	السياق
المرسل والمرسل إليه، أو المتكلم والمستقبل.	الملفوظات والعبارات والجمل والكلمات المكتوبة أو الشفوية.	الوحدات اللغوية من ضمائر، وأسماء الإشارة، وأدوات التملك، وظروف المكان والزمان.	- السياق التواصل الذي يتكون من سياقات فرعية، كالسياق الشخصي، والسياق المكاني، والسياق الزماني.

و يلاحظ أن المعينات ترتبط دائما في علاقة جدلية بلحظات الخطاب الفورية والآنية لفعل القول، وتتعلق كذلك بلحظات فعل التلفظ (le discours direct)، ولكن حينما يتحول الخطاب أو الحوار المباشر إلى سرد أو حكي (le récit)، أو يتخذ صيغة الكلام المنقول (le discours indirect)، فهنا لا يمكن الحديث عن المعينات. وللتوضيح أكثر، حينما يكون هناك حوار مباشر، فهنا يتم الحديث بطبيعة الحال عن المعينات كما في هذا المثال:

" - أسماء: سأسافر غدا إلى مراكش.

- لمياء: أنا سأسافر معك غدا هناك إذا وافق والدي."

نلاحظ في هذا الحوار أو الخطاب المباشر مجموعة من المعينات المتعلقة بأطراف التواصل (أسماء ولمياء)، ووجود ضمائر الشخص (ضمير التكلم)، ومعينات المكان (هناك)، ومعينات الزمان (غدا). في حين، إذا حولنا هاتين الجملتين الحواريتين إلى سرد محكي أو خطاب منقول، فلنتمكن إطلاقا الحديث عن المعينات الإشارية؛ لأن المعينات تختفي حينما تتحول إلى وحدات لغوية في لحظة الغياب، ولاتشير إطلاقا إلى لحظة التكلم والقول والتلفظ: " قالت أسماء بأنها ستسافر إلى مراكش، وردت عليها لمياء بأنها ستفعل مثلها إذا وافق والدها".

ونستخلص من هذا أن المعينات تظهر حضوريا مع الحوار الداخلي (المنولوج) والحوار المباشر (الديالوج)، وتختفي غيابيا مع الخطاب المنقول أو المحكي السرد.

وهكذا، فالمعينات هي الوحدات اللسانية التي لها وظيفة دلالية ومرجعية، وهذه الوحدات اللسانية هي مجموعة من العناصر التكوينية لوضعية التواصل. وتتضمن المعينات أو التعبيرات

الإشارية (deictiques)، وذلك في المنظور اللساني واللغوي الحديث، كل ما يحيل على وضعيات التكلم والتخاطب والتواصل والتبليغ والتبادل بين المتكلم والمخاطب. وترتبط المعينات الإشارية بـ:

- الدور الذي يقوم به عاملو القول في عملية التلفظ.

- الوضع المكاني- الزماني للمتكلم والمخاطب على حد سواء<sup>694</sup>.

ويعني هذا أن المعينات هي التي تتضمن إحالة خاصة و متميزة، وهذه الإحالة قد تكون مطلقة عامة، أو إحالة سياقية خاصة، أو إحالة إشارية تعيينية. وللتوضيح أكثر نورد هذه الأمثلة:

◆ يقطن أحمد مدينة الرباط. (إحالة مطلقة).

◆ يسكن علي في جنوب الرباط. (إحالة سياقية)

◆ يقطن علي هنا. (إحالة إشارية أو تعيينية)

◆ سيسافر علي في 24 من شهر دجنبر. (إحالة مطلقة)

◆ سيسافر علي أمسية العيد. (إحالة سياقية)

◆ سيسافر علي غدا. (إحالة إشارية أو تعيينية)

وثمة مجموعة من الدارسين الغربيين الذين اهتموا بالمعينات والقرائن الإشارية في ضوء مقاربات متنوعة: نفسية، واجتماعية، وأنتروبولوجية، وبلاغية، وأسلوبية، ولسانية، وسيميائية، وتداولية... منهم: إميل بنيفنست في كتابه: "قضايا اللسانيات العامة"<sup>695</sup>، وكاترين كيربرا أوريكشيوني في كتابها: "ملفوظ الذاتية في اللغة"<sup>696</sup>، وكريماص في كتابه: "موباسان: سيميوطيقا النص: تمارين تطبيقية"<sup>697</sup>، وفيليب هامون في

<sup>694</sup> -C.K.Orecchioni: **L'enonciation de la subjectivité dans le langage**, Paris, Armand Colin, 1980, p:36;

<sup>695</sup> - Benbeniste, E: **Problèmes de linguistique générale**2, ED, Gallimard, Paris, 1974.

<sup>696</sup> -C.K.Orecchioni: **L'enonciation de la subjectivité dans le langage**, Paris, Armand Colin, 1980;

<sup>697</sup> -Greimas: **Maupassant ,la sémiotique du texte: exercices pratiques**, éditions du Seuil, Paris 1976, p:8-263.

كتابه: "سيمولوجية الشخصيات"<sup>698</sup>، وتزيتيفان تودوروف في كتابه: "الشعرية"<sup>699</sup>، إلى جانب بول ريكور Paul Ricoeur<sup>700</sup>، ورومان جاكسون<sup>701</sup>، وبيسيرسين Jespersen، وكلود ليفي شتراوس<sup>702</sup>، وفينريش Weinrich<sup>703</sup>، وجان بياجي Jean Piajet، وشارل بالي Bally<sup>704</sup>، وشارل فيلمور Fillmore<sup>705</sup>، وفونديريش Wunderlich<sup>706</sup>، وآخرين...

ومن الدارسين العرب الذين اهتموا بالمعينات الإشارية، لابد من ذكر محمد مفتاح في كتابه: "في سيمياء الشعر القديم"<sup>707</sup> و"تحليل الخطاب الشعري"<sup>708</sup>، وعبد المجيد نوسي في كتابه: "التحليل السيميائي للخطاب الروائي"<sup>709</sup>،...

<sup>698</sup> - فيليب هامون: سيمولوجية الشخصيات، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط، الطبعة الأولى سنة 1990م.

<sup>699</sup> - تزفيتان تودوروف: إن شعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1987م.

<sup>700</sup> - Paul Ricoeur: La métaphore vive.Seuil,Paris, 1975,p.98.

<sup>701</sup> - R.Jakobson: Essais de linguistique générale, Minuit, Paris, 1963.

<sup>702</sup> - Lebi-Strauss: Antropologie structurale, Plon, Paris, 1958.

<sup>703</sup> -Weinrich Hharold: Le temps, Seuil, Paris, 1973.

<sup>704</sup> - Bally:(Les notions grammaticales d'absolu et de relief), In: essais sur le langage, Minuit, Paris, 1969, pp:189-204.

<sup>705</sup> - Fillmore :( Deictic categories in the semantics of come), Foundations of language 2, 1966, pp: 219-227.

<sup>706</sup> - Wunderlich, Dieter: (Pragmatikue, situation d'énonciation et deidis), Langages, 26, juin1972, pp:34-58.

<sup>707</sup> - د. محمد مفتاح: في سيمياء الشعر القديم، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1989م.

<sup>708</sup> - د.محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص:151.

وبناء على ما سبق، يقصد بالمعينات أسماء الإشارة، والضمائر المتصلة والمنفصلة، وظروف الزمان والمكان. وتعبير آخر، ما يشكل صيغة: أنا، الآن، هنا. كما يمكن الحديث أيضا عن ألفاظ القرابة (أبي وأمي وخالي...)، وصيغ الانفعال والتعجب، وآليات الحكم والتقييم الذاتي. ويمكن الحديث بصفة عامة عن معينات المتكلم أو المتلفظ، ومعينات المستقبل أو المخاطب أو المرسل إليه أو المتلفظ إليه. فمن المعروف أن ضمير المتكلم يحدد هوية المتكلم، ويعين حضوره ووجوده سياقيا ومرجعيا حين عملية التلغظ والتواصل. ويتحدد ضمير المتكلم في صيغة المفرد "أنا" أو صيغة الجمع "نحن"، وذلك عبر الطرائق التالية:

♦ استعمال الضمائر المنفصلة: "غدا، سأسافر"، و"غدا سنسافر".

♦ الضمائر المتصلة المرتبطة بالفعل: "خرجت مبكرا"، و"ذهبنا هناك مسرعين".

♦ أدوات التملك: "كتابي"، و"كتابنا".

♦ صيغ العلاقة والقرابة والتفاعل الوجداني المرتبطة ضمنيا بضمير المتكلم: "التقيت بصديق"، و"هاتفني الجد"، و"الرضيع مريض"، وتحيل هذه الملفوظات الضمنية على الجمل التالية: "التقيت بصديقي"، و"هاتفني جدي"، و"رضيعنا مريض".

♦ صيغ الأمر والاستفهام والتوبيخ: "اخبرني. كم الساعة؟ بدأ علي في البكاء".

♦ العلامات الدالة على عواطف المتلفظ وانفعالاته: وتسمى كذلك بموجهات الخطاب (modalisateurs du discours)، حيث تسمح للمتكلم أو المتلفظ بالتعبير عن أحاسيسه وعواطفه الوجدانية، وإصدار أحكامه التقويمية إيجابا أو سلبا. وفي هذا السياق، يمكن الحديث عن الذاتية والموضوعية، مثل:

- زرت فيلاه على شاطئ البحر.

- زرت كوخه على شاطئ البحر.

نستنتج، من خلال هذين المثالين، بأن هناك تقويما سلبيا قدحيا (الكوخ)، وتقويما إيجابيا حول مكان الإقامة (الفيلا).

وتساهم صيغة الافتراض في تأكيد الحضور الذاتي، مثل: "يمكن أن تكون أسماء مريضة"، أو استعمال صيغة الشك "لأعتقد ذلك!".

709 - د. عبد المجيد نوسي: التحليل النصي لليمياني للخطبة ان ر ألي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2002م.

♦ صيغ الانفعال والتفجع والتحسر والتأثر والتعجب: "آه!"، و" كم هو جميل هذا المكان!.."

♦ الموجهات: مثل " بدون شك"، و" حسب رأيي"، و" في منظوري"...  
ومن جهة أخرى، يتحدد وجود المستقبل عبر الطرائق الشكلية التالية:

♦ ضمائر الخطاب: أنت، وأنتم، ونحن(أنا، وأنت)...

♦ الضمائر المتصلة بالفعل: كتبت - كتبتكم...

♦ ضمائر التملك: كتابك، كتابكم،...

♦ ألفاظ القرابة والعلاقات الحميمة: " صديق يريد رؤيتك"، " هاتفك الأم"، وذلك من أجل أن تقول: " صديقك يريد ريتك"، و"هاتفك أمنا(أنا، وأنت)"

♦ صيغ الأمر والاستفهام والتنويخ: " اسمع! أين هي النظارات؟ لمياء، سأذهب لأنام".

أما فيما يخص المعينات الفضائية، فنستحضر: هنا، هناك، ورائي، يساري، قربي،...

أما المعينات الزمانية، فهي: الآن، اليوم، غدا، البارحة، في هذا الشهر، في هذه اللحظة...

وفيما يتعلق بأسماء الإشارة، فنذكر: هذا، هذه، ذلك، تلك، هؤلاء، أولئك...

ويمكن الحديث كذلك عن أفعال الحركة والانتقال، مثل: جاء- ذهب- انطلق- سافر- ارتحل: "جاء سمير ليساعدني". أي: تشير إلى الوصول إلى منطقة التلفظ أو مغادرتها.

ويمكن اعتبار كذلك بعض الأزمنة الفعلية من بين المعينات كالحاضر: أشتغل، ألعب، تلعب...

ومن جهة أخرى، يمكن الحديث عن نوعين من المعينات والقرائن الإشارية، فمنها ما يتعلق

بالعوامل أو أطراف التلفظ والقول (actants)، وهناك ما يتعلق بظروف التواصل والتلفظ

والقول والكلام (circonstants). فمن ثم، تحيل معينات العوامل على المرسل والمرسل إليه،

أو المتكلم والمستقبل، وتسمى بالمعينات الذاتية (embrayeurs subjectifs)، أو

المعينات الشخصية أو الضمائية (embrayeurs personnels). أما المعينات الثانية،

فتحيل على ظروف التلفظ وسياقه التواصل، ويمكن تقسيمها كذلك إلى معينات مكانية

(embrayeurs locatifs) أو معينات فضائية (embrayeurs spatiaux)،

ومعينات زمانية (embrayeurs temporels).

أقسام المعينات	
المعينات السياقية	المعينات الذاتية
المعينات الزمانية.	المعينات المكانية أو المعينات الفضائية.
	عوامل التلطف: المرسل والمرسل إليه، أو المتكلم والمستقبل.

زد على ذلك، تحمل المعينات والتعبيرات الإشارية في طياتها وظائف عدة، يمكن حصرها في الوظيفة المرجعية، حيث تحدد هذه العناصر الخطابية، وهذه الوحدات اللسانية سياق التواصل والتلفظ سواء أكان سياقاً شخصياً أو سياقاً مكانياً أو سياقاً زمانياً. فلا يمكن دراسة المعنى بدون تحديد المرجع. وفي هذا الصدد، تقول أوريكوشيويني: "يستحيل في بعض الأحيان الوصف المناسب للأداء الكلامي دون الاهتمام بمحيطها غير الكلامي بشكل عام. لا يمكن دراسة المعنى دون تحديد صلته بالمرجع؛ ولا يمكن تحليل القدرة اللسانية بتفريغ القدرة الإيديولوجية التي تنتظم عليها، لا يمكننا وصف الإرسالية دون الاهتمام بالمقام الذي تأسس عليه، والنتائج التي تهدف إليها."<sup>710</sup>

علاوة على هذا، تؤدي هذه المعينات والقرائن الإشارية وظيفة التعيين والتأشير، والتركيز على الإحالة المقامية والنصية، وتحديد الوضعية المكانية والزمانية، وتبيان المشار إليه قرباً وبعداً، والتأكيد على وظيفة الحضور والغياب، والتنبيه إلى الوظيفة الذاتية والموضوعية، ورصد وظيفة الاندماج والاندماج، إلى جانب تحديد الوظائف الدلالية والمرجعية والتداولية واللسانية. ويعني هذا حسب بنفينست أن: "الضمير ليس إلا شكلاً فارغاً، إذا كان خارج الخطاب الفعال، ولا يرتبط بأي موضوع أو مفهوم أو تصور"<sup>711</sup>. ويرى بول ريكور أيضاً بأن الضمائر: "هي

<sup>710</sup> - أريكشيويني: فعل لقي ل ي الدائخ في إن ملخ، ترجمة: محمد نظيف، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2007م، ص: 11؛

<sup>711</sup> - أريكشيويني: فعل لقي ل ي ن الذاتية في اللغة، ص: 54؛

بالضبط لا دالة، الكلمة "أنا" ليست لها دلالة في ذاتها... "أنا" هو الذي، في جملة، يمكن أن ينطبق على نفسه أنا على أنه هو الذي يتكلم؛ إذًا، الضمير هو أساسا اشتغال الخطاب، ولا يحمل معنى إلا حينما يتكلم شخص ويعين نفسه بقوله أنا.<sup>712</sup>

وبتعبير آخر، إن للمعينات وظائف دلالية تتمثل في ارتباط القرائن الإشارية بالسياق المرجعي والمعنى الدلالي. كما تؤدي هذه المعينات وظيفة نفسية كما عند جان بياجي. وبالتالي، فهل: "القرائن الإشارية تكتسب مبكرا أو بكيفية متأخرة من قبل الطفل؟ ولكن الآراء متعددة حول هاته النقطة: بالنسبة لبياجي القرائن الإشارية هي أكثر حضورا في الخطاب الطفولي؛ نظرا لارتباطها باستعمال أنوي ذاتي التمرکز للغة.<sup>713</sup>

كما تؤدي هذه المعينات وظيفة أنثروبولوجية. وفي هذا السياق، يعلن كلود ليفي شتراوس ضمن مقارنته الأنثروبولوجية بأن: "في اللغات الهندوأوروبية المصطلحات الدالة على القرابة منظمة في بعد ذاتي، على خلاف نظيرتها الصينية حيث يتعلق الأمر بنسق موضوعي كلياً؛ إذ علاقات القرابة تدرك عن طريق صلتها بالشخص، باعتبار أن الألفاظ تصير مبهمة جدا ونادرة لتنتطبق على أقرباء بعيدين. إذًا، الأنساق الهندوأوروبية أنساق ذاتية التمرکز وأنوية، معتبرة الأنا نقطة الانطلاق.<sup>714</sup>

وقد تتخذ المعينات وظيفة بلاغية حينما تتجاوز التعيين والتقرير إلى الإيحاء والتضمين، وذلك عبر عملية الانزياح والخرق، وانتهاك المعيار التقعيدي، من خلال تصادم الوحدات اللغوية وتوترها، كما في الأمثلة التالية

♦ "نحن الآن منذ ثلاثين مليون سنة". هنا، طرفان زمنيان (الآن/ ثلاثون مليون سنة) لا يشتغلان على نفس النسق الاستدلالي، بل هناك تصادم دلالي بينهما على المستوى الزمني.

♦ "غدا ذهب القطار"، يلاحظ أن الذي يتكلم يعيش نسقين زمنين مختلفين (الماضي/المستقبل). كما يقع هذا الانزياح البلاغي على مستوى الزمن، يقع أيضا على مستوى الضمائر والفضاءات، وكل ذلك من أجل خلق أبعاد إيحائية وفنية وجمالية واستعارية.

ومن وظائف المعينات الأخرى التمييز بين الأساليب والخطابات والأجناس الأدبية، كالتمييز مثلا بين الحوار والسرد، فالحوار يتميز بوجود المعينات الحضورية، مثل: أنا، أنت، أتم،

712 - أريكشيوني: نفسه، ص: 55؛

713 - أريكشيوني: نفسه، ص: 97؛

714 - أريكشيوني: نفسه، ص: 82؛



ونحن...، واستعمال زمن الحاضر، وتشغيل الصيغ الانفعالية، وتنويع التعبير إلى: استفهام، وتعجب، وتفجع.... في حين، يتميز السرد أو الحكوي بغياب هذه المعينات، مع استعمال الأفعال الماضية، وتشغيل ضمائر الغياب، مثل: هو، هي، هم، وهن، وخلوه من الصيغ الاستفهامية والانفعالية

### ◆ النص الأدبي أفعال كلامية:

إن النص الأدبي ليس مجرد خطاب لتبادل الأخبار والأقوال والأحاديث، بل يهدف عبر مجموعة من الأقوال والأفعال الإنجازية إلى تغيير وضع المتلقي، وتغيير نظام معتقداته، أو تغيير موقفه السلوكي من خلال ثنائية افعال ولا تفعل<sup>715</sup>. ويعني هذا أن الخطاب أو النص الأدبي، وذلك في مفهوم التداوليات التحليلية التي ظهرت في سنوات الخمسين من القرن العشرين مع أوستين، كما في كتابه: "نظرية أفعال الكلام" (1962م)<sup>716</sup>، وسورل في كتابه: "أفعال اللغة" (1969م)<sup>717</sup>، عبارة عن أفعال كلامية تتجاوز الأقوال والملفوظات إلى الفعل الإنجازي والتأثير الذي يتركه ذلك الإنجاز. ومن هنا، فنظرية الأفعال الكلامية تنبني على ثلاثة عناصر رئيسية، وهي: أولاً، فعل القول، ويراد به إطلاق ألفاظ في جمل مفيدة سليمة التركيب، وذات دلالة، تحمل في طياتها حمولات قضوية وإخبارية. وبالتالي، تشتمل على مستوى صوتي وتركيب و دلالي، مثل: "أشكرك يا علي". وثانياً، الفعل المتضمن في القول: وهو الفعل الإنجازي، وهو يحدد الغرض المقصود بالقول، كصيغة الأمر في هذه الجملة: "انتظري اللحن الجديد". وثالثاً، الفعل الناتج عن القول، وهو ما ينتج عن القول من آثار لدى المخاطب إثر فعل القول، كإقناع

<sup>715</sup> - Catherine kerbrat-Orrecchioni: **Ennonciation de la subjectivité dans le langage**, Paris, Armond Colin, 1980, p:181.

<sup>716</sup> - J.L.Austin: **Quand dire, c'est faire**, Editions du seuil, Paris, 1970.

<sup>717</sup> - John R.Searle: **les actes de langage**, Collection, saboir Herman, Paris, 1972.

المخاطب، وحثه، وإرشاده، وتوجيهه، أو تضليله... وتحضر هذه المستويات الثلاثة للفعل الكلامي جميعها في الوقت ذاته، و بدرجة متفاوتة، وهي التي تجعل هذا الفعل الكلامي كاملا. وعلاوة على ذلك، يميز أوستين بين الجمل الخبرية والجمل الإنجازية، وتنوع هذه الأقوال الإنجازية إلى أقوال ظاهرة وأقوال مضمرة. فالأقوال الإنجازية قد تكون لها قوة حرفية، مثل: الاستفهام، والتمني، والأمر... وقد تكون لها قوة إنجازية حوارية وسياقية، مثل: الالتماس، والإرشاد، والتهديد، والتحسر، ...

ويعني كل هذا أن الفعل الكلامي ينقسم إلى ثلاثة أنواع: فعل القول، والفعل المتضمن في القول، والفعل الناتج عن القول، وقد لا يدل الفعل المتضمن في القول على دلالة مباشرة، بل يفيد معنى إنجازيا آخر غير مباشر يحدده سياق القول. بتعبير آخر، للجملة الواحدة ثلاثة مستويات: محتواها القضوي، وهو مجموع معاني مفرداتها، والقوة الإنجازية الحرفية، وهي قوة مدركة مقاليا، والقوة الإنجازية المستلزمة، وهي التي تدرك مقاميا. ويعني هذا أن أوستين يربط الأقوال بالأفعال، والمقال بالمقام. فأن نقول كلاما، يعني أننا ننجز فعلا. ومن هنا، فنظرية الأفعال الكلامية تنبني على فعل القول (قول شيء ما) الذي يتخذ مظهرا صوتيا وتركيبيا وداليا، والفعل المتضمن في القول (إنجاز فعل معين ضمن قول ما)، وقد يكون فعلا مباشرا أو غير مباشر، والفعل الناتج عن القول (الآثار المترتبة عن قول شيء ما). ويتميز الفعل الكلامي بالمطابقة مع الواقع والسياق، والتعبير عن حالة نفسية، والقدرة على الإنجاز، واختلافه باختلاف منزلة المتكلم من المتلقي، والاختلاف في أسلوب الإنجاز، واختلاف القوة الإنجازية...<sup>718</sup>

ويمكن تقسيم أفعال الكلام حسب ما يقصد بها من أغراض إنجازية إلى:

- 1- **التقريرات:** وتفيد تأكيد وإقرار المتكلم لبعض الوقائع والأحداث في الواقع الخارجي، مثل: "إنني كاتب وناقد وفيلسوف".
- 2- **الطلبات أو الأوامر:** وتحضر في توجيه المتكلم طلبا للمخاطب لإنجاز فعل ما، مثل: "هل سيسافر أحمد غدا؟"، و"اخرجوا كلكم من مدرج الكلية".
- 3- **البوحيات أو الإفصاحيات:** تعبر عن الحالة النفسية للمتكلم، مثل: "أحب أن أراك سعيدا"، و"مللت الانتظار".

<sup>718</sup> - راجع: جون أوستين: **نظرية أفعال كل لام العام**، ترجمة: عبد القادر قينيني، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2006م.

4- **الوعديات:** تفيد التزام المتكلم بإنجاز فعل في الزمان المستقبل، مثل: "أعدك بسفر رائع إلى مصر".

5- **التصريحات:** ويقصد بها إعلان المتكلم عن إنجاز فعل يفيد تغييرا مرتقبا على مستوى العالم الخارجي، مثل: "أعلن أيها الحضور الكريم عن برنامجي الانتخابي قريبا".  
وعليه، وتأسيسا على ماسبق ذكره، يعتمد الناقد في المقاربة التداولية حين التعامل مع النص الأدبي إلى استخلاص الأفعال الكلامية، وتصنيفها إلى الأفعال القضوية، والأفعال الإنجازية الخبرية، والأفعال السياقية، وتصنيف الجمل الأدبية حسب سياقها ومقامها الوظيفي والتداولي والمقصدي.

#### ◆ النص الأدبي مقصديّة:

لقد اهتمت الدراسات التداولية في بداية الأمر بالمتكلم باعتباره قوة عليا، يمتلك سلطة متفوقة، فيوجه للمخاطب، والذي يكون في مرتبة دنيا، مجموعة من الأوامر لتنفيذها بطريقة ميكانيكية، دون تردد أو مناقشة، كما هو حال الأوامر الدينية والعسكرية، ويسمى هذا بالتواصل التوجيهي. لكن هناك من يرفض هذا التصور الميكانيكي، فيعتبر المقصدية قاسما مشتركا بين كل من المتكلم والمتلقي، ولا فرق بينهما إلا من باب الأخذ بزمام المبادرة. لكن هناك من يرى بأن المقصدية قد يتحكم فيها المتلقي، فيجعل المتكلم في قبضة يده، فيتصرف فيه كيفما يشاء، ثم يضطر المتكلم إلى تكييف خطابه حسب رغبات المتلقي، بل قد يكون ناطقا بلسانه<sup>719</sup>.

وهكذا، " لم تخل كتابة من الإشارة إلى القصد والقصدية والمقصدية، ومما يفيد هذا المعنى؛ فالباحثون جميعهم يجعلون المميز الأساسي بين الإنسان وغيره هي المقصدية. ولكن هناك من قصرها على ماورد فيه جذرها صراحة أو ضمنا (هرمان باريت Parret)، ومنهم من جعلها مسبقا (كريماس Greimas)، كما أن منهم من جعلها ميكانيكية موجهة (أوستين Austin، وسورل Searle، وكرايس Grice). بيد أنها لا تقتصر على المتكلم، ولكنها تشمل المخاطب أيضا. ولهذا، فقد تتفق المقصديتان درجات من الاتفاق، وقد تختلفان درجات من الاختلاف (نظرية التلقي)، مما أدى إلى طرح إشكالياتها الفلسفية والمنهجية، باعتبار أنها

719 - د. محمد مفتاح: **ديتاليج ان لُص**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 1987م، ص:46.

غالبًا مالا تكون ظاهرة في النص، وإنما يفترض أنها تكمن خلفه. لذلك، بذلت محاولات لصورتها (بتيطو/Jean Petitot / وأبوسطل/Leo Apstel ) للخروج بها من ميدان علم النفس إلى مجال اللسانيات.

إنها - مهما اختلفت وجهات النظر في كيفية تناولها- مجمع على وجودها. كأنها تكسب الكلام دينامية وحركة، بل هي منطلق الدينامية.<sup>720</sup>

ويعني هذا أن النص الأدبي باعتباره جملاً وملفوظات لغوية يحوي مجموعة من المقاصد المباشرة والضمنية التي يعبر عنها المتكلم أو المتلقي أو هما معاً. بتعبير آخر، ثمة مقاصد أولية تتعلق بالمتكلم المرسل قد يكون شاعراً - مثلاً -، فيعبر عن بعض مقاصده كالحب والخوف والاعتقاد والتمني والكرهية. وفي المقابل، ثمة مقاصد ثانوية، تتعلق بالمتلقي السامع الذي عليه أن يفهم مقاصد الشاعر المبدع، و يتعرف ظروفه وحالاته النفسية والذهنية والوجدانية.

وإذا انتقلنا إلى النص الأدبي، فإن المبدعين والشعراء يوظفون كلمات وتعابير وأسماء أعلام لها مقصدية مباشرة وغير مباشرة، قد تدرك بطريقة ظاهرة، أو تفهم بالتضمين والتلميح. وهذه المقصدية واضحة في الشعر العربي المعاصر أكثر من الشعر العربي القديم، فالشاعر المعاصر يوظف اللغة في ضوء سيميائية قصدية، حيث تتحول قصائده إلى علامات ورموز وإشارات وأيقونات تحمل في طياتها دلالات مقصدية، ينبغي استكشافها من قبل المتلقي عبر آليات التفكيك والتشريح والتقويض والتأجيل والتأويل: "إن الشعراء مهما كانت أجناسهم وأمصارهم وأزمنتهم حرصوا على قصدية اللغة الشعرية، بمعنى الارتباط الطبيعي بين الدال والمدلول. فقد اعتنقوا، بدرجات متفاوتة النظرية "الكراتيلية" على حساب "الهرموجينية". إلا أنه إذا كان الشعراء القدماء يستعملون اللغة بحسب ما تملي عليه تجاربهم، فإن المحدثين والمعاصرين الذين تأثروا بالتيارات السيميائية المعاصرة صاروا يقصدون اللغة بسبق الإصرار. وهكذا، نجد، في قصائدهم، ما يحاكي أصوات الطبيعة، وحشداً هائلاً من أسماء الأعلام المختلفة ذات الدلالات الإيحائية، وألفاظاً عتيقة ضاربة في أعماق التاريخ، أو حديثة آتية من آفاق مختلفة. وهذا التداخل المعجمي يخلق عدة معانٍ فرعية عرضية تقرأ بتشاكلات مختلفة بحسب الوسط الذي دعيت منه الكلمة مما يجعلها مؤشراً كنايةً عليه. وقد تصبح أيقوناً إذا توفرت فيها علاقة المثلية أو المشابهة."<sup>721</sup>

720 - د. محمد مفتاح: ديناميخ انُص، ص: 38-39.

721 - د. محمد مفتاح: نفسه، ص: 56.

وهكذا، فالمقاربة التداولية تتعامل مع النص الأدبي والخطاب الإبداعي باعتباره مقصدية سياقية، ينبغي استحضارها، بغية تأويل النص تأويلاً صحيحاً وسليماً.

### ◆ النص الأدبي تفاعل:

ينبني النص الأدبي حسب النظرية التفاعلية على التفاعل (Interaction)، من خلال استحضار المتكلم والمتلقي اللذين يدخلان في علاقة تفاعلية دينامية إيجابية أو سلبية حسب منطق السلطة، والتفاوت الاجتماعي والمعرفي والطبقي. بيد أن السلطة التفاعلية قد يحوزها المتكلم، وقد يمتلكها المتلقي، وقد يشتركان فيها عبر التفاعل التضامني الإيجابي والتعاون التداولي المثمر. وفي هذا الإطار، يقول محمد مفتاح: "نقصد بالتفاعل علاقة المرسل بمتلقيه، سواء أكان ذلك المتلقي فرداً أو جماعة، موجوداً بالفعل أو بالقوة. ومن شأن هذه العلاقة أن تسلب السلطة المطلقة من المرسل على إصدار خطابه بعجرفة أو لامبالاة نحو الآخرين، وأن تدخله في دائرة القواعد الضمنية أو العلانية، وأن تجعله يكتسب خطاباً على قدر متلقيه ليحصل التفاعل، وكسب استمالة المتلقي، ونيل رضاه. ونظرية التكيف هذه تتيح لنا معرفة السبب في تلون خطاب مؤلف واحد، فقد يكون من عادة الإجداد، واستعمال أساليب راقية، وصور غريبة، ولكننا قد نفاجأ بغير ما هو معتاد منه، وليس من سبب رئيسي وراء ذلك إلا محاولة التكيف.

على أن هناك اعتراضاً قد يطرح وهو: إن هذا الذي قلتموه يصح في الخطاب التقليدي الروتيني الشعائري المخاطب للناس بما ألفوه، ولكنه لا يستقيم في الخطاب الأدبي العربي الحديث أو المعاصر القائم على مفاجأة المتلقي، وعلى تعميم الطريق أمامه... ومع وجهة هذا الاعتراض، فإننا نفترض أن كل خطاب جاد يهدف إلى عملية ربح المتلقي، وكسبه إلى جانبه، والربح - هنا - كيفي، وليس كميًا.<sup>722</sup>

وللتوضيح أكثر، فإذا كانت النظرية الإبلغية تهدف إلى نقل المعلومات، فإن النظرية التفاعلية تهدف إلى توطيد العلاقات الاجتماعية بين الطرفين المتحاورين تدعيماً وتقوية وتعزيزاً. وفي هذا الصدد، يقول الباحث المغربي محمد خطابي: "يقصد بالوظيفة التفاعلية قيام شكل من أشكال التفاعل اللغوي بين فردين أو بين مجموع أفراد عشيرة لغوية. على أن هذه الوظيفة الثانية تكتسي صبغة خاصة باعتبار أنه لا يهدف من ورائها إلى نقل المعلومات، وإنما إلى تأسيس

722 - د. محمد مفتاح: نفسه، ص: 50-51.

وتعزيز العلاقات الاجتماعية والحفاظ عليها. إضافة إلى ذلك، فهي تعبر عن هذه العلاقات الاجتماعية والآراء والمواقف الشخصية والتأثيرات المرغوب إحداثها في العقيدة أو الرأي أو ماشابه ذلك. فمن الطبيعي - إذًا - أن يهتم بهذه الوظيفة علماء الاجتماع وعلماء الاجتماع اللغوي ودارسو التخاطب وأضربهم.<sup>723</sup> وعليه، يمكن دراسة النص الأدبي في ضوء النظرية التفاعلية، وخاصة حينما نريد مقارنة النص المسرحي، فحواراته تحمل في طياتها وظائف عدة، وخاصة ما يتعلق بالتخاطب والتفاعل بين الشخصيات داخل مقام تواصلية وسياق تداولي معين.

### ◆ النص الأدبي حجاج وإقناع:

تذهب التداولية الحجاجية إلى أن النص أو الخطاب عبارة عن روابط لغوية حجاجية. وخير من يمثل هذه المقاربة الحجاجية أوزوالد دو كرو (Ducrot)، الذي أدخل البعد التداولي ضمن الوصف اللساني، باعتباره أحد مكوناته الرئيسة إلى جانب التركيب والدلالة على غرار شارل موريس. ويعني هذا أن البعد التداولي للملفوظ يوجد في اللغة نفسها، وليس مرتبطًا بسياق تلفظي ما. ومن ثم، فالعلاقات الموجودة بين الملفوظات هي علاقة حجاجية، وليست منطقية استنباطية. بمعنى أن القواعد الحجاجية هي التي تتحكم في ترابط ملفوظات النص، وتسلسلها في علاقاتها بمعانيها، وليست هي القواعد المنطقية والاستنباطية. أي: إن الروابط الحجاجية هي التي تتحكم في اتساق النص وانسجامه، كالضمائر، وحروف العطف، والأسماء الموصولة، وأسماء الإشارة، وروابط الإثبات والنفي، والاستنتاج، والاستدراك... ومن ثم، يتحقق تواصل الملفوظات عبر أفعال الكلام، وليس عبر الصفات من جهة، وفهم الملفوظ يعني فهم أسباب تلفظه من جهة أخرى. ومن ثم، اهتم دو كرو كثيرًا بالروابط التعبيرية التي تخلق اتساق النص وانسجامه، واهتم كذلك بالتمفصلات اللغوية التي تساهم في خلق النص الحجاجي برهنة واستدلالات وترابطًا وهيكلية.

هذا، والغرض من هذا الحجاج هو الإقناع والتأثير والتداول والتواصل والتخاطب. ومن ثم، فالحجاج فعالية تداولية جدلية ديناميكية فعالة، وهناك نوعان من الحجاج: حجاج عاد عند البلاغيين الجدد، يستعمل آليات وتقنيات بلاغية ومنطقية. أي: مجمل الإستراتيجيات التي

<sup>723</sup> - د. محمد خطابي: لسانيات النص، ص: 48.

يستعملها المتكلم من أجل إقناع مخاطبه. وفي هذا المجال، ارتبطت البلاغة الجديدة بالحجاج ارتباطا وثيقا، فاستعملت تقنيات البلاغة في عملية الإقناع، وقد اهتم بها كل من بيرلمان (Perelman) و أولبريشت تيتيكا (Tyteka) في كتابهما: "مصنف في الحجاج: البلاغة الجديدة" (1958م)، وقد ركز بيلمان كثيرا على مبدأين رئيسين، وهما: القصد والمقام. ويمكن الاستفادة من هذا التصور الحجاجي التقليدي، حيث يساعدنا على: "اكتساب خبرة منهاجية دقيقة في تحليل نصوص ذات طبيعة حجاجية قوية، كالنصوص القضائية والسياسية والفلسفية، بناء على تصور تفاعلي بين الذات المتكلمة والمخاطبين. وعلى الرغم من ميزات هذا التصور، فإنه يقصر الحجاج على بعض التقنيات والآليات البلاغية والمنطقية، وهو ما يدفعه إلى تقسيم الخطابات إلى خطابات حجاجية ذات طبيعة إقناعية، كالمناظرات والمجادلات الدينية والفلسفية والسياسية والقانونية، وأخرى غير حجاجية. بينما يتبنى التصور التقني للحجاج تقسيما آخر تصير بمقتضاه كل الخطابات المختلفة التي تستعمل لسانا طبيعيا خطابات حجاجية بدرجات مختلفة."<sup>724</sup>

وفي المقابل، هناك حجاج لغوي يعتمد على الروابط اللغوية في عملية الإقناع والمحاججة، ويمثل هذا الاتجاه كل من أوزوالد دو كرو في كتابه: "السلام الحجاجية" (1989م)، وأنسكومبر (Anscobre). ويسمى هذا أيضا بالحجاج داخل اللغة، وهو امتداد للمقاربة التلفظية عند إميل بنيفنست. ويتم التركيز عند دو كرو على منطق الكلام، وذلك باستكشاف القواعد الداخلية للخطاب التي تتحكم في ترابط النص وتسلسله واتساقه وانسجامه. ومن هنا، فالحجاج ليس خارجا عن اللغة أو يضاف إليها، بل هو موجود في داخل اللغة وعبرها وفي بنيتها الضمنية، كما أن الجملة كمورفيمات ومونيمات وتعابير وصيغ، بالإضافة إلى محتواها القضوي الإخباري يمكن أن توجه للمتلقي تأثيرات إقناعية حجاجية سلبية أو إيجابية.

ومن هنا، يمكن مذاكرة النص الأدبي سواء أكان سردا أم مسرحية أم نصا شعرية في ضوء المقاربة الحجاجية، عن طريق استكشاف الروابط الحجاجية اللغوية التي تتحكم في بناء النص وترابطه، مع تبيان البعد الحجاجي والإقناعي في النص، وذلك بالتشديد على السلم الحجاجي الذي يعنى بدراسة مسار الحجاج انطلاقا من قول الحجة إلى نتيجتها، مع تبيان طريقة

<sup>724</sup> - درضوان الرقبي: (الاستدلال الحجاجي التداولي وآليات اشتغاله)، ي غه خ عاليف فكر، الكويت، العدد 2، المجلد 40، أكتوبر- ديسمبر 2011م، ص: 85.





لللغوي المغربي أحمد المتوكل ماقلناه سابقا بقوله: "تنقسم الحمولة الدلالية للعبارة اللغوية إلى معان صريحة ومعان ضمنية، وتعد معاني صريحة المعاني المدلول عليها بصفة الجملة ذاتها . في حين، تعد ضمنية المعاني التي لاتدل عليها بصيغة الجملة.

تشمل حمولة المعاني الصريحة: (أ) المحتوى القضوي (معاني مفردات الجملة مضموما بعضها إلى بعض)، و(ب) القوة الإنجازية الحرفية (القوة الإنجازية المشار لها بصيغة الجملة كالأستفهام والأمر والإخبار...).

2- المعاني الضمنية صنفان: معان عرفية ومعان حوارية (أو سياقية) .

تعد معاني عرفية المعاني المرتبطة بالجملة ارتباطا يجعلها لاتتغير بتغير السياقات. في حين، تعد معاني حوارية المعاني التي تتولد طبقا للسياقات أو المقامات التي تنجز فيها الجملة. من المعاني المتضمنة عرفا المعنى المقتضى أو الاقتضاء، والمعنى المستلزم منطقيا أو الاستلزام المنطقي.

أما المعاني الضمنية المتولدة عن السياق، فهي نوعان: المعاني الناتجة عن سياق خاص والمعاني البالغة من العموم أنما لم تعد مرتبطة بسياق خاص أو ببطقة معينة من السياقات. يصطلح كرايس على تسمية هذين النوعين من المعاني الضمنية " الاستلزمات الحوارية الخاصة" و" الاستلزمات الحوارية المعممة" على التوالي.<sup>725</sup>

إذا أخذنا على سبيل المثال جملة: " هل تعيرني القلم الأحمر؟"، فالمعنى القضوي يتمثل في جمع الكلمات والمورفيمات التالية: هل-تعير-ني-القلم الأحمر. أما القوة الإنجازية الحرفية فتتمثل في الاستفهام والأداة "هل" والتنغيم. وإذا جمعنا القضية مع الإنجاز الحرفي يتشكل لدينا المعنى الصريح من الجملة أو العبارة.

أما المعنى الضمني في الجملة، فيتألف من معنيين عرفيين، وهما: الاقتضاء (اقتضاء وجود قلم أحمر)، والاستلزام المنطقي(كون القلم ذا لون)، ومعنى حوارية خاص أو استلزام حوارية خاص، وهو معنى الالتماس. أي: التماس المتكلم من المخاطب أن يعيره القلم الأحمر.<sup>726</sup>

ويمكن التمثيل للاستلزام الحوارية المعمم بالجملتين المنفيتين التاليتين:

1- ألم أعطك كل ما عندي؟

2- أما بلغت مرادك؟

<sup>725</sup> - د. أحمد المتوكل: نفسه، ص: 28.

<sup>726</sup> - د. أحمد المتوكل: نفسه، ص: 29-30.

فهاتان الجملتان، وكل الجمل التي هي من هذا النوع، تفيدان في جميع السياقات معنى الإثبات.

727

ونلاحظ من كل هذا أن ظاهرة الاستلزام الحوارية، كما طرحها كرايس، قد درست في إطار نظرية الأفعال اللغوية، بمعنى أن: "ظاهرة الاستلزام الحوارية درست، بعد كرايس، في إطار نظرية الأفعال اللغوية على أساس أنها ظاهرة تعدد الأفعال اللغوية بالنسبة للمحتوى القضوي الواحد. يصنف سيرل الجمل، من حيث عدد الأفعال اللغوية الموكبة لها، صنفين: جملاً يواكبها فعل لغوي واحد، وجملاً يواكبها أكثر من فعل لغوي واحد (فعالان لغويان في أغلب الحالات). في حالة مواكبة فعلين لغويين اثنين للجمل الواحد، يميز سيرل بين الفعل اللغوي المباشر والفعل اللغوي غير المباشر، بين الفعل اللغوي الحرفي المدلول عليه بصيغة الجملة ذاتها والفعل اللغوي المقاد من المقام." 728

وللتمثيل نختار المثال التالي:

س: لتر سمير في حديقته هذا اليوم.

ج: علي أن أحضر درس الامتحان

يتحقق في هذا المثال فعالان لغويان: فعل لغوي مباشر، وهو إعداد الدرس استعداداً للامتحان، وفعل لغوي غير مباشر، وهو رفض الدعوة.

هذا من جهة، ويرى أحمد المتوكل من جهة أخرى بأن فلاسفة اللغة العادية لم يهتموا بجوانب أخرى من: "تداوليات اللغات الطبيعية كالجوانب المرتبطة بالبنية الإخبارية للجملة عنايتهم بالإحالة والاقتضاء والأفعال اللغوية والاستلزام الحوارية. هذه الجوانب المغفلة في الدرس الفلسفي هي أنواع العلاقات الإخبارية القائمة بين مكونات الجملة. فبالإضافة إلى العلاقات الدلالية (الأدوار الدلالية) كالمفد والمتقبل والمستقبل والأداة، والعلاقات التركيبية كالفاعل والمفعول، تقوم بين مكونات الجملة علاقات تداولية كالمبتدئ والذيل والمنادى والمحور والبؤرة والمعطى والجديد وغيرها." 729

هذا، وإذا انتقلنا إلى النص الأدبي لتحليله تداولياً، فنقوم بتصنيف العبارات اللغوية إلى عبارات صريحة المعنى، فنحدد أفعالها القضوية، وتبيان قوتها الإنجازية الحرفية. وبعد ذلك، نتنقل إلى

727 - د. أحمد المتوكل: نفسه، ص: 29-30.

728 - د. أحمد المتوكل: نفسه، ص: 30.

729 - أحمد المتوكل: نفسه، ص: 32.

استكشاف المعاني الضمنية سواء أكانت اقتضائية إحالية أم عرفية أم منطقية. ومن ثم، ننتقل إلى الاستلزام الحوارى باستكشاف المعاني الإنجازية السياقية والمقامية سواء الخاصة منها أو العامة. ويمكن الاستعانة بالمفاهيم التي تبني عليها التداوليات الوظيفية لاستخلاص المعاني الاستلزامية السياقية والمقامية، من خلال التركيز على الأدوار التركيبية النحوية، والأدوار الدلالية، والأدوار التداولية. زد على ذلك، يمكن تصنيف أفعال النص الأدبي إلى أفعال تلفظية، وأفعال قضوية، وأفعال اقتضائية، وأفعال عرفية، وأفعال إنجازية حرفية، وأفعال إنجازية سياقية، إلخ...

### ◆ النص الأدبي حوارية تداولية وبوليفونية:

تعرف فرانسواز أرمينكو (Françoise Armengaud) الحوارية بأنها: "مكون لكل كلام، وتعرف كنوزيع لكل خطاب إلى لحظتين تلفظيتين توجدان في علاقة حالية، ويقدم المبدأ الحوارى من خلال الحدود التالية: كل تلفظ يوضع في مجتمع معين لا بد من أن ينتج بطريقة ثنائية، تتوزع بين المتلفظين الذين يتمرسون على ثنائية الإصاثة وثنائية العرض، على حد تعبير فرانسيس جاك، وإن كل كلام إلا وله مالكان تقريريان، وربما كان من المضبوط القول بأن سيدة الكلام الحوارى هي العلاقة التخاطبية ذاتها." 730

بمعنى أن الملفوظ التخاطبي دال، مادام يتموضع في مجتمع المتحاورين والمتناظرين. وبالتالي، يمتلكون علاقات حوارية وتخاطبية. ومن ثم، تقوم الحوارية على عرض الملفوظات المتبادلة، فتترابط الحوارات الحالية مع الحوارات السابقة، والحوارات اللاحقة.

علاوة على ذلك، يمكن الحديث عن أنواع من الحوارية، فهناك حوارية حجاجية فلسفية وتداولية كما عند فرانسيس جاك، وحوارية أدبية كما عند الروسي ميخائيل باختين، وحوارية بوليفونية لسانية ولغوية كما عند أزوالد دوكرو. كما تنقسم الحوارية أيضا إلى حوارية صريحة، وحوارية مضمرة، وحوارية متعددة الأصوات.

هذا، وتحقق الحوارية مجموعة من الوظائف والأهداف: "نجد في الدرجة الأولى أنها تمنح للتلفظ طبيعة نسبية وتفاعلية. وتحكم في الدرجة الثانية عند المتكلمين - وأكثر في اللحظات التلفظية - نشاطين لايفترقان عن إرادة القول والفهم: في الدلالة والفهم. حين، تكون العلاقة التخاطبية

730 - فرانسواز أرمينكلن: قبر لئخ ان تداولللخ، ترجمة: د. سعيد علوش، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى سنة 1987م، ص: 112.

غير متعادلة، أو حين تكون موضوعا لنفي صراعي في الخطاب. وتحكم الحوارية في الدرجة الثالثة الدلالة العميقة للتلفظ: مادامت الآلية الإحالية والمضمون القضوي، والقوة الإنجازية للجملة في وضعية تخاطبية.

وتعد آثار الحوارية في مفهوم المتكلم هامة بصفة خاصة. إذ تلغي استقلال الفاعل المتكلم تجاه الدلالات الموصلة. ويجيل التحليل المتعالي، في علاقة بهذا، لا على الفاعل، بل على العلاقة التخاطبية نفسها.<sup>731</sup>

ومن هنا، فالحوارية تتجاوز الجملة، مادام التخاطب قائما على السؤال والجواب، وتجاوز للمتكلم إلى العلاقة التخاطبية التي تجمع بين المتكلم والمتلقي، ووجود إحالة على الأشخاص وإحالة على العالم سياقاً ومقاماً.

أما فيما يخص الحوارية المتعددة في الأدب، فتبني على تعددية في الأطروحات والأفكار والإيديولوجيات ووجهات النظر، وتعدد في الرواة والسراد، وتعدد في اللغات واللهجات والأساليب، واعتماد السخرية والباروديا والتهجين والأسلبة والتناسل. بمعنى أنها رواية تفاعلية نسبية، تحتكم إلى ديمقراطية السرد والرؤية والإيديولوجيا.

هذا، ويعرف ميخائيل باختين الرواية البوليفونية بقوله: "إن الرواية المتعددة الأصوات ذات طابع حوارية على نطاق واسع. وبين جميع عناصر البنية الروائية، توجد دائما علاقات حوارية. أي: إن هذه العناصر جرى وضع بعضها في مواجهة البعض الآخر، مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الألحان في عمل موسيقي. حقا إن العلاقات الحوارية هي ظاهرة أكثر انتشارا بكثير من العلاقات بين الردود الخاصة بالحوار الذي يجري التعبير عنه خلال التكوين، إنها ظاهرة شاملة تقريبا، تتخلل كل الحديث البشري وكل علاقات وظواهر الحياة الإنسانية، تتخلل تقريبا كل ماله فكرة ومعنى."<sup>732</sup>

وهكذا، تبني الرواية البوليفونية على تعدد المنظورات السردية ووجهات النظر(الرؤية من الخلف - الرؤية الداخلية - الرؤية من الخارج)، بالإضافة إلى تعدد الضمائر السردية (ضمير المتكلم - ضمير المخاطب - ضمير الغائب)، وتعدد الرواة والسراد الذين يعبرون عن اختلاف المواقف الفكرية، وتعدد المواقف الإيديولوجية، واختلاف وجهات النظر تواسلا وتبليغا واقتناعا. بمعنى أن كل قصة نووية يسردها سراد مختلفون، كل سارد له رؤيته الخاصة إلى زاوية

731 - فرانسواز أرمينكو: المقاربة التداولية، ص: 112.

732 - ميخائيل باختين: شعرية دويستفسكي، ص: 59.

الموضوع. أي: يعطي المؤلف للشخص الحرية والديمقراطية في التعبير عن وجهات نظرها، دون تدخل سافر من المؤلف لترجيح موقف على حساب موقف آخر، بل يترك كل شخص يدلي برأيه بكل صراحة وشفافية، فيعلن منظوره تجاه الحدث والموقف بكل صدق وإخلاص، ثم يعبر عن نظره وإيديولوجيته بكل مصداقية، دون زيف أو موارد أو تغيير لكلامه. كأن تعبر شخصية ما عن رؤيتها الإسلامية، وتعبر شخصية أخرى عن رؤيتها الاشتراكية، وشخصية ثالثة عن الرؤية الشيوعية، وشخصية رابعة عن رؤية أرستقراطية، وهكذا دواليك. ولكن للقارئ الحق الكامل في اختيار الرؤية التي يراها مقنعة ووجيهة، دون أن يفرض عليه الكاتب أو المؤلف أو السارد المطلق رؤية معينة، وذلك عبر مجموعة من الآليات كترجيح وجهة نظر شخصية معينة، وتسفيه آراء الشخصيات الأخرى، وذلك عن طريق التقويم الذاتي والانفعالي، وإصدار أحكام القيمة.

#### ◆ النص الأدبي سياق:

من المعلوم أن النظرية التوليدية التحويلية مع نوام شومسكي قد أعطت أهمية كبرى للكفاءة اللغوية، وذلك على حساب الإنجاز أو القدرة التداولية، أو على حساب الاستعمال والأداء والإنجاز. ومن ثم، فالنظرية التوليدية نظرية صورية تتسم بقدر عال من التجريد والأمثلة، مادامت لاتعنى بالسياق والاستعمال الإنجازي التداولي. و" لقد جاءت البراغماتية بعد مراحل من الدراسات الصورية أو البنائية للمعنى، التي عرف بها التوليدون على وجه الخصوص، ولعل روبين لاکوف (Robin Lakof) من أوائل التوليديين الذين شككوا في إمكان دراسة المعنى معزولا عن السياق، وتحمل شهادة أحد التوليديين المعروفين بإغراقهم في التجريد على إخفاق النهج الصوري البنائي في دراسة المعنى قيمة خاصة في البرهنة على أهمية السياق، والاستخدام في تقديم تفسير سليم لعملية التخاطب."<sup>733</sup>

بيد أن النظريات اللسانية الصورية سواء أكانت بنوية وصفية أم بنوية تفسيرية تعرضت لمجموعة من الانتقادات الداعية إلى ربط التركيب والدلالة بالسياق الوظيفي والتداولي. وهكذا، " فمنذ السبعينيات، توالى الانتقادات للدراسات التي تجعل من الجملة وحدة لتحليل اللغوي، وزاد عزوف مختلف الباحثين عن الدراسات التي لا تأخذ في حسابها العناصر السياقية،

<sup>733</sup> - د. محمد محمد يونس علي: نفسه، ص: 136-137.

والجوانب التخاطبية في دراسة اللغة. فاللسانيون الاجتماعيون بدأوا يرفضون فكرة المتحدث المثالي عند تشومسكي، وشببه بهذا ما فعلته اللسانيات النصية، وتحليل الخطاب حين رفضنا قصر الدراسات اللسانية على ما يسمى بنحو الجملة؛ متأثرين في ذلك ببعض الوظيفيين من أمثال: فيرث، وهاليداي، وميتشال (Mitchell) الذين بلغت شهرتهم أوجها في الخمسينيات.<sup>734</sup>

هذا، ويذهب كل من براون ويول في كتابهما: "تحليل الخطاب" (1983م) إلى أن محلل النص ومؤوله عليه أن يراعي مجموعة من العناصر المهمة في عملية التداول، وهي: المتكلم، والمخاطب، والسياق الذي تبلور فيه النص بمعرفة الزمان والمكان، وقد يؤدي القول الذي قيل في سياقين مختلفين إلى تأويلين مختلفين. ويعني هذا أن السياق يتحكم في بنية التأويل الخطابي. ويرى هايمس بأن السياق له وظيفة مزدوجة تتمثل في تقييد مجال التأويل، ودعم التأويل المقصود. كما صنف هايمس السياق إلى العناصر التالية: المرسل، والمتلقي، والحضور (المستمعون الآخرون)، والموضوع، والمقام (زمان الحدث التواصل ومكانه)، والقناة، والنظام (اللغة أو اللهجة...)، وشكل الرسالة، والمفتاح (هل كانت الرسالة موعظة حسنة، شرحا مثيرا للعواطف؟...)، والغرض. أما ليفيس فيحصر السياق في العناصر التالية: العالم الممكن، والزمان، والمكان، والحضور، والشيء المشار إليه، والخطاب السابق، والتخصيص.<sup>735</sup>

زد على ذلك، فالسياق يقوم بدور هام في تحقيق اتساق النص وانسجامه. وفي هذا الصدد، يقول محمد خطابي: "إن الخطاب القابل للفهم والتأويل هو الخطاب القابل لأن يوضع في سياقه، بالمعنى المحدد سلفا، إذ كثيرا ما يكون المتلقي أمام خطاب بسيط للغاية (من حيث لغته)، ولكنه قد يتضمن قرائن (ضمائر أو ظرفا) تجعله غامضا غير مفهوم بدون الإحاطة بسياقه. ومن ثم، فإن للسياق دورا فعالا في تواصلية الخطاب وفي انسجامه بالأساس. وما كان ممكنا أن يكون للخطاب معنى لولا الإلمام بسياقه."<sup>736</sup>

ويعني هذا أن النص الأدبي لا يمكن أن يبقى منغلقا على ذاته، منظويا على بنياته السيميائية أو الصورية المجردة، بل عليه أن يفتح على العوالم السياقية المتعددة الدلالات، بمعنى أن النص لا بد أن يخضع لمبدأ التأويل السياقي، وذلك من خلال الانفتاح على السياق النصي الداخلي، والسياق الخارجي المتعدد الأبعاد. وعليه أن يبين أنواع السياق التي تتحدد - حسب

734 - د. محمد محمد يونس علي: نفسه، ص: 137.

735 - د. محمد خطابي: نفسه، ص: 52-54.

736 - د. محمد خطابي: نفسه، ص: 56.

باريت (Parret) في: السياق النصي (تجاوز الجملة إلى سياق الخطاب)، والسياق الوجودي (الإشارة إلى أشياء العالم الخارجي)، والسياق المقامي (مجموعة من السياقات الموقفية والاجتماعية والزمانية والمكانية والمؤسسية)، وسياق الفعل (سياق نظرية الأفعال اللغوية)، والسياق النفسي (إدماج الحالات الذهنية والنفسية). ولا يكتفي الناقد بهذا، بل لابد من إبراز عناصر السياق التي تتمثل في: المرسل، والمرسل إليه، والعناصر المشتركة بينهما من معرفة مشتركة (معرفة عامة بالعالم، ومعرفة بنظام اللغة، ومعرفة بالزمان والمكان...)، وعلاقة اجتماعية تفاعلية سواء أكانت علاقة حميمية أم رسمية (علاقة سلطة). ولا ننسى أن نحدد إستراتيجيات الخطاب التي تربط الخطاب بالمقام السياقي. ومن بين هذه الإستراتيجيات، نذكر: الإستراتيجية التوجيهية، والإستراتيجية التضامنية، والإستراتيجية التلميحية، وإستراتيجية الإقناع. وتستند هذه الإستراتيجيات إلى عاملين رئيسين، وهما: السلطة والمقصدية.

ولا ننسى أن يحدد الناقد التداولي حين التعامل مع الخطاب الأدبي القدرة الكفائية التي يمتلكها صاحب النص أو الخطاب الأدبي، وتتمثل هذه القدرات حسب فان ديك في خمس ملكات رئيسية، وهي: الملكة اللغوية (إنتاج عبارات لغوية متعددة في سياقات موقفية معينة)، والملكة المنطقية (توظيف معارف قائمة على الاستدلال الاستنباطي أو الاستقرائي أو الاحتمالي)، والملكة المعرفية (استثمار المعرف المنظمة في تأويل العبارات اللغوية المنتجة)، والملكة الإدراكية (إدراك المحيط، واستثمار معارف المحيط في إنتاج العبارات اللغوية)، والملكة الاجتماعية (تعني أن المتكلم على دراية تامة بما يقوله، بل يعرف كذلك كيف يستعمل ما يعرفه من جمل ومعارف في سياق تواصل معين)<sup>737</sup>.

وهناك قوالب خطابية تتلاءم جدليا مع كل ملكة كفائية، وتتعلق بالقدرة اللغوية من جهة، والسياق من جهة أخرى، فيوجد القالب اللغوي (الملكة اللغوية)، والقالب المنطقي (الملكة المنطقية)، والقالب المعرفي (الملكة المعرفية)، والقالب الإدراكي (الملكة الإدراكية)، والقالب الاجتماعي (الملكة الاجتماعية)، وهناك مقترح بإضافة قالب سادس، وهو القالب الشعري الذي يتناسب مع الملكة الشعرية (رصد الملكة الشعرية لدى مستعملي اللغة الطبيعية، ويمكنهم من إنتاج وفهم ما يسمى بالخطاب الشعري أو الفني بوجه عام)، وقد أضافها الباحث اللغوي المغربي أحمد المتوكل، بل هناك من أضاف قالبا سابعاً، وهو الباحث المغربي عز الدين البوشيخي،

737 - د. عبد الهادي بن ظافر الهشري صل الذراتيخيان خطلبة، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، سنة 2004م، ص: 57.

ويسمى بالقلب التخيلي الذي يتناسب مع الملكة التخيلية (رصد الملكة التخيلية لدى مستعملي اللغة الطبيعية، ويمكنهم من إنتاج وفهم ما يسمى بالخطاب التخيلي أدبا وفنا)<sup>738</sup>.  
بيد أن ما يلاحظ على هذه القوالب أنها قد تكون جميعها مجتمعة في الخطاب، أو قد لا نجد في الخطاب سوى قلب واحد أو قلوبين..

### ◆ النص الأدبي إحالة:

من المعلوم أن النص أو الخطاب الأدبي إحالة مرجعية وسياقية ومقامية وتداولية، فلا يمكن فهم الملفوظ النصي أو الخطاب باعتباره كلية عضوية متسقة ومنسجمة إلا إذا راعينا مفهوم الإحالة النصية والمقامية والسياقية. وقد تحدث هاليداي وحسن في كتابهما: "الاتساق في اللغة الإنجليزية" (1976م) عن الإحالة كثيرا، واعتبرا الإحالة مظهرا من مظاهر اتساق الخطاب اللغوي. ومن ثم، "يستعمل الباحثان مصطلح الإحالة استعمالا خاصا، وهو أن العناصر المحيلة كيفما كان نوعها لا تكتفي بذاتها من حيث التأويل، إذ لا بد من العودة إلى ماتشير إليه من أجل تأويلها. وتتوفر كل لغة طبيعية على عناصر تملك خاصية الإحالة، وهي حسب الباحثين: الضمائر، وأسماء الإشارة، وأدوات المقارنة. تعتبر الإحالة علاقة دلالية. ومن ثم، لا تخضع لقيود نحوية، إلا أنها تخضع لقيود دلالية، وهو وجوب تطابق الخصائص الدلالية بين العنصر المحيل والعنصر المحال إليه."<sup>739</sup>

وتنقسم الإحالة إلى إحالة مقامية، وهي إحالة إلى خارج النص، وإحالة نصية لها علاقة وثيقة بالداخل النصي. وتنقسم الإحالة النصية بدورها إلى إحالة قبلية تحيل على سابق ما، وإحالة بعدية تحيل على لاحق ما. ويرى هاليداي ورقية حسن بأن الإحالة المقامية: "تساهم في خلق

<sup>738</sup> د.حافظ إسماعيل علوي: اللسانيات فنون فنون، العربىخ المعاصرة، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2009م، ص:177.

<sup>739</sup> - د.محمد خطابي: نفسه، ص:16-17.



النص، لكونها تربط اللغة بسياق المقام، إلا أنها لاتساهم في اتساقه بشكل مباشر<sup>740</sup>، بينما تقوم الإحالة النصية بدور هام في اتساق النص وترابطه تماسكا وانسجاما.

### ◆ النص الأدبي والتأويل السياقي:

يتضمن النص أو الخطاب الأدبي عوالم غامضة من الدلالات العائمة والأفكار الضمنية التي تختفي وراء متاريس مجازية وإيحائية. ومن هنا، يتميز النص الأدبي عن الأقوال العادية بقوالب شعرية وتخيلية، ويتسم أيضا بقوة الانزياح والخرق والترميز والأسطرة والكثافة البلاغية المعقدة والمتشابكة. وهذا يحتاج إلى قارئ ومحلل وناقد تأويلي يفكك الدلالات في ضوء مقاصدها وسياقاتها الوظيفية. وبالتالي، يتقيد بمبدأ التأويل المحلي الذي قال عنه محمد خطابي في كتابه: "لسانيات النص" (1991م): "يرتبط هذا المبدأ بما يمكن أن يعتبر تقييدا للطاقة التأويلية لدى المتلقي باعتماده على خصائص السياق، كما أنه مبدأ متعلق أيضا بكيفية تحديد الفترة الزمنية في تأويل مؤثر زمني مثل: "الآن"، أو المظاهر الملائمة لشخص محال إليه بالاسم "محمد" مثلا. ويقتضي هذا وجود مبادئ في تناول المتلقي تجعله قادرا على تحديد تأويل ملائم ومعقول ... في مناسبة قولية معينة. إن أحد هذه المبادئ هو التأويل المحلي الذي يعلم المستمع بالألا ينشئ سياقا أكثر مما يحتاجه من أجل الوصول إلى تأويل ما؛ فبهدف تقييد التأويل، يضطر المتلقي إلى اعتبار ماتقدم خاصة (وهو ما يسمى في اصطلاح ليفيس "الخطاب السابق")".<sup>741</sup>

ويعني كل هذا أن الدارس للنص الأدبي لابد من مراعاة المقصدية والسياق والإحالة في عملية التأويل إن تفكيكا وإن تركيبا. ومن الذين دافعوا عن التأويل السياقي والإحالي نذكر: الفيلسوف الفرنسي بول ريكور الذي تجاوز ثنائية فرديناند دوسوسير: الدال والمدلول، لينفتح على المرجع. ويعني هذا أن اللسانيات البنيوية والسيميائيات قد أقصت من حسابها الإحالة أو المرجع، بينما سيميوطيقا بول ريكور أعادت لها الاعتبار؛ لأن المؤول لا ينبغي أن يقف عند حدود التفسير العلمي للواقعة النصية، فلا بد أن يقرأ النص قراءة ذاتية من أجل فهم الذات، وفهم الغير، وفهم العالم الخارجي لتأسيس هويته الشخصية. ومهما كان النص تخيليا أو

<sup>740</sup> - Halliday, M.A.K and R.Hassan: Cohesion in English. Longman. London. 1976. P:37.

<sup>741</sup> - محمد خطابي: نفسه، ص:56.

علاماتيا أو رمزيا، فإنه ينقل عبر استعاراته ولغته ومخيله العالم الخارجي، أو المعطى الواقعي المادي محاكاة وتمثالا وتقابلا. ومن ثم، تضع سيميوطيقا ريكور تقابلا بين البنيوية باعتبارها علما لعالم مغلق من العلامات، والهيرمونيطيقا كمقاربة تأويلية تفسيرية للمرجع اللغوي في علاقته بالعالم والسياق الوظيفي.

### ◆ النص الأدبي بين المعنى الحرفي والمعنى السياقي:

من المعلوم أن النصوص والخطابات تتأرجح بين المعاني الحرفية القائمة على التقريرية والمباشرة والتعيين، والمعاني السياقية المبنية على التضمن والإيحاء والاقتضاء والاستلزام الحوارية والإنجازية. بمعنى أن النص قد يحتوي على ملفوظات وجمل دلالية تحمل مضامين قضوية إخبارية تنقل العوالم الذاتية والموضوعية الكائنة والممكنة بطريقة حرفية مباشرة، وقد توجد مجموعة من المعاني، وخاصة في النصوص الإبداعية، تحمل في طياتها أبعادا سياقية وتداولية وإنجازية تحتاج إلى تأويل واستكشاف وظيفي. وقد ميز سورل (Searl) في كثير من كتاباته التداولية بين المعنى الحرفي والمعنى السياقي المرتبط بالمقام والسياق والإحالة. وفي هذا النطاق، تقول فرانسواز أرمينكو في كتابها: "المقاربة التداولية" (1985م): "يعمل المعنى الحرفي والمعنى السياقي على مشكل الحدود بين الدلالة والتداولية، من خلال الاختلاف بين فكرة المعنى الحرفي والسياق المنعدم، لقد دعم سيرل فيما يخص هذه النقطة أطروحات متطرفة ظاهريا. إذ يقوم أساس ما يقول به سيرل على شروط تطبيق مفهوم المعنى الحرفي. ويدعمه كون المعنى الحرفي لجملة ما، لا يعني عدم وجوده، بل نسبيته، بالنسبة لتصعيدات سابقة، يطلق عليها التصعيدات السياقية، وذلك خارج كل ما يعترف به عادة، في خضوعه للسياق. أي: الإشارية، إلخ. ويقوم غرض سيرل على الطرح موضع تساؤل للفكرة التي يمكن بها، بالنسبة لكل جملة إدراك المعنى الحرفي لهذه الجملة، في استقلال عن بعض السياقات، كيفما كانت. وندعم كون مفهوم المعنى الحرفي لجملة ما، لا يجد تطبيقه عامة، إلا بالنسبة لمجموع التصعيدات السياقية القبلية... ويعبر عن المفهوم الذي ساركز عليه في بعض الأحيان، بقولنا بأن المعنى الحرفي للجملة ما هو المعنى الذي نجد لهذه الجملة، في سياق الصفر، أو في سياق منعدم. وتقوم الإستراتيجية المتبعة عند سيرل على اعتبار الجمل، التي يظهر أنها تكون حالات مسعفة للفكرة، التي يكون المعنى الحرفي

بموجبها مستقلا عن السياق، وتوضيح نسبية تطبيق مفهوم المعنى لجملة ما، في كل حالة، فيما يخص تصعيدات سياقية.<sup>742</sup>

وتأسيسا على ماسبق، فقد ميز سورل (Searle) بين اللغة العادية واللغة الانزياحية كما في كتابه: "التعبير والمعنى" وكتاب: "المقصدية". وإذا كانت اللغة العادية لغة تحيل على الواقع، فإن اللغة الانزياحية تسبب التشويش، كالمسرح والرواية. ومن ثم، فاللغة العادية تقوم على مجموعة من أفعال الكلام، وقد حصرها في أنواع خمسة: الإخبار بحيث تبلغ مخاطبك خبرا صادقا أو كاذبا، والأمر بحت تحاول أن تجعل مخاطبك ينفذ أمرا ما، والالتزام بحيث يلتزم المتكلم بفعل شيء ما، والتصريح بحيث يصرح المتكلم بإحداث تغييرات على العالم المتحدث عنه، والتعبير الانفعالي بحيث يكون الحديث عن الأحاسيس والمشاعر تجاه الذات أو الموضوع. بيد أن الصدق في الكلام العادي يختلف عن الصدق في مجال الأدب. وقد وضع سورل قواعد شروط النجاح التداولي في أنواع ثلاثة: الشروط التحضيرية كامتلاك الأهلية، والكفاءة السياقية، والسلطة العليا، وشروط الصدق. بمعنى ألا يقول المتكلم إلا ما هو مؤمن به، ويعتقده عن صدق وإخلاص، والشروط الجوهرية التي تلخص في صدق المقاصد والنيات، كأن لا يقول المتكلم ما يناقض معتقداته ورغباته.<sup>743</sup>

وهكذا، فعندما نريد تحليل النصوص والخطابات، ولاسيما الأدبية منها، لابد من التمييز بين المعاني الحرفية ذات الطابع الخبري والقضوي، والمعاني السياقية التي ترتبط بسياقها الوظيفي والإنجازي. ويعني هذا أنه لابد من الانتقال من مستوى الدلالة إلى مستوى التداول لتفكيك الجمل، واستكشاف أبعادها الوظيفية والسياقية مقاما وزمانا ومكانا، وهذا يشبه بشكل من الأشكال ما يسمى بالاستلزام الحوارية. ويعلم الكل أن النصوص الشعرية طافحة بالصور البلاغية المجازية والمعاني الإيحائية، وهي تترايط شعريا بسياقاتها الإحالية والمقامية والنصية والوظيفية، وما على الناقد إلا استجلاؤها وتحليلها وتبيان وظائفها السياقية والمقامية.

## 5- المقاربة التداولية في العالم العربي:

<sup>742</sup> - فرانسواز أرمينكو: المقاربة التداولية، ص: 75.

<sup>743</sup> - محمد مفتاح: تحليلان خطبة الشعري، ص: 141.

يمكن الحديث عريباً عن مجموعة من الدارسين والباحثين الذين اهتموا بتداوليات النص والخطاب الأدبي، بشكل من الأشكال، ومعظم هذه الدراسات أنجزها باحثون مغاربة وجزائريون وتونسيون، ومن بينهم: محمد مفتاح الذي تحدث عن بعض المفاهيم التداولية في كتابه: "في سيمياء الشعر القديم"<sup>744</sup> كالمقصدية عند حازم القرطاجني، والمعاني الجمهورية، والوضوح، واحترام العقدة بين المتكلم والمخاطب، وهي ما يسميه التداوليون بمبدأ التعاون، بما يعنيه من قواعد: الكمية (الاستقصاء)، والكيفية (الصدق)، والعلاقة، والجهة. وقد اعتمد محمد مفتاح في ذلك على تصورات حازم القرطاجني<sup>745</sup>، وفرانسوا ريكاناتي<sup>746</sup>، وأوزوالد دو كرو الذي عرف مبدأ الكمية بقوله: "إن هذا القانون يحتم على المتكلم أن يعطي، على الموضوع المتحدث عنه، المعلومات الأساسية التي يمتلكها، والتي من شأنها أن تفيد المخاطب"<sup>747</sup> كما خصص محمد مفتاح البعد التداولي بالفصل السابع في كتابه: "تحليل الخطاب الشعري"، حينما تحدث عن التفاعل بين المتكلم والمخاطب. ومن ثم، فقد ذكر بعض التيارات التداولية، وهي: تيار موريس، وتيار فلاسفة أكسفورد، وتيار التوليديين، وتيار السرديين. ومن هناك، فقد اهتم تيار موريس بذاتية اللغة والبعد التوصلّي والسياقي، كما عند بنيفنست، ولاينس، وأرويكشيوني، وتم التركيز على المعينات، والزمان، والمكان، وتعابير الجهة، وألفاظ العاطفة و التقويم<sup>748</sup>. أما تيار فلاسفة أكسفورد، فيهتم بدراسة أفعال الكلام، ومن أشهر أعضاء هذا التيار: أوستن وسورل، فقد ميزا بين الأقوال الخبرية والأقوال الإنجازية (الأمر- الوعد- التصريح- المنع- والحث- والتحريض- والنهي- والردع-...). وقد تم الإشارة إلى قواعد المحادثة عند كرايس، وقوانين الخطاب عند دو كرو وشروط النجاح عند سورل.. أما تيار التوليديين، فقد ركز على النص في علاقته بالسياق، ويمثله كل من: أوهمان صاحب كتاب:

744 - د. محمد مفتاح: في سيمياء ان شعر القديم، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1989م.

745 - حازم القرطاجني: ولطمان جليل ط لدرج الألباء، تونس، طبعة 1966م.

746 - François Récanati: La transparence et l'enonciation pour introduire à la pragmatique, Paris, Seuil, 1979.

747 - O. Ducrot: (Analyse pragmatikue), Communication 32, 1981. p: 134.

748 - د. محمد مفتاح: تحليل ان خطبة الشعري، ص: 138.

الأدب كفعل"، وفان ديك في دراسته: "السياق التداولي: النص كأفعال كلامية"، وأشار إلى تيار آخر، سماه بتيار السرديين الذي اهتم بمنطق السرد كما هو الحال عند السيميائيين الذين يمثلهم: كرىماص.

ومن جهة أخرى، فقد اهتم أحمد المتوكل بالبعد التداولي التوليدي في العديد من كتبه، ولاسيما في كتابه: "الوظائف التداولية في اللغة العربية" (1985م)، و"اللسانيات الوظيفية، مدخل نظري" (1987م)، متأثراً في ذلك بفان ديك، وهاليداي على سبيل التمثيل، وقد ركز في مشروعه الوظيفي على الأدوار النحوية، والأدوار الدلالية، والأدوار التداولية.

ونذكر كتاباً تداولياً آخر يندرج ضمن لسانيات الخطاب ألا وهو كتاب: "لسانيات النص" (1991م) لمحمد خطابي، الذي تحدث فيه صاحبه عن مبدأ: الاتساق والانسجام، وذلك في ضوء تصورات لسانيات الخطاب، ومنظور الذكاء الاصطناعي، وتصورات التداولية الخطابية والسياقية كما عند: فان ديك، وهاليداي، وحسن رقية، وبراون، ويول، وجري سميت، وروجي شانك، دون أن ينسى محمد خطابي المساهمات العربية في مجال الاتساق والانسجام. وبعد ذلك، اتخذ قصيدة أدونيس: "فارس الكلمات الغريبة" مطية للتحليل وتطبيق لسانيات النص بجل أبعادها النصية والخطابية والتداولية والسياقية<sup>749</sup>.

ونستحضر من الشرق العربي كتاباً قيماً تحت عنوان: "إستراتيجية الخطاب، مقارنة لغوية تداولية" للباحث السعودي عبد الهادي بن ظافر الشهري (2004م)<sup>750</sup>، حيث يتناول فيه مفهوم المنهج التداولي وإستراتيجية الخطاب، من خلال التشديد على الخطاب والسياق، وذكر العوامل المؤثرة في هذه الإستراتيجية كالسلطة والمقاصد. وبعد ذلك، يتطرق الكاتب إلى أنواع الإستراتيجيات، فيصنفها إلى: الإستراتيجية التوجيهية، والإستراتيجية التضامنية، والإستراتيجية التلميحية، وإستراتيجية الإقناع، وختم كتابه بذكر آليات الإقناع والحجاج على حد سواء.

وعلى العموم، يمكن القول - بشكل عام ومختصر - بأن الدراسات التداولية تنظيراً وتطبيقاً قد ازدهرت في المغرب العربي (المغرب، والجزائر، وتونس تحديداً) بشكل لافت للانتباه، حيث انطلقت هذه الكتابات النظرية والتطبيقية من خلفيات معرفية متنوعة، وذلك من حيث المصادر

<sup>749</sup> - د. محمد خطابي نظريات لسانيات النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1991م.

<sup>750</sup> - د. عبد الهادي بن ظافر الهشري نظريات لسانيات النص، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، سنة 2004م.

والمراجع والتصورات والرؤى، سواء أكانت تلك المرجعيات والخلفيات فرانكفونية، أم أنكلوسكسونية، أم عربية قديمة وحديثة ومعاصرة.

## 5- تقويم المقاربة التداولية:

لا أحد ينكر إيجابيات المقاربة التداولية في مقاربة الخطاب أو النص الأدبي؛ لأنها تساعدنا على فهم النص فهما عميقا من خلال ربط الدلالة بالوظيفة السياقية والأداء الإنجازي. فلا يمكن تأويل النص الأدبي مهما كان هذا النص إلا بالاستعانة بالإحالة النصية والمقامية والسياقية، والانفتاح على المقصدية، وأفعال الكلام، وفهم حواريته الصريحة والمضمرة والبوليفونية النصية، دون أن ننسى أنه من الضروري بمكان دراسة النص الأدبي باعتباره تلفظا سياقيا، وملفوظا حجاجيا لغويا من الداخل، وينبغي كذلك الانتقال من المعاني الحرفية إلى المعاني المجازية وتأويلا واستكشافا وتشريحا. ويعني كل هذا أن المقاربة التداولية متكاملة إلى حد ما، مادام يترابط فيها التركيب النحوي بالدلالة والوظيفة السياقية والمقامية. لكن على الرغم من ذلك، فثمة مجموعة من السلبيات من جهة أخرى، فالمقاربة التداولية طبقت على اللغة الطبيعية العادية الواضحة من حيث ملفوظاتها اللغوية، ولم تطبق على اللغة الأدبية والشعرية التي تتميز بالبعد الإيحائي والتشويش الدلالي كما في الشعر والمسرح والرواية. كما أن المقاربة التداولية في عمومها تعاملت نظريا وتطبيقيا مع الجملة أكثر مما تعاملت مع النص أو الخطاب. لذا، فصعوبات الخطاب التطبيقية أعوص من تطبيقات الجملة. وفي هذا، يقول الدكتور محمد مفتاح: "إننا لم نصل بعد إلى مبادئ قارة للتحكم في استعمال اللغة بكيفية ناجعة وناجحة لضبط حساب تأويل مانتلقاه، كما توصل اللسانيون إلى وضع قواعد تركيبية وصوتية. وإذا كان هذا العجز على مستوى استعمال اللغة بكيفية عادية، فإنه أدهى وأمر على مستوى استعمالها بكيفية أدبية. وهذا ما أدركه كثير من اللسانيين وفلاسفة اللغة، فلذلك نادى بعضهم بإخراج اللغة الأدبية من الدراسات اللسانية مؤقتا.

إن أهم من دعا إلى هذا: "أوستن"، ولانستغرب موقفه؛ لأن منطلقه كان هو تحليل اللغة العادية، وليس اللغة الشعرية التي هي - في نظره - غير جدية وغير عادية ومشوشة، لا ترجع إلى

الأفعال بالكلام، يقول: "إن المقال الإنجازي سيكون فارغاً أو خالياً إذا نطق به ممثل على الخشبة أو أدمج في نص شعري..."<sup>751</sup>

كما ميز سورل بين اللغة العادية الواضحة واللغة الأدبية المشوشة، أو بين اللغة التي تحيل على الواقع، واللغة التي تتمرد عنه، مفضلاً اللغة العادية الخاضعة لمعايير معنوية وتداولية معينة. وقد اعتبر استعمال مقاييس اللغة العادية في المجال الأدبي ليست بحقيقة، وإنما هي ادعاءات أو إيهامات بالفعل الكلامي... "فلنتكلم ليس ملزماً بصدق إخباره الأدبي مثلما هو ملزم بصدق إخباره العادي، وقول سورل هذا هو الخلاصة التي انتهى إليها كثير من الباحثين في الخطاب الأدبي."<sup>752</sup>

يبد أن محمد مفتاح له تصور مخالف في ذلك، ونحن نؤيده في ذلك كل التأييد، فهو يرى أنه من الممكن دراسة الخطاب الأدبي في ضوء نظرية الأفعال الكلامية، وفي ضوء التصورات التداولية؛ لأن النص الأدبي فيه قسط من الواقع وقسط من الخيال. وفي هذا السياق، يقول محمد مفتاح في كتابه: "تحليل الخطاب" (1985م): "إن هذا الإجماع لا يمنع من مناقشة بعض الأفكار الواردة في برهنتهم، مثل: المقابلة بين الادعاء/ الواقع، وبين العادي/ اللاعادي وغيرهما، فهي ليست متقابلات متناقضة، إذ قد يكون بين المتقابلين طرف محايد. كما أن برهنة سورل لم تشمل جميع الأنواع الخمسة (الفعل الإخباري، والفعل الأمري، والفعل الالتزامي، والفعل التصريحي، والفعل البوحي الشعوري)، وإنما ضرب مثلاً للإخبار والالتزام، وقد نسلم له بما قاله في المثليين من ادعاء، ولكننا لانسلم له بأن النوع التعبيري فيه ادعاء، بل يمكن القول إنه واقعي في كل استعمالات اللغة وبخاصة في الشعر، وهذا ما أثبتته دراسات كثيرة جعلت الوظيفة الانفعالية أو التعبيرية من بين الوظائف الأساسية للغة، فالوظيفة الانفعالية أو التعبيرية هي جوهر الشعر الذي هو عبارة عن توجع وآهات إلى حد كبير. فهناك خلط، إذًا، يضاف إليه غموض آخر نبده في التفرقة بين الخيالي/ اللاخيالي، ودلالة الكلمات في كل منهما، فهي ليست لها الدلالة العادية في الخطاب الخيالي، إن هذه الثنائية مححفة أيضاً، فالخطاب الخيالي يكون محتويًا بلاشك على قسط واقعي، وعلى هذا، فإن هناك في النص الأدبي ما يحكم بقواعد الخطاب الواقعي، ومنه ما يتمرد عليها، وقد يتحلى خرق العادة اللغوية في أنواع أدبية خاصة، مثل: الأدب الفانتازي، وأدب الغرائب والعجائب، وفي بعض النصوص الشعرية الحديثة.

751 - محمد مفتاح: نفسه، ص: 144.

752 - محمد مفتاح: نفسه، ص: 145.

ومهما يكن، فإن هذا الجيل من فلاسفة اللغة أبعد البحث في الأدب مؤقتاً، ولكن سورل بدأ يفتح عليه أخيراً بوضع مفاهيم إجرائية مفيدة لدراسة النص الأدبي، وبخاصة في كتابه: "المعنى والتعبير" و"المقصدية"، كما نجد لدى كرايس مفهوم التضمن الذي يتيح الفرصة للبحث عن التشاكل الجامع، وترابط الكلام بعضه ببعض، على الرغم مما يعترضه من انقطاعات وشرخات.<sup>753</sup>

علاوة على ذلك، لاتعنى المقاربة التداولية كثيراً بالجمالية الفنية، ولاتركز اهتمامها على أدبية النص في حد ذاتها، بغية تعميق الفهم في الآليات التي تتحكم في بناء النص الأدبي، كما لاتعنى هذه المقاربة بالعواطف والانطباعات والذوق الأدبي .

وعلى الرغم من هذه الانتقادات، تبقى التداولية أو الذرائعية - كما يسميها البعض - مقارنة شبه متكاملة، فقد استطاعت أن تسد ثغرة اللسانيات الموجودة، كاللسانيات الوصفية واللسانيات التفسيرية بإضافة البعد التداولي إليها. وقد عملت التوليدية التحويلية مع نوام شومسكي بإضافة القدرة التداولية إلى القدرة الكفائية على مستوى التصور النظري والتطبيقي. ولهذا، "ظهرت دراسات مختلفة منها (على سبيل المثال لا الحصر) محاولات ستيفن ليفنسون في كتابه: "التداوليات". فهو يرى أن نقص التركيز على الجانب التبادلي يفضي إلى عجز اللسانيات عن تبرير الجانب الاتصالي للغة، خاصة أن نظرية علم المعاني لا تعيننا كثيراً على فهم اللغة. من هذا المنطلق، أصبحت الذرائعية أو التبادلية جزءاً ثالثاً في الدراسة اللسانية. أما في الدراسات الأدبية، فقد ركزت الذرائعية على سمة الأدب الاتصالية انطلاقاً من أن الاتصال عموماً لا يكتمل دون أخذ الأدب وسياقه في الاعتبار، كما أن دراسة الأدب لاتكتمل دون الأخذ في الاعتبار توظيف الأدب لمصادر الاتصال المختلفة. إن أبعاد مثل هذا الطرح لاشك مثرية، فالأدب لم يعد نصاً مغلقاً أو بنية شكلية معزولة عن سياقها، بل إن هذا الاتجاه أعاد إلى الدرس الأدبي الصلة القديمة بين الخطابة والشعرية. ولهذا، فإن الدراسة الذرائعية/ التبادلية للأدب تسعى إلى اكتشاف التقنيات العملية في النص (الإيجاء، والافتراض المسبق، والإقناع)، وربطها بالقوى الخارجية في عالم الكاتب والقارئ، مثل: علاقات القوى والتقاليد الثقافية، وأنظمة النشر والتوزيع والرقابة، وهلم جرا. ويبقى التركيز في كل هذا على صلات الاتصال والتفاعل الخاصة والدقيقة الفعلية.<sup>754</sup>

753 - محمد مفتاح: **فَضٌّ**، ص: 145-146.

754 - د.ميجان الرويلي وسعد البازعي: نفسه، ص: 103.



وهكذا، فلا يمكن للنقد الأدبي أن يحقق نجاعته الكفائية والتقنية إلا بتمثل المقاربة التداولية التي تجمع بين ثلاثة عناصر متكاملة، ألا وهي: النحو، والدلالة، والوظيفة.

وهكذا، نستنتج بأن المقاربة التداولية هي التي تدرس النص في سياقها التخاطبي والتفاعلي والتحويري، وذلك بالتركيز على أفعال الكلام، وعمليات التخاطب والتفاعل، والتشديد أيضا على الإحالة، والسياق، والمقصدية، والوظيفة، والتأويل، والاستلزام الحوارية... بيد أن المقاربة التداولية من الصعب جدا تطبيقها بكل سهولة ويسر على النص الأدبي التخيلي؛ نظرا لتمرده عن المعيار، واتسامه بالتخييل، والانزياح، والتشويش، والخرق، ومجانبة الحقيقة والصدق الواقعي، كما يعترف بذلك التداوليون أنفسهم كسورل وأوستين وكرايس وغيرهم كثير... إلا أن هناك بعض الباحثين من يرى عكس ذلك، كالباحث المغربي محمد مفتاح، أنه بالإمكان تطبيق مفاهيم المقاربة التداولية على النص الأدبي مادام يتأرجح بين الواقع والتخييل، كما أن نظرية الأفعال الكلامية يمكن استعمالها في مجال الأدب والنقد، ويمكن تشغيل غيرها من المفاهيم الوظيفية، وخاصة في مجال المسرح والسرديات.

ومهما تكن من تصورات مختلفة حول إمكانية تطبيق المقاربة التداولية في مقارنة النص الأدبي، فإن هذا النص الخيالي والفني والخيالي قد استفاد - فعلا - من آليات المقاربة التداولية ولسانيات النص استفادة كبيرة، لا يمكن إنكارها بأي حال من الأحوال، على الرغم من صعوبتها النظرية والتطبيقية، كما لا يمكن إطلاقا غض الطرف عن أهميتها، أو الخط من قيمتها، وتتمثل هذه الاستفادة بكل جلاء في كون المقاربة التداولية تنظر إلى النص الأدبي خطابا، ووظيفة، وسياقا، وإحالة، وتأويلا، وحجاجا، وإقناعا، وتلفظا، واتساقا، ومقصدية، وتخاطبا، وتفاعلا، واستلزاما حواريا. وبالتالي، فالنص الأدبي في جوهره يتأرجح بين المعاني الحرفية والمعاني المجازية السياقية، ويجمع بين الأدوار النحوية والأدوار الدلالية والأدوار التداولية، وينتقل في سلمه التعبيري والحجاجي من التركيب والدلالة إلى التداول السياقي والمقامي.

## الفصل الرابع والعشرون

سيميوطيقا الأهواء في الرواية العربية السعودية  
( رواية الإرهابي 20 لعبد الله ثابت نموذجاً<sup>755</sup> )

تدرس سيميوطيقا الأهواء مجموعة من المشاعر والانفعالات المتعلقة بالذات الإنسانية داخل نصوص وخطابات سردية، كدراسة الغيرة، والبخل، والحب، والحقد، والكرهية، والخوف، والإرهاب، والغضب، والحسد، والغبطة، والإيثار، والطموح، والسلطة، وغيرها من الصفات البشرية التي تتاب الإنسان نفسياً وأخلاقياً. ومن ثم، فما يهم سيميوطيقا الأهواء هو البحث عن المعنى والدلالة للهوى الانفعالي داخل المقاطع النصية سواء أكانت صغرى أم كبرى، من أجل تحصيل المعنى والفحوى عبر قراءة المكونات التركيبية والدلالية إن سطحا وإن عمقا، وإن تحليلاً وإن تأويلاً.

وسنحاول في هذه الدراسة أن نصف الهوى، ونحدد آثار المعنى، ونبرز آليات اشتغاله ضمن الرواية ذات البعد الاستهوائي، وذلك من خلال الإحاطة بالقواعد الضمنية المضمرّة التي تجعل المرئي معقولاً، وقابلاً للإدراك. ويعني هذا أننا لا نبحث عن المعنى خارج النص أو الخطاب، بل هو محايث لهما في أبعاده المعرفية والتداولية والانفعالية والكلامية. وبعبارة أخرى، أنه لا بد من مساءلة شكل المضمون، وتحديد الطريقة أو السيرورة التي يتم بها بناء المعنى وتشكيله، وذلك عن طريق استخلاص التقابلات والاختلافات؛ لأن المعنى لا يتحدد إلا عبر آلية الاختلاف والتناقض. ولن نهتم في هذا السياق باللغة الحاملة للدلالة سواء أكانت لغة لفظية أم بصرية، بل سوف نهتم بالبنيات الدلالية البسيطة المنطقية (البنية الهوائية) التي تولد مختلف النصوص المستهواة على مستوى السطح، وذلك عبر تحويلات مختلفة تركيبية ودلالية، تسمى بالمآل أو المسار التوتري.

755 - ثابت عبد الله: الإرهابي 20م دار المدى، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى سنة 1426هـ.

إذاً، ماهي البنيات الدلالية الاستهوائية في رواية "الإرهابي 20" للكاتب السعودي عبد الله ثابت<sup>756</sup> إن على مستوى السطح، وإن على مستوى العمق؟ هذا ما سوف تنصب عليه هذه الدراسة حسب المباحث التالية:

## ● الجانب النظري:

### 1- تطور الدراسات السيميائية:

من المعروف، أن ثمة عدة مشاريع سيميائية تحاول تفكيك النصوص والخطابات، وتركيبها تحليلاً وتأويلاً. ومن بين هذه المشاريع، يمكن استحضار: سيميوطيقا الأفعال مع ألجيرداس كريماس (Greimas)، وجوزيف كورتيس (J.Courtès)، ومدرسة باريس، وجماعة أنتروفيرن (Groupe Entrebarnes). وهناك أيضاً سيميوطيقا الأهواء مع كريماس وجاك فونتاني Jackues Fontanille في كتابهما القيم: "سيميوطيقا الأهواء"<sup>757</sup>، وهناك كذلك سيميائية الكلام الروائي مع الباحث المغربي الدكتور محمد الداوي<sup>758</sup>، إلى جانب مشاريع سيميائية أخرى، كسيميائية التأويل مع شارل بيرس (CH.Peirce) وبول ريكور Paul Ricœur، وسيميائية التشاكل مع فرانسوا راستي F.Rastier، والسيميائية التطورية مع كريزنسكي (B.Krysinski)، والسيميائية المعرفية مع بيير أولي (P.Oullet)، وسيميائية الفضاء مع دونيس برتراند (D.Bertrand)، والسيميائية الاجتماعية مع كلود كلام (C.Calame) وإريك لاندوفسكي (E.Landowski)، وسيميائية الإيحاء مع أوريكشيوبي Catherine Kerbrat-Orecchioni، وسيميائية القراءة مع أمبرطو إيكو (U.Eco) وبرتراند

<sup>756</sup> - ثابت عبد الله: الإرهابي 20م دار المدى، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى سنة 1426هـ؛

<sup>757</sup> - Greimas et Jackues Fontanille : Sémiotique des passions. SEUIL .PARIS. France.1991.

<sup>758</sup> - د. محمد الداوي ص ليميائية الكلام الروائي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2006م، ص:177.

جيرفي (B.Gerbais)، وسيميائية الصورة الإشهارية مع رولان بارت (R.Barthes)، وسيميائية الشعر مع ميكائيل ريفاتير (M.Rifaterre) وجماعة مو (Groupe M)... وهناك أيضا السيميوطيقا المادية مع جوليا كريستيفا (J.Kristifa) وبيير زيمبا (P.Zima)، والسيميوطيقا الرمزية مع جان مولينو Jean Molino وجان جاك ناتبي Jean Jackues Nattier، وسيميائية الثقافة مع يوري لوتمان (Lotman)، وأميرطو إيكو (U.Eco)، وروسي لاندي (Rossi Landi)، وسيميائية الفنون مع هيلبو (Hilbo)، وكير إيلام (Keir Elam)، و كريستيان ميتز (Metz)، وموكاروفسكي (Mukarobski)، وسيميائية الوسائل السمعية والبصرية. وبصفة عامة، فهناك نوعان من السيمياء: سيمياء التواصل وسيمياء الدلالة<sup>759</sup>.

هذا، ويمكن عربيا الحديث عن مجموعة من المحاولات والاجتهادات السيميائية مغربا ومشرقاً، كما عند محمد مفتاح<sup>760</sup>، وسعيد بنكراد<sup>761</sup>، ومحمد السرغيني<sup>762</sup>، ومحمد الداوي<sup>763</sup>، وعبد المجيد العابد<sup>764</sup>، وعبد المجيد نوسي<sup>765</sup>، وعبد الرحيم جيران<sup>766</sup>، وجميل حمداوي<sup>767</sup>، والطائع

- <sup>759</sup> - للتعلم، انظر: الدكتور جميل حمداوي: السيميولوجيا: ثين النظرية والتطبيق، الوراق للطبع والنشر، الأردن، الطبعة الأولى سنة 2011م.
- <sup>760</sup> - د. محمد مفتاح: تحليل نخطبة ان شعري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الدار البيضاء، المغرب/دار التنوير، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 1985م.
- <sup>761</sup> - د. سعيد بنكراد: السيميائيا دان سردية، منشورات الزمن، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1999م.
- <sup>762</sup> - د. محمد السرغيني: محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1987م.
- <sup>763</sup> - د. محمد الداوي: سيميائية الكلام الروائي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2006م.
- <sup>764</sup> - د. عبد المجيد العابد: ج بحث في السيميائيات، دار القرويين، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2008م.
- <sup>765</sup> - عبد المجيد نوسي: التحليل السيميائي نخطبة الروائي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2002م.
- <sup>766</sup> - أعد رسالة جامعية حول سيميائية الدلالة في رواية " نجمة أغسطس " لصنع الله إبراهيم؛

الحدادي<sup>768</sup>، وسمير المرزوقي وجميل شاكر<sup>769</sup>، وعبد الحميد بورايو<sup>770</sup>، والسعيد بوطاجين<sup>771</sup>، ورشيد بن مالك<sup>772</sup>، وعبد اللطيف محفوظ<sup>773</sup>، وموريس أبو ناضر<sup>774</sup>، وأنور المرتجي<sup>775</sup>، وأحمد يوسف<sup>776</sup>، وشادية شقروش<sup>777</sup>، وصلاح فضل<sup>778</sup>، ...

## 2- سيموطيقا الأهـواء:

- <sup>767</sup> - د. جميل حمداوي: السيمولوجيا: بين انظرية انزطجيقم الوراق للطبع والنشر، الأردن، الطبعة الأولى سنة 2011م.
- <sup>768</sup> - طائع الحداوي: سيمائيا د التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2006م.
- <sup>769</sup> - سمير المرزوقي وجميل شاكر: يذخم إلى نظرية فن نص خ، الدار التونسية للنشر وديوان المطبوعات الجامعية بالجزائر، الطبعة الأولى سنة 1985م.
- <sup>770</sup> - د. عبد الحميد بورايو: ان تحليل انض يمائي ن هخ طب فن ض ردي، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، الطبعة الأولى سنة 2003م.
- <sup>771</sup> - السعيد بوطاجين: ش زربل العاملي، دوط خ سيمائية، دار الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى سنة 2000م.
- <sup>772</sup> - رشيد بن مالك: بي س مصطلحات التحليل السيمائي ن ه ص م دار الحكمة، الجزائر، الطبعة الأولى سنة 2000م.
- <sup>773</sup> - د. عبد اللطيف محفوظ: آليبد ر ب طان ص الروائي، منشورات القلم المغربي، الطبعة الأولى سنة 2006م.
- <sup>774</sup> - د. موريس أبو ناضر: الألسنية أن قذ الأدبي / في النظرية أن برص خ، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان.
- <sup>775</sup> - أنور المرتجي: سيمائيا ن ص الأدبي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1987م.
- <sup>776</sup> - د. أحمد يوسف: ان ذ دان فز هتق برث خ سيمائية ففوض ف خ العالبي خ، الدار العربية للعلوم ومنشورات الاختلاف والمركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى سنة 2005م.
- <sup>777</sup> - د. شادية شقروش: سيمائيا ن خ طب ة الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، الطبعة الأولى سنة 2010م.
- <sup>778</sup> - د. صلاح فضل: ش فراد ان ص م دوط خ سيمولوجيا في شعرية القص والقصيد، دار الآداب، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 1999م.

ظهرت سيميوطيقا الأهواء لدراسة الذات والانفعالات الجسدية والحالات النفسية، ووصف آليات اشتغال المعنى داخل النصوص والخطابات المستهواة، وذلك من خلال التركيز على مكونين أساسيين: المكون التوتري (انعكاس العالم الطبيعي على الذات)، والمكون العاطفي أو الانفعالي (منبع الأحاسيس والعواطف). ويتولد عبرهما ما يسمى بـ كينونة المعنى، وخلق ما يسمى كذلك بذات الإدراك والعاطفة. ومن ثم، فالخطاب السيميوطيقي يدرس مجمل الانزياحات الموجودة بين العاطفي والتوتري، وذلك من خلال رصد علاقة الذات المستهواة بالعامل الموضوع أنجذابا واتصالا ومقصدية. ويتم هذا التفاعل الاستهوائي الإدراكي عن طريق فضاء الحس والجسد.

ولا يعني هذا أن ليس هناك دراسات للأهواء والانفعالات، بل على العكس من ذلك، فإننا نلفي مجموعة من الدراسات الفلسفية والأخلاقية التي تناولت الأهواء البشرية بالدرس والتحليل والتصنيف، كما في الفلسفة اليونانية عند أفلاطون وأرسطو، وعند الفلاسفة والمفكرين المسلمين كما عند ابن سينا، ومسكويه، وابن الجوزي، وابن حزم<sup>779</sup>، وفلاسفة الغرب مثل: توماس الأكويني، وسانت أوغوستين، وديكارت، وكانط، وهيغل، وسبينوزا، وباسكال، وجون لوك، ودافيد هيوم، وكوندريك، وملبرانش، وغيرهم من الفلاسفة المعاصرين الذين اهتموا كثيرا بالفلسفة اللاهوتية والأخلاقية. ونجد هذا التناول أيضا عند علماء النفس، وكذلك لدى الشعراء والروائيين، وكتاب المسرح، والدارسين اللسانيين. لكن هؤلاء لم يدرسوا الأهواء دراسة معجمية دلالية وتركيبية ضمن متواليات ومقاطع نصية صغرى وكبرى، وذلك من خلال استقراء شكل المضمون بنيويا وسيميائيا.

هذا، ويعد الفلاسفة الفينومينولوجيون (الظاهراتيون) من الذين ربطوا بين الذات الشعورية وعالم الأشياء إدراكا ومقصدية، كما يتجلى ذلك واضحا وبيننا عند هوسرل وميرلوبونتي. ويعني هذا أن كرىماص تأثر كثيرا بميرلوبونتي، وذلك حينما حاول الربط بين الشعور وإدراك العالم ضمن علاقة تواصلية تفاعلية مباشرة. وبتعبير آخر، يتوسط الجسد الاستهوائي الذات وعالم الأشياء،

779 - اهتم ابن حزم كثيرا ببهوى الحب في كتابه: ر الحمامة في الألفة والألاف، ضبط الدكتور الطاهر أحمد مكي، دار المعارف، القاهرة، مصر، الطبعة الثانية.

وذلك عن طريق تشغيل الحواس لإدراك العالم، وتحديد مقصدية الذات. ومن هنا، يتم الحديث عن الانتقال من حالات النفس إلى حالات الأشياء.

وعلى العموم، فقد بدأت سيميوطيقا الأهواء أو سيميوطيقا الذات مع كريماس بمقاله الذي كان تحت عنوان: "جهات الذات أو الكون / La modalisation de l'être" <sup>780</sup>. ويعني هذا بداية الشروع في التعامل مع سيميوطيقا الانفعال، والاهتمام بالمشاعر الجسدية والأهواء الذاتية، بعد أن كان التعامل سابقا مع سيميوطيقا الأفعال أو العمل أو الأشياء. ويعني هذا المقال، من جهة أخرى، دراسة تكييفات الذات المستهواة من خلال استحضار منطق الجهات: القدرة، والإرادة، والمعرفة، والوجوب <sup>781</sup>. وبعد ذلك، انكب كريماس ومعاونوه على دراسة هوى الذات داخل خطابات نصية بعيدا عن المقاربات الأخلاقية والفلسفية والنفسية، باحثين عن آثار المعنى داخل المقاطع النصية التي تتمظهر فيها صورة الهوى الذاتي، كما فعل كريماس حينما درس هوى الغضب، فتوصل إلى أن هذا الهوى يتكون من ثلاثة أجزاء مفصلية تكون البرنامج السردى الاستهوائي، وهي: الإحباط (الحرمان)، والاستياء(السخط)، والعدوانية <sup>782</sup>.

هذا، ولم تشهد سيميوطيقا الأهواء التجديدات الأساسية، والتفعيد النظري والتطبيقي، إلا في سنوات التسعين من القرن الماضي، وبالضبط في سنتي 1991 و1994م، وسيظهر التجديد في استخدام مفهوم التوتر (الضغط)، و مفهوم الإحساس الاستهوائي، كما في كتاب: "سيميوطيقا الأهواء" لكريماس وجاك فونتانيي سنة 1991م، حيث ركز الباحثان على مجموعة من المفاهيم التحليلية، كالجسد، والانفعال، والكمية، والامتداد، والكثافة، والإيقاع، والقوة،

<sup>780</sup> - A.J.Greimas : (De la modalisation de l'être), Actes sémiotiques, Bulletin9, p : 9-10.Repris dans Du Sens2, Paris, 1983, p : 93-102 .

<sup>781</sup> - انظر: كريماس وجاك فونتانيي: صيميائيات الأهواء: في حالات الأشياء إلى حالتان فاش، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2010م، ص:46.

<sup>782</sup> - J.Greimas:( De la colère, étude de la sémantikue ledicale), Actes sémiotiques, Documents, 27, p:9-24; Repris dans Du Sens2, op.cit, p:225-246.

والضغط، والتوتر، والإحساس، والطاقة الشعورية، وثنائية الصالح والطالح، والانفصال والاتصال، والعالم الداخلي والخارجي، والذات والموضوع، وحالات النفس وحالات الأشياء... ويتضمن الكتاب ثلاثة فصول محورية: الفصل الأول خصص لإبستمولوجيا الأهواء، أما الفصل الثاني من الكتاب، فتم الحديث فيه عن البخل، والفصل الثالث خصص لدراسة الغيرة. واعتمد كريماص وفونتاني على دراسة التظاهرات المعجمية الدلالية، والانفتاح على دراسة النصوص الأدبية، وذلك عبر التركيز على المستوى التركيبي، واستقراء دلالة الشكل، وتبيان آليات التخطيط، وبناء النماذج الصورية إن سطحا وإن عمقا.

هذا، وقد توصل المؤلفان إلى أن هوى البخل هوى موضوعي، في حين أن هوى الغيرة يصنف ضمن الأهواء الذاتية المتداخلة والمتفاعلة. ومن ثم، عمد إلى قراءة البخل قاموسيا، وذلك من خلال إقامة التقابلات بين التعلق الشديد بالمال (البخل والشح والظن والتقتير..)، والتعلق الضعيف بالمال، أو ما يسمى سيميائيا بالكثافة الدنيا (التبذير والإسراف واللامبالاة..)، وحضور حالة وسطى وهي حالة الاعتدال (الاقتصاد والادخار).

أما هوى الغيرة، فيستوجب عند الباحثين وجود صراع انفعالي متوتر بين ثلاثة أنواع من الذات المستهواة، ألا وهي: الغيور، والمحبوب (الموضوع)، والغريم المنافس. أي: "إن الأمر يتعلق - حسب سعيد بنكراد- بمقطع هووي قابل للانتشار فيما هو أوسع من خلال إسقاط يحمل التصورات التي تشخص الأزمة الهوية. ويحكم هذه الثلاثية أفق واحد هو أفق الغيور. فالغيرة التي هي حب مبالغ فيه يمكن أن تكون استغاثة وعذابا إذا كان المحبوب لازال في منأى عن الغريم، وبعيدا عن متناوله، ولكنها قد تصبح خشية وقلقا إذا تكونت بعد الأزمة الهوية. أي: بعد ظهور الغريم. وقد تصبح حقدا وكرهية، ويعلن حينها عن ميلاد تظاهرات قد تكون تجسيدا لمحاولات القتل والانتقام."<sup>783</sup>

هذا، ولا يقتصر المؤلفان على التظاهرات القاموسية فقط، بل يفتحان على دراسة النصوص والخطابات لنمذجة الأهواء نمذجة سيميائية، وذلك من خلال دراسة أشكال المضامين. ويعني

783 - د. سعيد بنكراد: (مقدمة المترجم): سيميائيات الأهواء: في حالات الأشياء إلى حالائش فاش، لكريماص وجاك فونتاني، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2010م، ص: 40-41.



هذا أن المؤلفين ينتقلان من الدلالة المعجمية إلى التخطيط. ومن هنا، يرى الباحث المغربي الدكتور سعيد بنكراد كذلك أن: "الأمر في الحالتين يتعلق بمحاولة الإمساك بالهويين ضمن خطاب، ومن خلال شكل تحققهما بعيدا عن الأحكام المسبقة، وبعيدا عن الصناعات التي قد لا تقدم أي شيء في مستوى بناء الدلالات. إنهما يقدمان من خلال صنيعهما هذا نموذجا جديدا لتناول الأهواء، وتحديد مضامينها استنادا إلى إمكاناتها في الخطاب، لاستنادا فقط على ما يمكن أن تقوله القواميس. فالوجود الخطابي للأهواء رهين باستعمالاتها. لذلك، لافائدة من مساءلة الصناعات التي قد تكون محكمة برؤية سابقة (دينية، واجتماعية، وأخلاقية). ولا فائدة من الاطمئنان الكلي للقواميس، فالقواميس لا تتكلم إلا من خلال إدراج إمكاناتها ضمن ماهو أوسع منها أي الخطاب: إنها منطلق، وليست متنا تماما."<sup>784</sup>

كما ستعمق هذه المفاهيم الاستهوائية أيضا في كتاب: "التوتر والدلالة" الصادر سنة 1998م، وهو من تأليف جاك فونتانيي وكلود زيلبيريرك (Claude - Jackues Fontanille - Zilberberg)<sup>785</sup>. و"شيئا فشيئا بدأت تتضح الملاح العامة لسيميائيات الأهواء، ونظر إليها من الناحية النظرية، ربما بشكل مستقل، في علاقتها بسيميائيات الفعل، ونظر إليها، في علاقتها بالأبعاد الأخرى للخطاب (تداولي، ومعرفي، وأخلاقي...)." <sup>786</sup>

ومن بين الدارسين السيميائيين الآخرين الذين درسوا الأهواء، نذكر: هرمان باريت H.Parret في كتابه: "الأهواء: بحث حول تخطيط الذاتية"<sup>787</sup>، حيث أولى أهمية كبرى للذات من خلال منظور فلسفة اللغة والبعد التداولي، وذلك بدراسة مكون التحلي والتمظهر، وإعادة النظر في البنية العميقة، وربطها بالذات أو النفس الفردية، واستجلاء الأفعال الانفعالية، وذلك عبر الدراستين: النفسية والتداولية اللغوية ضمن المآل التوليدي الاستهوائي. وقد ثار كثيرا على البنيوية الشكلانية التي كانت تقصي الذات بشكل من الأشكال. كما أهملت الأهواء

784 - د. سعيد بنكراد: نفسه، ص: 41.

785 - Jackues Fontanille, Claude Zilberberg : **Tension et signification**, Liège-Mardaga, 1998 .

786 - كريماص و جاك فونتانيي: **سيميائيات الأهواء: من حالات الأشياء إلى حالات القش**، ص: 47.

787 - Parret (H): **les passions: essai sur la mise en discours de la subjectivité**, Mardaga, 1986.

والانفعالات وعواطف الذات المبدعة. لذا، سارع باريت إلى دراسة الهوى داخل الخطاب، وذلك من منظور تلفظي تداولي، يمتح آلياته من فلسفة اللغة. وقد ميز بين الأهواء النمطية والأهواء المشتقة، معتمداً في ذلك على الوصف البنيوي والسيمائي. وقد قام بتقسيم الأهواء، وذلك اعتماداً على منطق الجهات والمسار التوليدي الهووي.

هذا، وقد انطلق باريت في دراسته للأهواء من ثلاثة مستويات منهجية: المستوى المورفولوجي للأهواء (يعتمد باريت هنا على النص لا على الوحدات المعجمية)، والمستوى التركيبي، ومستوى التخطيط. وقد توصل باريت إلى أن هناك ثلاثة أصناف من الأهواء: الأهواء العلائقية (المتقاطعة)، وتمثل في: (الفضول-المضايقة-الجلد-الصفاء الذهني-الجهل-الخشية-السذاجة-الوهم-الهروب-الكرب-التناقض-الضجر-القلق-النفور-التردد)، والأهواء المثيرة، وتتجلى في: (الاهتمام-الثقة-الكراهية-الحذر-الصدقة-الحب-اللامبالاة-الاحتقار-المودة-التقدير-الاستخفاف-الازدراء)، والأهواء الحماسية (الحماس-الافتتان-الإعجاب-الاضطراب-الاعتراف-الخيبة-الاحترام-الأمل).

وقد ركز باريت كلامه على الذات المستهواة والذات المضادة، فتعرض لمركب الأهواء، ثم الحديث عن التوازن العاطفي والتعويض. كما تطرق إلى آليات التخطيط، وأشار كذلك إلى أفعال الكلام وعمليات التلفظ، واستحضر القوة الإنجازية لتخطيط الانفعالات والمشاعر<sup>788</sup>.

ومن جهة أخرى، فقد حلل فرانسوا راستي (F.Rastier) سنة 1995م 350 رواية فرنسية من سنة 1830 إلى سنة 1970م، وذلك بدراسة الأشكال الدلالية المركبة للعواطف والأهواء<sup>789</sup>. ويعني هذا أن فرانسوا راستي قد قارب العواطف والأهواء مقارنة موضوعاتية ذات أبعاد سيميائية ضمن نصوص روائية متنوعة.

<sup>788</sup> - نقلا عن د. محمد الداوي: سيمائية الكلام الروائي، ص: 15.

<sup>789</sup> -F.Rastier : L'analyse thématique des données textuelles — L'edemple des sentiments, Paris, Didier, 1995.

وهناك دراسة أخرى قيمة لفرانسيس سيسيليا (Cécilia.W.Francis) سنة 2006م تحت عنوان: "السيرة الذاتية لغابرييل روي"<sup>790</sup>، حيث تدرس الباحثة فيها السيرة الذاتية للكاتب الكندي غابرييل روي، وذلك على ضوء المقاربة السيميوطيقية للأهواء، كما لدى كريماص وجاك فونتانيي من خلال الربط بين الأهواء والمعنى ضمن تحليل نصي وخطابي.

ويمكن الحديث كذلك عن الباحثة الفرنسية آن إينو Anne Hénault<sup>791</sup> التي أصدرت كتاب: "السلطة بوصفها هوى"، وقد ميزت فيه بين سيميوطيقا الأهواء القائمة على الاتصال بين الذات المدركة والعالم الموضوعي، مع معايشة الحدث آنيا بانتفاء المسافة بين الأنا والعالم، وسيميوطيقا العمل القائمة على الانقطاع والانفصال بين العالم والذات، حيث تقول إينو: "مما لاشك فيه أن كريماص يعطي الأولوية للعمل (ليس فقط على مستوى تاريخ أفكاره، بل كذلك على المستوى الإبيستمولوجي) في تمفصل سيميوطيقا العمل وسيميوطيقا الأهواء، وذلك لأن تحليل كفاية الذات الإبيستمولوجية الفاعلة هو الذي يفضي إلى قضية الهوى أو قضية الأهواء."<sup>792</sup>

ولقد اختارت إينو، على مستوى التطبيق، أن تدرس يوميات روبر أرنو داديلي R.A.D'Adilly، وذلك عبر الفترة الممتدة زمنيا من سنة 1614 إلى سنة 1632م، ويبلغ عدد صفحاتها (1200) صفحة.

هذا، وقد اختارت إينو أن تبحث في سيميوطيقا الأهواء، وذلك عبر دراسة دياكرونية (تطورية) لمختلف الفواعل التاريخية، وهي تتفاعل مع الأحداث، مع رصد مختلف الردود الانفعالية والاستهوائية تجاه الحكم والسلطة والمجتمع، وذلك انطلاقا من تصورات ورؤى سوسيولوجية وأنتروبولوجية. وقد استخلصت إينو، وذلك من خلال دراسة حالة السلطة عبر ثنائية الجذب

<sup>790</sup> - Cécilia.W.Francis : **Gabrielle Roy, autobiographie, subjectivité, passions, discours**, Les presses de l'université Laval, 2006, Canada.

<sup>791</sup> - Hénault (A): **le pouvoir comme passion**, PUF, 1994.

<sup>792</sup> - Hénault (A): **le pouvoir comme passion**, p:214.

والقوة، بأن هناك ثلاث حالات سيميوطيقية للأهواء: الانتقال من حالة الحبور والتقدير، وذلك إلى حالة الخيبة والفشل في إقرار السلم، مروراً بحالة التنبيه الشرعي وفقدان الهيبة.<sup>793</sup> وعليه، فقد ركزت هذه الكتب المذكورة على سيميوطيقا الأهواء تركيباً ودلالة، سطحا وعمقا، لسانا وكلاما، وذلك بالاعتماد على خطابات متنوعة: معجمية، وأدبية، وسياسية، واجتماعية، وأخلاقية... وكل ذلك من أجل البحث عن المعنى وآثاره، والتفكير لبنية الخطاب الاستهوائي كما يتجلى في الخطابات المدروسة والمنجزة.

وهناك من يتحدث أيضا عن سيميائية أخرى جديدة، وهي سيميائية الكلام باعتباره سيميائية وسيطة بين الذات والفعل مثل: الباحث المغربي محمد الداوي الذي يرى أن الكلام وسيط ضروري بين الذات الاستهوائية والإنجاز العملي، أو هو ممر ضروري بين الذات وعالم الأشياء ضمن الاختيارات التالية:

أ- هوى ← كلام ← فعل

ب- فعل ← كلام ← هوى

ج- فعل ← هوى ← كلام.

ويعني هذا حسب الدكتور محمد الداوي أن: "الوحدات الكلامية قد تتقدم أو تتأخر عن الوحدات التمرسية أو الاستهوائية. إن الحالة النفسية التي تنسخ حالة الأشياء بحاجة إلى كلام ينقل مضمراتها من حالة الكمون إلى حالة البروز، ويسعفها على التأثير في الواقع وتغييره. وإذا كانت حالة النفس منفصلة عن حالة الأشياء، فإن الوحدات الكلامية تلعب دورا في الكشف عما تتضمنه السريرة، في دفع الذات إلى التحرك والانتقال من حالة إلى أخرى. وبذلك، تنهض بدور اتصالي بين الحالتين السابقتين، وتحوي عينات (أفعال اللغة) تستتبع إنجاز أفعال لإحداث تغييرات في العالم، وفي معتقدات المتلقي ومواقفه السلوكية."<sup>794</sup>

هذا، وما زالت الدراسات السيميوطيقية الاستهوائية في العالم العربي - على حد علمي - قليلة جدا إلى حد الآن، وذلك بالمقارنة مع الأبحاث والكتب التي انصبت على التعريف بالسيميائيات بحثا ودراسة وترجمة، أو اهتمت بسيميوطيقا الفعل أو العمل تطبيقا وإنجازا. وإذا وجدت دراسات وأبحاث استهوائية في الساحة الثقافية العربية، فهي تعد على الأصابع ليس إلا، كما

<sup>793</sup> - نقلا عن د. محمد الداوي: نفسه، ص: 19.

<sup>794</sup> - د. محمد الداوي: نفسه، ص: 35.

نلفي ذلك واضحا عند الباحثين المغاربة على سبيل الخصوص: كمحمد الداھي الذي يعد أول من عرف بسيميوطيقا الأھواء في كتابه: "سيمائية الكلام الروائي"<sup>795</sup>، وفي دراساته الأخرى مثل: (سيمائية الأھواء)<sup>796</sup>، و(تجليات البعد الانفعالي في رواية "الحي الخلفي" لمحمد زفراف)<sup>797</sup>، و(هندسة الأھواء في الضوء الهارب لمحمد برادة)<sup>798</sup>، وعبد المجيد العابد كما في مقاله: (دراسة قصة "أغنية هاربة" للقاص صالح السهمي مثالا)<sup>799</sup>، وسعيد بنكراد الذي تحدث كثيرا عن سيميائيات الأھواء في كتابه المترجم: (سيمائيات الأھواء: من حالات الأشياء إلى حالات النفس)<sup>800</sup>، وجميل حمداوي كما في مقاله المعنون بـ: (سيميوطيقا الأھواء في

795 - د. محمد الداھي: نفسه، ص: 35.

796 - د. محمد الداھي: (سيمياء الأھواء)، يغخ عالمن فكر، الكويت، العدد 3، المجلد 35، يناير-مارس 2007م، ص: 213.

797 - د. محمد الداھي: (تجليات البعد الانفعالي في رواية الحي الخلفي لمحمد زفراف)، محمد فزان كبرت الكبير، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2003م، صص: 113-126.

798 - د. محمد الداھي: (هندسة الأھواء في الضوء الهارب لمحمد برادة)،

يغخ قلوب فبد، العدد 10، ربيع 2004م، صص: 99-107.

799 - عبد المجيد العابد: دولخ صخ "أغنية برثخ" ان هق ب ل بنج السهمي ض ب، يغ درةم مدونة رقمية، بتاريخ 2010/10/09م،

<http://www.doroob.com/archibes/?p=47209>

800 - د. سعيد بنكراد: (مقدمة المترجم): سيمائيات الأھواء: ي حالات الأشياء إلى حالائن فش، لكرصاص و جاك فونتيني، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2010م.

القصة القصيرة جدا)<sup>801</sup>، ومحمد بادي كما في دراسته التعريفية: (سيمائيات مدرسة باريس: المكاسب والمشاريع (مقاربة إبستمولوجية)<sup>802</sup>، ...

وعلى أي حال، فإذا كانت سيميوطيقا العمل أو الفعل قد قامت على مفهوم الانفصال بين الذات وعالم الأشياء، وذلك من خلال الاشتغال على مفهوم الحالة والتحويل والعامل، حيث اعتبرت السرد مجموعة من الانقطاعات والتحويلات التي تتحكم في الفاعل في علاقته بالموضوع المرغوب فيه. بتعبير آخر، يدرك العالم في سيميوطيقا العمل منفصلا عن الذات. بينما يدرك العالم في سيميوطيقا الأهواء متصلا بالذات وحالات النفس ضمن كلية قائمة على التداخل والانصهار والتفاعل. ومن ثم، "تهدف سيميوطيقا الأهواء إلى تشييد الاتصال أو الكلية التي شكلت إحدى ثغرات النظرية السيميائية الأساس عبر إدماجها للبعد الهوي في مراقبي المسار التوليدي. إن الانفتاح على البعد الاستهوائي يقتضي عمليا الاهتمام بسيميوطيقا الاتصال، باعتبارها بديلا عن السيميائية التي تأسست على العمل والانفصال، مع ما يقتضيه ذلك من حرص الباحث على الإلمام بآثارها على مستوى اشتغال آليات البناء العام."<sup>803</sup>

ويعني كل هذا أن السيميوطيقا الجديدة قد انتقلت من حالات الأشياء مع سيميوطيقا العمل إلى حالات النفس مع سيميوطيقا الأهواء، ومن سيميوطيقا الانفصال والانقطاع إلى سيميوطيقا الاتصال والإدراك الكلي للأشياء والذات على حد سواء.

### 3- منهجية سيميوطيقا الأهواء:

801 - د.جميل حمداوي: سيميوطيقا الأهواء في القصة القصيرة جدا "قصة" سرالية" لحسن علي البطران نموذجاً"، السيميولوجيا: بين النظرية والتطبيق الوراق للنشر والطبع، الأردن، الطبعة الأولى سنة 2011م.

802 - محمد بادي: (سيمائيات مدرسة باريس: المكاسب والمشاريع (مقاربة إبستمولوجية) 'يغخ عالم انكر، الكويت، العدد3، المجلد 35، يناير- مارس 2007م، ص:287.

803 - د.محمد بادي: نفسه، ص:308.

ما يهمننا في هذه الدراسة على المستوى المنهجي هو مقارنة الأهواء الذاتية والنوازع الجسدية والميول الانفعالية مقارنة سيميوطيقية، تنصب على دراسة الهوى ضمن المستوى السردى التركيبى والمستوى الدلالي، مع استبعاد الجانب اللغوي الذي يتمظهر على مستوى التجلي، والاهتمام به على المستوى الخطابي والمعجمي. ويعني هذا أننا لن ندرس الأهواء النفسية والانفعالات والمشاعر من الناحية الفلسفية أو الناحية الأخلاقية والنفسية تحليلاً وتصنيفاً، بل دراسة الأهواء داخل النصوص والخطابات، وذلك بالاستعانة بالمقارنة السيميوطيقية سطحا وعمقا، من خلال استقراء المكونات التركيبية والمكونات الدلالية. وهنا، يتم إضافة البعد الانفعالي إلى الخطاطة السيميوطيقية التي وضعها كرىماص، وتضم البعد المعرفي والتأويلي. وتعبير آخر، يقول الباحث المغربي سعيد بنكراد: "إن ما هو أساسي في دراسة الهوى ليس التعرف على العلامات الدالة على الأهواء، بل الاهتمام بآثارها المعنوية كما تتحقق في الخطاب. لذلك، فإن الأمر لا يتعلق في سياق هذا الكتاب [سيميوطيقا الأهواء لكرىماص وجاك فونتانيي]، وسياق السيميائيات عامة، بمحاولة تقديم صنافة شاملة لسلسلة من الأهواء كما يفعل ذلك الفلاسفة أو علماء النفس وغيرهم، ولا يتعلق أيضا بإصدار جملة من الأحكام الاجتماعية/الأخلاقية التي تدين هذا الهوى، وتضمن ذاك ضمن استقطابات من طبائع مختلفة؛ فهذه أمور لا طائل من ورائها (أو هي كذلك في سياقنا على الأقل)، ولا يمكن أن تقدم إضافة نوعية قد تقودنا إلى فهم أفضل لهذا السلوك الهوى أو ذاك. إن الأمر على العكس من ذلك: "فهوى" السيميائيات هوى تركيبى دلالي لا يلتفت إلا للممكنات الكامنة التي يمكن أن تتجسد من خلال وجوده الأدنى كما يتحقق في القواميس. فهي لا تكثر لما تقوله الأخلاق إلا من حيث المسارات المحتملة (البرامج والعلامات المتداخلة بين العوامل) التي يمكن أن تولدها الإدانة والشمين، ولا تلتفت إلى ما يقوله الدين، وينصح به، إلا من حيث إمكانات تحويل النهي والترهيب والترغيب إلى برامج سردية تتضمنها محكميات تضع الهوى ضمن سياق خطابي بعينه (حالة لقمان وهو يعظ ابنه).<sup>804</sup>

ولا يعني كلام سعيد بنكراد بأن السيميوطيقيين الذين يهتمون بمقارنة الأهواء ينكرون دور الدين والأخلاق في تصحيح سلوك الإنسان، وتغييره تغييرا إيجابيا، فلا أحد ينكر ما للدين والأخلاق من آثار إيجابية مهمة على حياة الإنسان ذهنيا ووجدانيا وحركيا وسلوكيا. ولكن سعيد بنكراد يقصد بأن سيميوطيقا الأهواء تهتم بدراسة الأهواء اعتمادا على دراسات بنيوية

804 - د. سعيد بنكراد: نفسه، ص: 10-11؛

نصية علمية بعيدا عن خطاب النصح والوعظ، مع تصنيف القيم الأخلاقية كما ترد في النصوص والخطابات الإبداعية والأدبية، ولكن ليس بطريقة عادية مباشرة، بل تستنبط دلالاتها عبر استقراء الشكل الروائي، ومدارسة بنيات الخطاب الفنية والجمالية. ويعني هذا أن درس الأهواء لن يقدم من خلال وجهة أخلاقية ودينية بشكل وعظي مباشر، بل لابد من استخلاص القيم من النصوص تفكيكا وتركيبا، وتتبع المسار السيميائي (السيميويزيس / Sémiosis) داخل الخطاب المعطى، وذلك بغية رصد الدلالة ووصفها.

زد على ذلك، فلا يمكن فهم سيميوطيقا الأهواء إلا إذا استوعبنا سيميوطيقا الأفعال أو الأشياء، وفهمنا السيميوزيس (التدلال) السردي بمكونه التركيبي والدلالي في مساره التوليدي التحويلي، فنعرف كيف يتشكل المعنى، وكيف يتبين أيضا على مستوى السطح والعمق، من أجل تحصيل المعنى والدلالة المضمرّة. بتعبير آخر، إن البنية الهووية الأصلية العميقة البسيطة هي التي تولد مجموعة لامتناهية من النصوص والخطابات التي تتمظهر فيها الأهواء الانفعالية السلبية والإيجابية، وذلك عبر عمليات التحويل والتمطيط والتكثيف والتوسيع. و" بعبارة أخرى، يمكن القول: إن البناء النظري الخاص بالأهواء يستمد مبادئه ومفاهيمه وتصنيفاته الأساسية من السيميائيات الكلاسيكية بتعبير فونتايني، أي مما جاءت به سيميائيات الفعل، أو السيميائيات السردية بمحصر المعنى. إن الأمر يتعلق بتنويع على أصل، أو هو الانفتاح المتزايد على مناطق إنسانية جديدة لاتلغي النموذج النظري الأصل، بل تقوم بإغناء مفاهيمه وتوسيع دائرة اشتغاله. فعلى الرغم من أن للظاهرتين منطقتين مختلفتين (باعتبار الانفعال سابقا في الوجود على المعرفة)، إلا أنهما لا يكشفان عن مضامينهما إلا من خلال السيرورة التوليدية التي أشرنا إليها أعلاه".<sup>805</sup>

وعليه، فإن أهم ما يميز سيميوطيقا الأهواء أنها أضافت بعدا تحليليا جديدا في دراسة النصوص والخطابات، وهو البعد الانفعالي أو الاستهوائي، وذلك إلى جانب البعد العملي والمعجمي الموجودين في سيميائية الفعل أو الأشياء. بمعنى أننا أصبحنا نتحدث عن أدوار العامل، وأدوار الفاعل الغرضي، والفاعل الاستهوائي أو الانفعالي. و" بعبارة أخرى، يتعلق الأمر بدراسة الهوى باعتباره سابقا على الممكنات الدلالية المستترة، فهو من حيث الطبيعة وممكنات التركيب يعد سلسلة من الحالات الانفعالية التي تتطور خارج البعدين المعرفي والتداولي (المكونين الرئيسيين في النص السردي). إنه يشكل بعدا جديدا داخل المسار التوليدي يطلق عليه: البعد الانفعالي،

805 - د. سعيد بنكراد: نفسه، ص: 15.



فالإنسان لا يفعل فقط، إنه بالإضافة إلى ذلك يضمن الفعل شحنة انفعالية تحدد درجة الكثافة التي يتحقق من خلالها هذا الفعل. وهي إشارة أيضا إلى طبيعة كينونة الذات الفاعلة وتأثيرها في فعلها. لذلك، فإن هذا البعد يتجسد في مرحلة أولى من حيث التحققات الخطابية من خلال أدوار استهوائية انفعالية، هي الوجه الآخر، داخل الخطاب، للأدوار التيمية (صياد، وفلاح، وأستاذ، هي أدوار تيمية تحيل على أدوار اجتماعية، في حين يحيل الغضوب والبخيل والعنيد على حالات غير طبيعية عادة ما تكون عرضية وغير مسترسلة في الزمان والمكان، وبالإضافة إلى ذلك عادة ما تكون مخلقة سلبيا من الناحية الاجتماعية والدينية: الغضوب والبخيل والغيور. 806.

وعليه، لا بد على مستوى التطبيق من الالتجاء إلى الوصف المعجمي والدلالي لدراسة الأهواء والمثيرات الانفعالية (pathèmes)، وإخضاعها للمستوى التركيبي، بغية تحديد المربع السيميائي والبنية الدلالية المنطقية التي تتحكم في توليد النص أو الخطاب الاستهوائي. وهنا، يتم استكشاف الملفوظات الانفعالية، وتحديد التوترات الاستهوائية، والتركيز على الذات المستهواة، ودراسة الجهات والبرامج الاستهوائية والفاعل الاستهوائي. كما تركز المنهجية على استكشاف الجسد باعتباره موضوعا إجرائيا، يتم به إدراك الشعور للعالم الموضوعي. ومن هنا، تدرس سيميوطيقا الأهواء ملفوظات الإحساس على المستوى الخطابي لا على مستوى التمثيل (Configuration)، وتعنى كذلك بالمتلفظ الذاتي، وآليات تخطيب الأهواء، والاستعانة بالبنية العاملة والسردية في تحليل الخطاب الاستهوائي. والانتقال من التلطف إلى الأهواء، ومن الإستيتيقا إلى القيم. وهنا، يدرس تمظهر الجهات، والتشخيص التصوري، وعمليات التلطف. أي: المستوى الصرفي التركيبي الدلالي للعواطف.

وبناء على ماسبق، يلاحظ أن سيميوطيقا الأهواء: "جاءت مكتملة لسيميائية العمل، حيث إن مشروعها ينهض على أساس سد ثغراتها، وملء البياضات التي تعتور بناءها النظري. غير أن هذا المشروع، بحسب رأي معظم الباحثين، ينماز بالدرجة الأولى بقيام بنائه العلمي على مجموعة من الحدوس المعرفية. وعلة ذلك كونه لا يزال في طور التشييد النظري. فالاقترحات، والنماذج النظرية، والخطاطات المعيارية، التي يقدمها استجابة لشرط إبداع مقارنة ملائمة للمكون الهووي داخل الخطاب، تشكل عماد التفكير في القضايا الجديدة داخل النظرية. بيد أنها من جهة

806 - د. سعيد بنكراد: نفسه، ص: 12.

أخرى، تفرض على الباحث ضرورة تنقيحها، أو بالأحرى تخليصها من زخم التفاصيل المخلة أحيانا بالانسجام المطلوب، في أفق استكمال مشروع التأسيس النظري المتناسك لمكوني الأهواء والتوترية في الخطاب، علما أن هذا ما تقتضيه شروط الطبيعة العلمية للنظرية السيميائية بالأساس".<sup>807</sup>

وما يلاحظ كذلك أن سيميوطيقا الأهواء تتداخل منهجيا مع سيميوطيقا العمل، ويتداخل البعد الانفعالي مع البعد الغرضي للفاعل أثناء تحديد الصور المعجمية، وإبراز وظائفها الغرضية والهوية. كما اعتمدت سيميوطيقا الأهواء على مفاهيم ومصطلحات ومنهجية سيميوطيقا العمل. ولم تتحدث سيميوطيقا الأهواء على سيميائية المعاناة، بل اقتصر حديثها على سيميائية الكينونة في مقابل سيميائية الحالة. كما أن سيميوطيقا الأهواء لم تقترح نمذجة للأهواء على غرار البنية العاملة، حيث مازلنا نتكئ في ذلك على سيميوطيقا العمل. وتعتمد سيميوطيقا الأهواء على انتقاء هوى معين قابل لمدارسته تركيبيا ودلاليا، بل ثمة أهواء أخرى تستعصي على الدراسة والتحليل السيميوطيقي الاستهوائي. وإذا كان تعامل هرمان باريت مع الأهواء يتخذ بعدا كونيا قابلا للتعميم والتجريد والتفريد، فإن مدرسة باريس تنطلق في مقاربتها الاستهوائية من الخصوصية الثقافية والصناعات الهوية الخاصة بالثقافة الغربية. لذا، ينبغي للدارس العربي في أثناء دراسته للأهواء معالجة وتصنيفا وبحثا أن ينطلق من المعاجم العربية والكتابات الفلسفية والأخلاقية الموجودة لدينا لمعرفة المنظور القيمي تجاه الأهواء وحالات النفس البشرية<sup>808</sup>.

### ● الجانب التطبيقي:

وبعد هذا الفرش النظري، ننتقل إلى الجانب التطبيقي من أجل تجريب النظرية الاستهوائية على الرواية السعودية: "الإرهابي 20" لعبد الله ثابت، بغية وصف آليات اشتغال الدلالة الاستهوائية في هذه الرواية؛ لأن الهوى هو أساس الدلالة، وجوهر انبثاق المعنى. ومن باب الإضافة، فثمة روايات سعودية قد تناولت موضوعة المواجهة ضد الإرهاب سواء بطريقة جزئية أم بطريقة

807 - د. محمد بادي: نفسه، ص: 312.

808 - د. محمد الداوي: (سيميائية الأهواء)، ص: 240-241.

كلية، مثل: رواية "الأنثى المفخخة" لأميرة حبيب المضحى<sup>809</sup>، ورواية: "يوم التقينا... يوم افترقنا" لخالد الشيخ<sup>810</sup>، ورواية: "عرق بلدي" لمحمد المزيبي<sup>811</sup>، ورواية "القارورة"<sup>812</sup> و"الحمام لا يطير في بريدة" ليوسف المحيميد<sup>813</sup>، ورواية "سوق الحميدية" لسلطان سعد القحطاني<sup>814</sup>، ورواية "الفردوس الياب" لليلى الجهيني<sup>815</sup>، ورواية "نقطة تفتيش" لمحمد الحضيف<sup>816</sup>، ورواية "جروح الذاكرة" لخالد التركي<sup>817</sup>، ...

## 1- المتن الحكائي:

ترد رواية "الإرهابي 20" لعبد الله ثابت في شكل خطاب روائي أو طيبوغرافي<sup>818</sup> قائم على السيرة الذاتية، والتذويت<sup>819</sup>، والاسترجاع، وتذكر الماضي، والانطلاق من الرؤية

- 809 - أميرة المضحى: أنثى مفخخة مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2010م.
- 810 - خالد الشيخ: يوو التقينا... يوهف زرب، دار الكفاح للنشر والتوزيع، الدمام، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى سنة 1430هـ، ص: 114، وما بعدها.
- 811 - محمد المزيبي: عرق بلدي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية 2010م، ص: 184.
- 812 - يوسف المحيميد: قبر رحم المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة 2008م، ص: 72.
- 813 - يوسف المحيميد: الحمام لا يطير في بريدة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة 2009م، ص: 202.
- 814 - يوسف المحيميد: ص الحميدية، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2008م.
- 815 - ليلى الجهيني: انفردس الياب، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، الطبعة الثانية 2006م.
- 816 - د. محمد الحضيف: ق ط خ تفتيش، المؤلف، الأردن، طبعة 2006م، ص: 196.
- 817 - خالد التركي: جروح ان لرح، دار الساقى، بيروت، لبنان، طبعة 1421هـ، ص: 258.
- 818 - الأوطيبوغرافيا (Autobiographie) هي السيرة الذاتية.
- 819 - يقصد بالتذويت التركيز على الذات.

الداخلية(الرؤية مع). وتستند الرواية إلى تشغيل ضمير المتكلم، والمعرفة المتساوية، ومشاركة الراوي للشخصية في إنجاز الأحداث. ومن جهة أخرى، تقترب الرواية من جنس اليوميات أو التحقيق الصحفي الاستطلاعي. وتلتقط الرواية في سراديبها تفاصيل الحياة في السعودية، وذلك من خلال التركيز على شخصية ديناميكية متطورة، ألا وهي شخصية: زاهي الجبالي.

تبدأ الرواية بتقديم زاهي الجبالي الذي قضى طفولته بمنطقة أهما، فنشأ في أسرة (عسيرية) متوسطة محافظة، فتلقى تعليماً دينياً قاسياً على مجموعة من الشيوخ، والذين كانوا بعيدين كل البعد عن طرائق التربية الحديثة والمعاصرة، فقد كانت تنقصهم الرحمة والرأفة والشفقة. فتربى الطفل على هوى الخوف والفرع. وبعد ذلك، انتقل الطفل المتفوق إلى مستويات دراسية متقدمة، فتم استدراجه واستقطابه من قبل خليات إرهابية بشكل مدروس ومحكم، وذلك عبر تنظيم رحلات تخييمية وتدريب كشفية دينية قائمة على السرية والخلو والعزلة، والتشدد في التدين، والمغالاة فيه ضيقاً وحرماً. فانقاد الفتى لرغبات شيوخه وزعماء الطوائف الذين شكّلوا فيما بعد حلقات سرية مغلقة لتسييج المريدين والأتباع، وتلقينهم دروساً في الدين بطريقة غير صحيحة، وذلك بالاعتماد على الكتب الصفراء المتشددة، التي تعسر ولا تيسر. وبعد ذلك، أصبح الفتى عضواً مندمجاً داخل الخلية الإرهابية بشكل غير واع، يقوم بتأطير الأطفال والمريدين الجدد، وإعدادهم لحياة التطرف والمغالاة في الحياة. ولم يستطع الفتى أن ينسلخ عن حياة هؤلاء المتطرفين إلا بشق الأنفس، حيث تم ترويعه من قبل هؤلاء القساة، وتعنيفه، وإتهامه بالشذوذ، ومحاصرته في كل زمان ومكان. إلا أن الفتى سرعان ما تعقل، وعاد إلى رشده، فتصالح مع أسرته، وانطلق إلى دراسته من جديد، فحقق نجاحاً باهراً، بعد أن أخفق في السابق مرات عدة في دراسته العلمية. واستطاع زاهي الجبالي أن يلج الجامعة، ويحصل على شهادة الإجازة في الآداب، وعرف بين أقرانه شاعراً ذائع الصيت. ولما تخرج، مارس وظيفة التعليم، فأنشأ أسرته الصغيرة، ثم كرس كل حياته لمجاهدة الإرهاب والكرهية والعنف، ومقاومة التطرف والعدوان، وذلك بالإقبال على الحياة في توسط واعتدال.

## 2- التمظهر المعجمي:

من المعروف أن المعجم يتضمن سلسلة من المفردات التي تحمل مجموعة من المعاني الثابتة والمتغيرة حسب السياق الثقافي لمجموعة بشرية معينة. ويقوم المعجم على تصنيف الوحدات الدلالية ضمن مجموعة من أبواب المعاني والموضوعات، أو ترتب حسب الطريقة الألفبائية إن تقديمها (أغلب المعاجم والقواميس العربية)، وإن تأخيرا (لسان العرب لابن منظور). ويساعدنا القاموس أو المعجم بشكل من الأشكال على تفهم معاني الكلمات، وتحديد الدلالة المعجمية لمصطلح ما أو مفهوم معين لغة واصطلاحا.

ومن هنا، فالمقاربة السيميوطيقية<sup>820</sup> تنكر ظاهرة الترادف، وتتفق مع ابن فارس وثلعب على أن المترادفات الأخرى للكلمة هي مجرد ألقاب أو صفات أو أسماء لها دلالات أخرى. وفي هذا السياق يقول سيوييه: "اعلم أن من كلامهم اختلاف اللفظين لاختلاف المعنيين، واختلاف اللفظين والمعنى واحد، واتفاق اللفظين واختلاف المعنيين... واختلاف اللفظين والمعنى واحد نحو ذهب وانطلق."<sup>821</sup>

وهكذا، فكلمة الإرهاب تشتق من الفعل الرباعي المتعدي أَرهَب، وتشتق كلمة الرهبة والرهب من الفعل الثلاثي رَهَب (بالكسر). وفي هذا الصدد، يقول ابن منظور في "لسان العرب" معرفا للإرهاب: "رَهَب، بالكسر، يرهَب رهبة ورهبا، بالضم، ورهبان بالتحريك، أي خاف. ورهَب الشيء رهبا ورهبا ورهبة: خافه... وترهب غيره إذا توعدده... الرهبة: الخوف والفرع... وأرهبه ورهبه واسترهبه: أخافه وفرعه... وترهب الرجل إذا صار راهبا يخشى الله. و الترهَب التَعَبْد، وقيل: التَعَبْد في صومعته. قال: وأصل الرهبانية من الرهبة، ثم صارت اسما لما فضل عن المقدار وأفرط فيه... والرهبانية منسوبة إلى الرهبة، وأصلها من الرهبة: الخوف؛ كانوا

820 - حينما نستعمل السيميوطيقا نقصد الجانب التطبيقي، وحينما نستعمل السيميولوجيا نقصد الجانب النظري.

821 - د. محمد إقبال عروي: (السيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف في اللغة والتفسير) يغزخ عالمنا، الكويت، المجلد الرابع والعشرون، العدد الثالث، يناير/مارس 1996م، ص: 197.

يترهبون بالتخلي من أشغال الدنيا، وترك ملاذها، والزهد فيها، والعزلة عن أهلها، وتعهد مشاقها... فنفاها الرسول (صلعم) عن الإسلام، ونهى المسلمين عنها.<sup>822</sup>

وتتولد عن هذا التعريف المعجمي لمفهوم الإرهاب التظاهرات التوليدية الدلالية التالية: الخوف، والفزع، والوعد، والترويع، والرهابية، والتطرف، والإفراط، والعنف، والعدوان، والمبالغة، وعدم الاعتدال، والخلوة، والانعزال، والانغلاق، والتزاهد، وركوب المشقة في التدين والزيادة فيه... ويعني هذا أن الإرهاب هو موضوعي قائم على العدوان والتعدي، وإلحاق الضرر بالآخر أو الغير، إما عن طريق ممارسة العنف المادي، كالضرب، والجرح، والقتل، والغصب، والاعتصاب... أو ممارسة العنف الرمزي كما يذهب إلى ذلك بيير بورديو Pierre Bourdieu<sup>823</sup>، والذي يكون بالوعد، والسب، والشتم، والقذف، والغيبة، والنميمة، والتشويه، والحقد، والحسد...

ولا تتضح صورة الإرهاب إلا إذا قابلناها بكلمة التسامح، وتشتق هذه الصورة السيميائية من فعل: "سمح وأسمح إذا جاد وأعطى عن كرم وسخاء؛ وقيل: إنما يقال في السخاء سمح، وأما أسمح فإنما يقال في المتابعة والانقياد؛... وأسمح وسامح: وافقني على المطلوب... والمسامحة: المساهلة. وتسامحوا: تساهلوا... وفي الحديث المشهور: السماح رباح. أي: المساهلة في الأشياء تريح صاحبها. وسمح وتسمح: فعل شيئاً فسهل فيه؛... وقولهم: الحنفية السمحة: ليس فيها ضيق ولا شدة... وأساحت الدابة بعد استصعاب: لانت وانقادت... والمسامحة: المساهلة في الطعان والضراب والعدو؛.. وقيل التسميح: السير السهل.<sup>824</sup>

<sup>822</sup> - ابن منظور ضرب العرب، الجزء الخامس، دار صبح بيروت، لبنان، وأديسوفت، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2006م، ص: 326-327.

<sup>823</sup> - بيير بورديو: (العنف الرمزي والهيمنة الذكورية) عبر فلسفية رى **17**، نصوص مختارة (العنف)، إعداد وترجمة: محمد الهلالي وعزيز لزرقي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2009م، صص: 37-38.

<sup>824</sup> - ابن منظور: لسان العرب، الجزء السادس، ص: 333-334.

ويعني هذا أن صورة التسامح لها عدة مظهرات معجمية، مثل: الجود، والكرم، والعطاء، والسخاء، والمتابعة، والانقياد، والتساهل، واليسر، والسهولة، والمرونة، والانفتاح، والتعاطف، والتعايش، والفوز في الحياة والآخرة، والاندماج في المجتمع، والتضامن، والتوسط والاعتدال.

وبناء على ما سبق، يتضح لنا أن هوى الإرهاب هوى انفعالي من صنف الأهواء القائمة على الموت والانغلاق، بينما هوى التسامح من صنف أهواء الحياة والانفتاح.

### 3- التمظهرات الدلالية:

يتم الرجوع، هنا، إلى النص الروائي لتحديد مختلف الدلالات السياقية لكلمة هوى الإرهاب؛ لأن الدلالة المعجمية غير كافية لفهم مدلول الإرهاب، فلا بد من البحث عن دلالاته الشكلية ضمن حقول دلالية وسياقية داخل النص الروائي المدروس. ويعني هذا الانتقال من البحث المعجمي إلى التخطيط النصي. ومن هنا، ترد صورة الإرهاب ضمن سياقات نصية متعددة لتحليل على مجموعة من الدلالات على النحو التالي:

✓ **التطرف:** ويتمثل في تجاوز حد الاعتدال في الدين: "في تلك الفترة، أي بأواخر السبعينيات، تدين أخي الأكبر تدينا حادا متأثرا بالمتطرفين، الوافدين من بلدان مجاورة."<sup>825</sup>

✓ **الغلو:** ويعني المبالغة في ممارسة الدين، وفي هذا الصدد يقول الكاتب عن أخيه: "تأثر بعمله في المدارس القرآنية مع مجموعة من المغالين، الذين استطاعوا أن يضموه إليهم فحمل فكرهم، وتحمس لهم."<sup>826</sup>

✓ **الانغلاق:** "كان أخي يحرم كل ما يدور بالمتزل، فتشب المناجزات، لاسيما بينه وبين الذين يلونه من إخوتي، الذين كانوا يتحزبون ضده. ومن الطرائف التي مازالت تتحرك في ذاكرة أسرتي يوم كانوا يتعاقبون إلى "الماطور" أي مولد الكهرباء، فيقومون بتشغيله كي يتابعوا

825 - عبد الله ثابت: الإرهابي 20، ص: 180.

826 - عبد الله ثابت: نفس المصدر، ص: 180.

التلفزيون ليعود فيطفئه، ويمضي الليل كله على هذه الحال، وكثيرا ما تصل الأمور إلى درجة الاشتباك بالأيدي والمشاجرات العنيفة...<sup>827</sup>

✓ **الاستغلال:** تقوم صورة الإرهاب على استغلال المتطرف للدين، وذلك من أجل استدراج الناس، وتجنيدهم لترويع الآخرين من باب تطهير المجتمع، ومحاربة الفساد الأخلاقي: " كانت تلك الفترة التي تدين بها أخي الأكبر، بداية للتجمع الذي قام به المتطرف الشهير بالجزيرة العربية، جهيمان وأتباعه. كانوا يدورون بالناس، يعظونهم ويأخذون تأييدهم، محتجين على الفساد الأخلاقي برأيهم، الذي تبدت مظاهره في أغنيات التلفزيون والنساء الظاهرات به وغير ذلك، وانتهت باحتلالهم الحرم المكي. كان هدفهم من ذلك الثورة على النظام السعودي، الذي يعتقدون فساد، وأن عليهم تطهير البلاد من هذه الحكومة الكافرة بزعمهم، إلا أن الدولة استطاعت إخمادهم والفتك بهم داخل الحرم، والقبض على جهيمان وعدد من أتباعه وإعدامهم إثر ذلك!"<sup>828</sup>

✓ **الأذى:** ذكرت أن أخي هذا كان متدينا لدرجة مؤذية، وكادت حياته تنتهي تماما لو أنه ثبت تورطه في أي من أعمال احتلال الحرم المكي!<sup>829</sup>

✓ **العنف:** " ما كدت أنضم إلى مجموع طلاب فصلي حتى بدأت أسمع التهديد والوعيد، كان المعلمون الدينيون يصرخون ويوبخون الصغار... حتى دخل علينا أول معلم ولجرد جلوسه أخذ يتهددنا بألوان العقاب إن نحن لم نمتثل لأوامره ونواهيته!"<sup>830</sup>

✓ **الخوف:** يقول السارد في هذا الصدد: " ومر الوقت ومرت السنة الأولى، وعلمت أني ناشب في دائرة من الخوف والعذاب والألم".<sup>831</sup> ، ويقول أيضا: " وبعد وقت من هذا التحرر من الرعب والخوف كانت قد تكونت بداخلي الكثير من النقائص"<sup>832</sup>

827 - عبد الله ثابت: نفسه، ص: 180-181.

828 - عبد الله ثابت: نفسه، ص: 181.

829 - عبد الله ثابت : نفسه ، ص: 198.

830 - عبد الله ثابت: نفسه ، ص: 199.

831 - عبد الله ثابت: نفسه ، ص: 180.

832 - عبد الله ثابت: نفسه ، ص: 209.



✓القسوة: " وفي مخيلتي صورة مدير المدرسة البشعة والمدرسون القساة!"<sup>833</sup>

✓الرهبانية: " وبعد وقت من هذا التحرر من الرعب والخوف كانت قد تكونت بداخلي الكثير من النقائص، وهذه نتيجة حتمية لما ترددت بداخلي من العالمين النقيضين عالم الرهبانية والعصا والمخاوف والكراهية، ثم عالم الحرية واللهو!"<sup>834</sup>

✓الكراهية: " أجل كنت أصلي وأقف والسواك بفمي، لكنني لم أكن على وضوء، وكنت أصلي، وأجلس بالمسجد، لكنني كنت أكرههم!"<sup>835</sup>

✓الحرمان: " حتى إذا خلوت بأغنامي هجمت على بعضها لأضربها وأشتمها، وأحملها سبب حرمان، ثم أبكي بكاء حارا!"<sup>836</sup>

✓الخسارة: " كاد أخي الأكبر، الذي استدعته أجهزة الدولة حينها، أن يخسر حياته، إذ كان متهما بانتماؤه لهم، لكنه نجا فلم يكن هناك من الدلائل ما يؤكد على تورطه في أية أعمال تدينه، حدث هذا كله ابتداء من أواخر السبعينيات وحتى القضاء عليهم سنة 1979م".<sup>837</sup>

✓الانفصام: تصبح شخصية الإرهابي منفصمة ومزدوجة غير متوازنة، تعيش على الشائيات الضدية والتناقضات المفارقة: "لأقتحم هذه المدرسة وهذه الحكاية الجديدة بشخصيتي المتناقضة والمليئة بالمتضادات."<sup>838</sup>

✓السرية: يقترن الإرهاب بالعمل السري كما يشير هذا المقطع إلى ذلك: "وبعد أربعة لقاءات أخبرني أن هذه اللقاءات ليست مجرد حلقات ذكر، بل هي فوق هذا عمل سري منظم".<sup>839</sup>

833 - عبد الله ثابت: نفسه ، ص:202.

834 - عبد الله ثابت: نفسه ، ص:209.

835 - عبد الله ثابت : نفسه، ص:202.

836 - عبد الله ثابت : نفسه، ص:203.

837 - عبد الله ثابت : نفسه، ص:181.

838 - عبد الله ثابت: نفسه، ص:212.

839 - عبد الله ثابت نفسه ، ص:230.

✓ **الوهم:** يرتبط الإرهاب بالوهم الضائع والمجد الزائف: "يا إلهي.. أي مجد هذا الذي أنا فيه، فمن كل حرمان الذي مضى إلى جندي في سبيل الله، يخطط ويعمل ويقدم ويؤخر لإقامة شريعة الله بدولة جديدة...ها أنا بعد كل هذا من الطائفة المنصورة التي ينصرها الله من بين كل الطوائف، ومن الفرقة الناجية التي ستذهب كل الفرق عداها للنار، وأنا من الذين يجددون للأمة دينها، ويخرجونها من الظلمات إلى النور، ويجيئونها بعد مواتها!"<sup>840</sup>

✓ **التكفير:** يعتمد الإرهاب على تكفير الذوات الأخرى، كما نستشف ذلك من خلال هذا الشاهد الروائي: "ومما كنا نكلف به، على الدوام، متابعة الحركة الحداثية بداخل السعودية، ومتابعة كل ما يكتبه رموزها، وقصه وجمعه ومناقشته، وإثباتا لكفر هؤلاء الحداثيين..."<sup>841</sup>

✓ **الشدوذ:** " ما مضت عدة أسابيع من الدراسة إلا وأنا متهم بالميل للمردان والصغار الجميلين، وأن لي قلبا يتبع الهوى، وأن وجودي مع فلان وفلان كان افتتاننا بجمالهم، وأنه لا يستبعد أن يكون بيننا أمر غريزي ما، وياللقدر، إذ انقلبت في أعينهم من الناسك المتصوف والعابد الزاهد إلى الفاجر الذي يطارد الغلمان، ودار هذا التشويه."<sup>842</sup>

ومن جهة أخرى، تتمظهر في الرواية مجموعة من المقابلات السياقية التي تتناقض مع الإرهاب (الكبت، والحصار، والخوف، والرعب، والحرمان، والضيق، والمعتقل، والموت...)، كالتسامح، والحب، والجمال، والخير، والحرية، واللهو، والانعتاق، والفرج، والعبث، والسعادة، والحياة...

ويعني هذا أن هوى الإرهاب والتطرف مرتبط بتمظهرين متضادين: الكراهية والحب، مع وجود ذاتين متناقضتين: ذات متوترة، أو بتعبير آخر، ذات متطرفة مضادة تمهد الغير بالعقاب، وذات متسامحة مع الآخر قوامها الحب، وبينهما تنافر مستمر، وتلاحم سجالي مبني على كتلة انفعالية لافتة للانتباه، وصدام قائم على التوتر الاستهوائي، وتصدع مشحون بالصراع الشعوري واللاشعوري. ولكن يلاحظ أن الذات الثانية، ستنتقل عبر مآل الرواية من ذات متطرفة، إلى ذات متسامحة، وستنتقل في آخر الرواية من ذات مستهواة صالحة إلى ذات مستهواة جمالية. ومن ثم، إلى ذات مدركة واعية. وبتعبير آخر، إن الرواية في جوهرها فضاء لصراع

840 - عبد الله ثابت: نفسه، ص: 230-231.

841 - عبد الله ثابت: نفسه، ص: 237.

842 - عبد الله ثابت: نفسه، ص: 259.

الطاقات الهوائية سلبا وإيجابا، وفضاء لتحلي الرغبات المتناقضة، مع تنافسها على الموضوع المرغوب فيه (موضوع القيمة) جذبا ونبذا، وحبا وكراهية.

#### 4- الخطاطة الاستهوائية:

يقطع الفاعل الاستهوائي داخل الرواية مسارا توليديا هوويا يسمى بالخطاطة الاستهوائية، والتي تتضمن في طياتها قصة ومآلا يحدد مختلف التحولات التي مر بها الفاعل الاستهوائي اتصالا وانفصالا مع الموضوع المرغوب فيه<sup>843</sup>. ومن المعلوم أن المآل في تعريفه العادي: "باعتباره انتقالا من حالة إلى أخرى، أو باعتباره سلسلة من تغيرات الحالة، لا يأخذ بعين الاعتبار التمييز بين الحالة والفعل، ويستوعب الحالات والتحويلات؛ وينظر إليه في تعريفات أخرى، ذات طابع فلسفي أو شبه سيميائي، باعتباره مبدأ التغير المتصل، وجهة خالصة لاتتوقف عن النمو."<sup>844</sup>

هذا، وتحوي هذه الخطاطة مجموعة من البرامج السردية الفعلية والاستهوائية التي ينجزها الفاعل من وضعية البداية حتى الوضعية النهائية. ومن هنا، فالوضعية الافتتاحية في الرواية تتمثل في نشأة الطفل داخل أسرة عسيرية بأبها نشأة عادية كباقي أطفال العالم، قوامها البراءة واللهو والرعي والحب الطفولي (هوى البراءة). وبعد ذلك، تحضر لحظة المأساة أو العقدة التي تتمثل في تشعب زاهي الجبالي بهوى الحقد والكراهية، والإقبال على حياة الإرهاب والعنف والتطرف (هوى الإرهاب)، لنتقل إلى مرحلة الصراع التي تتجلى بكل وضوح في الصراع الداخلي للفتى مع نفسه ندما واستغفارا، والدخول في الصراع الخارجي مع المتطرفين والمتدينين المتشددين (هوى التوبة والغضب). أما الحل، فيتمثل في الانتقال من هوى الكراهية إلى هوى الحب والتسامح والتعايش مع الآخرين (هوى الحب). وتنتهي الرواية بمقاومة الإرهاب، والاهتمام بالحياة والكتابة والفن، ومراجعة الأفكار السابقة حول الكثير من المفاهيم والقضايا والإشكاليات الجادة والمقلقة (هوى الانعتاق). ويعني هذا أن الرواية تنتهي بذات مدركة وذات تحس.

ويمكن تشخيص هذه الخطاطة الاستهوائية في الحبكة أو البنية السردية التالية:

843 - كريماس وجاك فوننتيني: نفسه، ص: 235.

844 - كريماس وجاك فوننتيني: نفسه، ص: 82.

ب. س (البرنامج السردى): و. ب ← (وضعية البداية) ← ض (اضطراب)  
 ← ص (صراع) ← ح ← (حل) ← و. ن (وضعية نهائية)

ويتضح لنا، من كل هذا، بأن الرواية تتخذ نسقا تقليديا كلاسكيا في بناء الأحداث يقوم على التسلسل الزمني والحداثي، إلى جانب ترابط الأحداث والوقائع اتساقا وانسجاما، بدون أن تلتجئ هذه الرواية إلى التجريب والتحديث والانزياح، أو تعتمد إلى تشظية الأزمنة أو الفضاءات المكانية. ويمكن تقسيم الرواية أيضا تقسيما دلاليا وسيميولوجيا إلى التشاكلات السيميولوجية الاستهوائية التالية: تشاكل البراءة، وتشاكل التطرف، وتشاكل الحب، وتشاكل الاعتاق.

### 5- البرامج الاستهوائية:

يقوم البرنامج الاستهوائي على مجموعة من المحطات الأساسية كالتطويع الاستهوائي، والتأهيل الاستهوائي، والإنجاز الاستهوائي، والتقويم الاستهوائي. دون أن ننسى مجموعة من الجهات الكيفية الذاتية ذات البعد الانفعالي، والتي لها علاقة بعملية التأهيل والترشيح والتطويع. ومن هنا، فسيموطيقا الأهواء تقرر بوجود علاقة بين الذات وعالم الموضوعات والأشياء، وهذه العلاقة قائمة على التواصل أو الانفصال، وذلك من خلال إظهار مجموعة من الانفعالات والعواطف والمشاعر والأحاسيس تجاه الموضوع المرغوب فيه أو المرغوب عنه. وهنا، ينبغي علينا أن نحدد تحركات الذات، ونستكشف برامجها في الواقع. ومن ثم، يمكن التمييز بين برنامجين استهوائيين داخل الرواية: برنامج هوى الكراهية، وبرنامج هوى الحب.

### أ- برنامج هوى الكراهية:

تخضع الذات البطلة في هذا البرنامج السردى لعملية التحفيز والتطويع الاستهوائي، وذلك من قبل جماعة التوعية التي تحاول أن تجند الذات، بغية تأهيلها مستقبلا لعمليات استهوائية عنيفة تنسم بالتطرف والترويع والترهيب. وكانت جمعية التوعية مكونة من شيوخ إرهابيين يستغلون الطلبة المتفوقين لتدريبهم، وتأطيرهم قصد الزج بهم في عمليات إرهابية عنيفة: "فما كنت سوى بضعة أسابيع حتى كنت محط أنظار جماعة أنشطة دينية بالمدرسة، كان يطلق عليها جماعة

التوعية، وكان أغلب المتفوقين من الطلاب والمؤثرين وذوي الطاقات الفذة بداخلها، ويشرف عليها معلمون متدينون، تبدو عليهم سمات الزهد وتعلو الهيبة ملامحهم...

كلفوا واحدا من الطلاب من منسوبيهم مهمة أن يسحبني إلى أنشطتهم، وأن يغيرني بأي شيء لآتيهم ولو لمرة واحدة فقط!

كان اسمه سعيد، وكنت أعرفه من أيام المدرسة الابتدائية، لقد كان لبقا وذكيا، وكانت شخصيته تعجبي، على الرغم من كل ما يحيط تصرفاته من الغرابة، وكان من الطلاب النادرين يمتلكون سيارات في سن مبكرة كهذه، وهذه صفة مغرية بالنسبة لي!"<sup>845</sup>

ويلاحظ أن المحفز أو المرسل يحاول تحفيز الذات أو الفاعل الإجرائي بشكل تدريجي، وذلك عن طريق الإغراء المادي، والإقناع الذهني والوجداني، وكذلك عبر التطويع الديني، بغية التأثير عقليا ونفسيا وحركيا:" ومن أول ليلة برمضان كنت أصطف مع عدد ضخم من الطلاب في ساحة المدرسة، ليحدثنا الشيخ حميد عن برنامج الجماعة طيلة ليالي رمضان، وقوانين البقاء بها واحترامها، وأن وجود أي منا هنا يجب ألا يكون لمجرد لعب الكرة فقط، فهناك محاضرات وندوات ودروس علم وحفلات وعظية وتذكير بالله وصلاة وعبادات كثيرة، وعلينا أن نلتزم بحضور كل شيء وسيكون للدورة الرياضية وقتها من كل ليلة!"<sup>846</sup>

ويلاحظ أن التحفيز لا يقع مباشرة عن طريق المرسل، بل هناك واسطة قد حفرتها وساطات أخرى. بمعنى أن هناك قطبا أو شيخا محفزا، ومريدا يحفز، ليقوم بدوره بتحفيز مريد آخر يقبل على الجماعة. أي: إن هناك تعددا في المحفزين والمرسلين. وبالتالي، فعلاقة المرسل بالذات هي علاقة إرسال وتطويع وتحفيز وتأثير وغواية وإقناع.

وعليه، فقد كان التحفيز يتم عن طريق الإقناع والترغيب والترهيب، واستغلال العاطفة الدينية لدى المراهقين عن طريق التوعية غير الصحيحة:" كانوا يدخلون إلى ضمائرنا عبر طريقين، أحدهما: استغلال الجانب الوجداني، عبر الترهيب والترغيب، والطريقة الأخرى هي مايكلفوننا به داخل المركز وخارجه من البحوث والدروس والمشاركات، وما يلقي علينا من المحاضرات

845 - عبد الله ثابت: نفسه ، ص:213-214.

846 - عبد الله ثابت: نفسه ، ص:215.

والكلمات، وغير ذلك! وينتهي المركز، وقد خرج المشرفون الحركيون عليه بمجموعة كبيرة جدا من الطلاب المنتمين للقاءات الأسبوعية الحركية، وأصبحوا مهيين مجتهدين لتنفيذ توجه هذه الجماعة، وبدرجة عالية جدا من الولاء، والاعتقاد حيالها بفكرة الطائفة المنصورة والفرقة الناجية، وغير ذلك أيضا، وكنت أتساءل كيف يمنون المراكز والمخيمات والرحلات حتى علمت أنهم يأخذون أموال الدولة، متكئين في سرقتها على الفتاوى الوافدة من تكفيريين بعض الدول المجاورة، والتي ترى أن سرقة مال الدولة الكافرة لصالح الدعوة والجهاد أمر يحبه الله ويرضاه!"<sup>847</sup>

وبعد اختبار التحفيز القائم على الولاء والتطويع والإقناع والتأثير، تنتقل إلى اختبار التأهيل، والذي يتمثل في اختيار الذات الفاعلة الإجرائية للقيام بمجموعة من الأفعال، وذلك اعتمادا على مجموعة من الكفاءات الجسدية والذهنية والنفسية كالوجوب، والإرادة، والقدرة، والمعرفة. ومن هنا، فجمعية التوعية لم تختار الفاعل إلا لكونه يتصف بمجموعة من المؤهلات التي تميزه، وتجعله قادرا على تنفيذ الأفعال، والنجاح فيها إمكانا وافترضا وتحققا. ومن بين هذه المؤهلات تفوق البطل على أقرانه في الدراسة والرياضة والاستجابة والمعرفة: "كنت محط أنظار جماعة أنشطة دينية بالمدرسة، كان يطلق عليها جماعة التوعية، وكان أغلب المتفوقين من الطلاب والمؤثرين وذوي الطاقات الفذة بداخلها، ويشرف عليها معلمون متدينون، تبدو عليهم سمات الزهد وتعلو الهيبة ملامحهم..."

كلفوا واحدا من الطلاب من منسوبيهم مهمة أن يسحبني إلى أنشطتهم وأن يغريني بأي شيء لآتيهم ولو لمرة واحدة فقط!"<sup>848</sup>

وإلى جانب القدرة المعرفية، نستحضر القدرة البدنية كما في هذا الشاهد النصي: "وبعد نوم الجميع، يقوم أمير الرحلة باستدعاء ستة نفر من الأشداء الأقوياء بقيادة أحد الجامعيين، وتعد خطة الهجوم الليلي على المخيم، وبالتنسيق مع مشرف الحراسة يخرج هؤلاء النفر إلى فلاة قريبة حتى يحين وقت الهجوم بالساعة الثانية ليلا."<sup>849</sup>

847 - عبد الله ثابت: نفسه، ص: 232.

848 - عبد الله ثابت: نفسه، ص: 213-214.

849 - عبد الله ثابت: نفسه، ص: 223.

وبعد مرحلتي التحفيز والتأهيل، تحين مرحلة الإنجاز الفعلي، من خلال تحقيق الموضوع المرغوب فيه، وذلك عبر الصدع بالحق، والجهر بالتغيير، ومحاربة الفساد الأخلاقي، من خلال تمرد على أسرته الكافرة الفاسقة حسب منظوره الشخصي: " كانت تلك السنة إعلاناً ضخماً مني لعصيان أسرتي وإرادتها، فكم ضربت وهددت، وكم اشتبكت وإخوتني، ولأنني أحمل لسان الدين المقدس فإنني كنت أنتصر نهاية الأمر، حتى على والدي الذي غض طرفه عن امتناعي لرعي الأغنام وتوقفي عن أداء أي عمل متعلق بالأسرة، وكيف أسكن مع هؤلاء الفاسقين الكفار...!"<sup>850</sup>

ويتمظهر الموضوع المرغوب فيه كذلك في الاستعداد لمحاربة الواقع السياسي الفاسد لإقامة إمارة دينية صالحة: " وبعد أربعة لقاءات أخبرني أن هذه اللقاءات ليست مجرد حلقات ذكر، بل هي فوق هذا عمل سري منظم على مستوى المناطق كلها، يهدف إلى إقامة كيان جديد، على هذه الأرض، يحكم بشريعة الله وسنة رسوله وتخطط لهدم دول الكفر والظلم، وتعمل لإعادة المجتمع إلى حياض الدين وإخراجه من جاهليته، ثم حدثني عن سرية هذا التنظيم ومدى خطورة الحديث عنه، أو البوح بأي شيء يخصه!"<sup>851</sup>. ويعني هذا قيام مجتمع صالح في مقابل مجتمع طالح.

ومن هنا، فالمهمة التي ستناط بالذات البطلة هي أن يكون الفاعل جندياً في سبيل الله ليخرج الناس من الظلمات إلى النور، وذلك بعد أن يتلقى تدريبات مكثفة في مراكز التأهيل والتجنيد: " يا إلهي.. أي مجد هذا الذي أنا فيه، فمن كل حرمانني الذي مضى إلى جندي في سبيل الله، يخطط ويعمل ويقدم ويؤخر لإقامة شريعة الله بدولة جديدة...ها أنا بعد كل هذا من الطائفة المنصورة التي ينصرها الله من بين كل الطوائف، ومن الفرقة الناجية التي ستذهب كل الفرق عداها للنار، وأنا من الذين يجددون للأمة دينها، ويخرجونها من الظلمات إلى النور، ويحيونها بعد مواتها!"<sup>852</sup>

850 - عبد الله ثابت: نفسه، ص: 229.

851 - عبد الله ثابت: نفسه، ص: 230.

852 - عبد الله ثابت: نفسه، ص: 230-231.

وهكذا، فقد انضم البطل إلى الجماعة الحركية لتنفيذ ما سيطلب منه الشيوخ الحركيون من مهمات استهوائية لترويع الآخرين وترهيبهم، فصار خطيباً يقدم دروساً في الترغيب والترهيب بطريقة فيها مغالاة وتطرف. بل طلبوا منه أن يستعد للرحيل إلى أفغانستان للجهاد: "وفي قمة زهوي بما أنا فيه من الانصهار، مع هؤلاء، كدت أرحل لأفغانستان، حيث جاءني أحدهم، وقال: "أستطيع استخراج جواز سفرك لك، إن كنت تريد الهجرة إلى حياة المجاهدين هناك..."، فطلبت منه أن يمهلني لأفكر، ولا أدري ما الذي جعلني أعود إليه، قائلاً: "إن الوقت لم يكن بعد لأكون مجاهداً، فما زلت أحتاج لتقوية إيماني أكثر... نظر لي نظرة ريب وانصرف!"<sup>853</sup>

وقد تمثل الإنجاز الفعلي في الصدع بالحق في كل مكان، وتوعية الآخرين، والالتزام بالأنشطة الدعوية، والإكثار من التدين، والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر في شوارع المدينة، واستعمال أسلوب الترغيب والترهيب في ذلك. "هكذا، كانت هذه السنة، سنة من التصوف والحق والعمل والدعوة، والانضباط بالصف الحركي، وهكذا، صرت منارا عباديا قويا على غيري من عصاة الله، رحيماً وحنوناً على كل من معي"<sup>854</sup>

أما محطة التقويم، فتتمثل في أن الفاعل الإجرائي قد حقق ما كان يصبو

إليه المركز الحركي، وإن كان هذا النجاح نسبياً فقط، لأن الفاعل الإجرائي رفض أن يسافر إلى أفغانستان. بيد أن هذا التقويم مرتبط بسياق الحركة المتطرفة، وتقويمها الأخلاقي والإيديولوجي المبني على ترويع الآخر، وكرهية الغير.

هذا، ويقوم البرنامج الاستهوائي على البنية العاملة التالية:

المرسل (هوى الإرهاب)	محور التواصل	المرسل إليه: الإرهابيون
الذات (زاهي الجبالي)	محور الرغبة	تغيير الواقع الفاسد

853 - عبد الله ثابت: نفسه، ص: 247.

854 - عبد الله ثابت: نفسه، ص: 254.



المساعد (الشيوخ- المؤطرون- الكتب المتطرفة)	محور الصراع	المعاكس: (الأسرة، المجتمع الكافر، والنظام الفاسد).

ومن هنا، فالتركيب السردي يتمثل في اتصال الذات مع الموضوع المرغوب فيه، والذي يتمثل في تغيير العالم الموضوعي، أو تصحيح الواقع الفاسد. ويعني هذا، الانتقال من هوى الحب إلى هوى الكراهية والترهيب. ومن ثم، يقوم الفاعل الإجرائي بمجموعة من الأدوار الغرضية والأدوار الانفعالية الاستهوائية. وتتمثل الأدوار الغرضية أو المعجمية في: الطفل-الراعي-اللاعب- المتعلم- المتفوق- المنخرط- المؤطر- الواعظ- الراهب- المحتسب- المنشق- الطالب الجامعي- الشاعر- المسلم- المدرس- الناقد- الواعي- المنعق...

أما الأدوار الانفعالية والاستهوائية، فيمكن توضيحها على الشكل التالي: العاشق- الخائف- المنتمي- العاق- المنعزل- المتطرف- الإرهابي- المهان- الغاضب- الناقم- الثائر- المتمرد- الساخط- المنسلخ- المتسامح- المحب- المتحرر.

هذا، ويلاحظ أن الأدوار الغرضية تتداخل بشكل من الأشكال مع الأدوار الانفعالية والعاطفية، وهذا ما يجعل سيميوطيقا الأهواء عاجزة عن تفريد خطابها الوصفي، وتمييز قاموسها المعجمي والانفعالي عن المدونة القاموسية لسيميوطيقا الفعل أو العمل.

ومن جهة أخرى، فكل هذه المقولات التصنيفية (اللكسيمات) والصور المعجمية والانفعالية تنصب على التشاكلات السيميائية التالية:

/التشاكل النفسي أو التشاكل الانفعالي/:

+ /النقمة /+ /الغضب /+ /السخط /+ /الكراهية /...

/التشاكل الديني/:

+ /الإرشاد /+ /التوعية /+ /الأمر بالمعروف /+ /النهي عن المنكر /...

## /التشاكل السياسي/:

+ /الجمعية/+/الحركة/+/القيادة/+/التأطير/+/النظام/...

## /التشاكل التربوي/:

+ /التربية/+/الدراسة/+/النجاح/...

ويعني هذا على المستوى القيمي أن الإرهاب ظاهرة سياسية دينية قائمة على الاستغلال الديني والاستقطاب الترفيهي والتربوي، تستهدف ترويع الآخر، وممارسة العنف ضده.

## ب- برنامج هوى الحب:

انتهى برنامج الانتماء والاتصال أو برنامج الكراهية بفشل الذات في الامتحان، وغضب الأسرة عليها لوما وعتابا وتأنيبا، ونشوب توتر صدامي بين الفاعل الهوي الإجمالي وبين أعضاء الجمعية الحركية: "كنت مهياً لأي توتر حاد ما بيني وبين هؤلاء رغم كل تمسكي بهم وحي لهم، أي احتكاك سيوقد التساؤلات التي تجاهلتها طويلاً وأعميت عقلي عنها، حتى لا تخدش صورتهم التي تمثل لي خلاصاً كبيراً، لكن هذا الاحتكاك وقع...<sup>855</sup>. ويعني هذا أن هوى الكراهية بدأ في التولد، وذلك بعد أن تحول مركز الاستقطاب والاستدراج والترويع إلى فضاء توتري قائم على الصراع والسخرية والازدراء والعنف والصراعات الشخصية.

ومن ثم، سيساهم هذا التوتر الاستهوائي في تغيير مسار الفاعل الإجمالي من شخصية سلبية تصدر عن هوى الكراهية أو الهوى الإرهابي إلى شخصية إيجابية تنطلق من هوى الحب والتسامح والتعايش: "كان تغير ذهني، إلى حد كبير، عبر هذه القراءات الجمالية، وكانت عودة الأسئلة، التي تجاهلتها من جديد، محرضاً للبحث عن كتب فقهية تتحدث عن الجانب الآخر من الذي كانوا يتعمدون إخفاءه بكل وسيلة ممكنة، فإن انكشف وصموه بأنه بدعة وأنه ضلالة وأن علماءه على زيغ كبير!

<sup>855</sup> - عبد الله ثابت: نفسه ، ص:258.

قرأت (فقه السنة) لسيد سابق، و(الحلال والحرام في الإسلام) ليوسف القرضاوي، واطلعت على فقه ابن حزم والشوكاني... وغيرهم، وصدمت حين اكتشفت أن الموسيقى، التي حرمتها على نفسي كل هذه السنين، جمال يستحيل أن يحرمه الإسلام، وأنه لا ضير في أن أقص لحيتي، أو حتى أن أحلقها، وعرفت أن تغطية المرأة وجهها ليسا من الحجاب في شيء، وأن التصوير والزينة مما لا يثير غضب الله، وأن الحياة جميلة، وتستحق أن يكون المرء أنيقا ومحبا ومتسامحا. أما قضايا التكفير فلم تكن عندي موضع اهتمام أبدا، على أي عرفت أن التكفير طريقة الخوارج ومنهجهم، إنما اعتقاد القتل باسم الله على مر التاريخ!"<sup>856</sup>

و يتمظهر التطويع أو التحفيز ضمن هذا البرنامج السردى في الانطلاق من هوى الحب والرغبة في الحياة، والإقبال على الشعر والجمال، والاستمتاع بالحياة: "انتصر الحب والجمال الذي غرقت فيه عبر الشعر والروايات، والجانب الآخر الجميل من الدين، الذي يسرق الناس باتجاه الحب والجمال والموسيقى والشعر."<sup>857</sup>

أما المرسل إليه على مستوى التواصل، فيتمثل في الفاعل ذاته (زاهي الجبالي). ويعني هذا أن ثمة فعلا انعكاسيا مادام أن الفاعل هو المستفيد، وليس الآخرون كما في الفعل المتعدي. أما موضوع الذات الفاعلة فهو تحقيق هوى الحب، والإحساس بالجمال، وفعل الخير، وكل هذا على مستوى الرغبة. أما على مستوى الصراع، فيمكن الإشارة إلى أن المساعد يتمثل في الكتب المعتدلة، والنجاح في الدراسة، والإقبال على الجامعة التي غيرت الكثير من معارفه السابقة. أما المعاكس، فيتمثل في الإرهابيين والمتشدددين الذين كانوا يضمرون للفاعل الإجرائي الكراهية والحقد والشنآن: "أهالت علي سيول من اللكمات، والرفسات، والصفعات، ومرغوني بالأرض، وكلما ازدادوا عنفا زدت صمتا، وما توقفوا عن شراستهم تلك حتى بدأ الدم يغشائي، ويلون ثوبي الأبيض بجمرتة، فكفوا وكان آخر ما فعله أحدهم أن ركلي بقدمه في صدري بأعنف ما يطيقه، ثم تركوني ممددا هناك ومضوا!"

قمت بعد اختفائهم وما بجسمي خلية واحدة لا تؤلمني، وبوجهي وسائر جسدي من الكدمات والدماء ما كان يكفي على الأقل للبكاء من القهر والألم! قمت وتحاملت على ما بي، ومشيت

856 - عبد الله ثابت: نفسه، ص: 266-267.

857 - عبد الله ثابت: نفسه، ص: 266-267.

حتى بلغت الشارع ووقفت أحرك يدي، ربما يقف أحدهم لي، ويعيدني لبيتي، لكن منظر الدم وحمرة بشابي لم يكن ليثجع أحدا أن يغامر ويأخذني معه في سيارته! أخيرا وقف لي أحدهم، وحين رأني فتح فمه مذهولا مما يكسوني من الجراح والدماء.<sup>858</sup>

هذا، وتقوم صور الرواية ومقولاتها التصنيفية والسياقية والنوعية في البرنامج السردي الثاني على مجموعة من التشاكلات السيميائية مثل: الإنساني، والجمالي، والانفعالي.

وعلاوة على ذلك، يبني البرنامج السردى الثاني على هوى الحب باعتباره حافزا. أما الفاعل الاستهوائي، فيكمن في الإقبال على الحياة بما فيها من خير وجمال وإحياء: "سنتان.. شهدت في الأولى الانعتاق من بوتقتهم، وفي الأخرى الإقبال النهم على السهر، واللعب، واللهو، والجمال، والحياة بكل أشكالها، وأيضا فإني مازلت الشخص المتدين، لكن بطريقتي ومنهجى، ولا أقبل أبدا أن يظن أحد ما أرى غير هذا المتدين، وإن كل ما أعيشه حلال، ومادمت أتحرّك داخل الحلال، فأنا لم أتبع هواي، ولم أخرج عن الدين!"<sup>859</sup>

ويعني كل هذا أن الفاعل الاستهوائي مرتبط بالانعتاق والتحرر من قيود الماضي، وتخليص قلبه من هوى الحقد والكراهية والخوف: "الكتب الجديدة، والقراءات الأخرى، والرياضة، والسهر، والرفاق، والأسفار، والسيارة الأنيقة، التي اشتراها لي أهلي، كل هذه الأشياء وغيرها، كانت انفجارا كبيرا بداخلي، جعلني أتعلق بالحياة وجمالياتها، حتى إني ما كنت لأترك يوما يمر دون أن أوقع تاريخه بلذة ما، وصرت على هيام بالشعر والتحول بالسيارة في الطرق المظلمة، خارج المدينة، أكثر من أي شيء. كنت أبتعد عن أهما بعض الليالي أحيانا مائة كيلومتر، فمعنى أن تغمرني العتمة وأنا رهين لسحر فيروز، أو أية موسيقى، ألا تستدير سيارتي لتعود إلى أهما وقد قارب الفجر على أن يفتأ عين العتمة."<sup>860</sup>

ويتمثل التقويم في التخلص من هوى الكراهية والحقد، والانتقال إلى هوى المحبة: "حانت لحظات التخرج، وانصرمت المرحلة الجامعية، التي كانت في أغلبها ناعمة هادئة، باستثناء سنتها الأولى، وبعض سنتها الثانية، وفيما بعد نجحت في إقناع أهلي بشخصيتي الجديدة، وأن ما أنا فيه لم

858 - عبد الله ثابت: نفسه، ص: 273.

859 - عبد الله ثابت: نفسه، ص: 2275.

860 - عبد الله ثابت: نفسه، ص: 276.

يكن مجرد تمرد على أولئك السابقين، وإنما هو تمدد علمي أخرجني من الضيق إلى السعة، ومن التشدد للتسامح، ومن ظلمة الكراهية إلى فناء الحب، الحب لكل الناس." 861

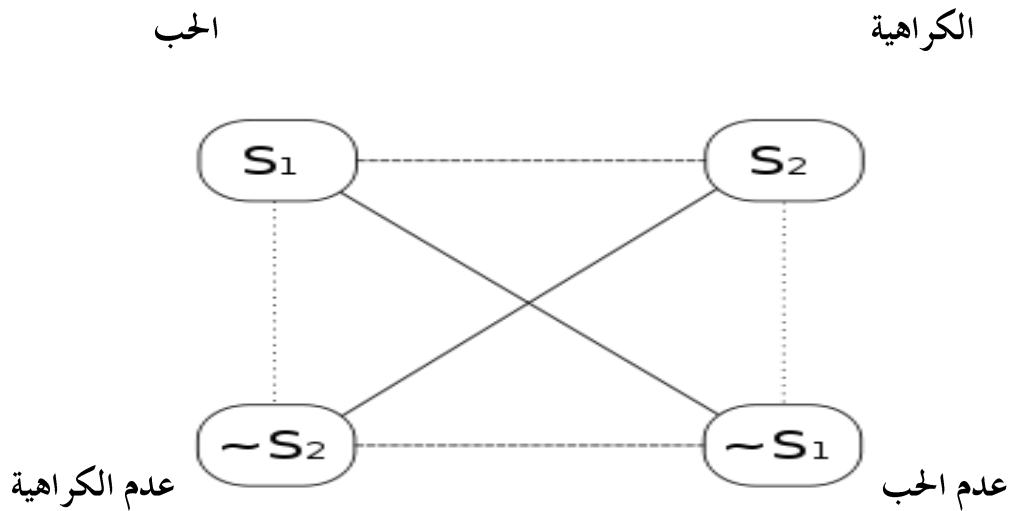
ويعني هذا أن البنية الدلالية للمربع السيميائي أو الكثافة الهووية تتمثل في التقابل بين هوى الكراهية وهوى الحب. ويمكن توضيح العلاقات المنطقية لهذا المربع السيميائي على الشكل التالي:

1- علاقات التضاد: الحب والكراهية؛

2- علاقات شبه التضاد: عدم الحب وعدم الكراهية .

3- علاقات التناقض: الحب وعدم الحب، والكراهية وعدم الكراهية؛

4- علاقات التضمن: الحب وعدم الكراهية، والكراهية وعدم الحب.



861 - عبد الله ثابت: نفسه، ص: 277.

ويعني هذا المربع الاستهوائي أن البنية الانفعالية التي ولدت مختلف التظاهرات الاستهوائية في الرواية تنحصر في جدلية هوى الحب وهوى الكراهية. ومن ثم، فهناك تصادم شعوري وتوتر انفعالي بين عالمين متضادين: عالم الكراهية (عالم الإرهاب والتطرف) وعالم الحب (عالم التسامح والتعايش). بيد أن الانتصار والبقاء في الأخير كان لعالم الحب المرتبط بالخير والجمال والحياة والشعر. كما يحيل هوى الكراهية على مجموعة من المشاعر الانفعالية السلبية الطالحة: الإرهاب، والغضب، والترويع، والحقد، والخوف، والانغلاق... في حين يحيل هوى الحب على مجموعة من المشاعر الصالحة النبيلة، مثل: الانعتاق، والتسامح...

ويلاحظ أن هذه الرواية تعتمد على زمنين للأهواء: هوى منغلق (هوى الإرهاب والكراهية) مرتبط بحاضر الذات المستهواة، حاضر في الكينونة والوجود، وزمن الهوى المنفتح (هوى الحب والتسامح) مرتبط بالمستقبل. وينتقل الفاعل الاستهوائي عبر المقطعين النصيين: من ذات طالحة إلى ذات صالحة، ومن ذات جاهلة منغلقة إلى ذات منفتحة واعية.

وعليه، فيلاحظ أن هوى الإرهاب في رواية "الإرهابي" لعبد الله ثابت يقوم، وذلك على مستوى التخطيط، على العناصر البنيوية التالية: الاستقطاب، والترغيب، والترهيب. في حين، يقوم هوى التسامح على البنيات التالية: الوعي، والحب، والانعتاق.

وخلاصة القول: تحوي رواية "الإرهابي 20" لثابت بن عبد الله تمظهرين دلاليين كبيرين، وهما: الكراهية والحب، أو الإرهاب والتسامح. أي: إنها تصور هويين انفعاليين متناقضين، وهما: هوى الإرهاب باعتباره هوى منغلقا سلبيا طالحا مرتبطا بزمن الحاضر والكينونة الوجودية، وهوى التسامح باعتباره هوى إيجابيا صالحا منفتحاً يمتد إلى المستقبل، ويقوم على نبذ العنف، و الابتعاد عن ترويع الناس، وتخويفهم باستعمال العنف والقتل. هذا، ويعبر هوى الإرهاب عن الانحطاط، وتدمير الآخر، وممارسة العنف بطرق غير شرعية وغير قانونية، ويحيل أيضا على الكراهية والانغلاق. لذلك، فهو غير مثنى أخلاقيا، وغير ممجد اجتماعيا. على عكس هوى التسامح، فهو مقبول، لأنه يساهم في البناء المجتمعي والحضاري، ويحد من سلطة العنف. ويعني هذا أن الرواية تعبر عن ذات انفعالية منحطة، ومنفصمة، وشاذة، ومضطربة، ومتأكلة، ومتهاوية ذهنيا

ووجدانيا وحرکيا، على عکس الذات المتسامحة التي تحس بالحب، والراحة، والسعادة، والاستقرار، و تساهم في العطاء، وتأسيس مجتمع مثمر، وإيجاد وطن صالح.

وعلى العموم، فالرواية العربية السعودية تقوم على نسق أخلاقي يرفض الإرهاب والتطرف والكراهية والعدوان بأي حال من الأحوال. في حين، يمجّد هذا النسق القيمي التسامح والتعايش والتواصل والانفتاح والحوار البناء. ومن ثم، فلقد واجهت الرواية العربية السعودية هوى الإرهاب والكراهية والترويع مواجهة شديدة، وذلك عن طريق النقد والسخرية والمعالجة الموضوعية، مع الاستعانة بسلاح الإبداع والحب والجمال، والتصحيح المعقلن الهادف، صارخة بكل ما أوتيت من بلاغة وفصاحة وبيان في وجه الإرهاب والعنف بكل أشكاله وصنوفه المادية والرمزية.

وهكذا، فقد رأينا من خلال هذه الدراسة بأن الهوى بـ منزلة تردد بين الجذب والنبذ، والتجاذب بين الصالح والطالح، كما أن سيميوطيقا الأهواء تحاول بشكل من الأشكال أن تتوسط العقل والحواس، وأن تخلق جدلية بين الذات وعالم الأشياء. وبتعبير آخر، هي: "محاولة لتقليص هذه الفجوة الفاصلة بين المعرفة [العقل] والحس [التجربة]".<sup>862</sup>

<sup>862</sup> - كريماص وجاك فوننتيني: نفسه، ص: 68.

## الفصل الخامس والعشرون:

### عودة المؤلف إلى النقد الأدبي

تندرج عتبة المؤلف ضمن ملحقات النص الموازي، وتعد من أهم عناصر عتباته المحيطة. فالمؤلف هو منتج النص ومبدعه ومالكه الحقيقي. ومن ثم، فهو يشكل مرآة لنصه من الناحية: البيوغرافية، والاجتماعية، والتاريخية، والنفسية إن شعوريا وإن لاشعوريا. وتعد عتبة المؤلف أيضا من الوحدات الدالة المشكلة لتداولية الخطاب، ومن أهم الخطاطات التقبيلية التي تحاور أفق انتظار القارئ، فتشده انتشاء ولذة، ثم تجذبه إلى استكناه مضمون النص واستطلاع، وتذوق بناه الجمالية والذرائعية. وهي كذلك من أهم العلامات المكونة للخطاب الغلافي على مستوى التشكيل المعنوي والبصري، وخاصة إذا كان اسم المؤلف مصحوبا بصورته الفوتوغرافية. وترتبط صورة المؤلف بالنص الإبداعي ارتباطا مباشرا عبر جدلية الإضاءة والتفاعل الدلالي. ومن ثم، فاسم المؤلف يزكي " شرعية النص " إذا صح التعبير. فالنص الذي لا يعلن عن صاحبه أو مؤلفه، أو قد يكون موقعا من لدن كاتب مغمور، فإن ذلك لا يساعد القارئ أو المتلقي على الإقبال عليه؛ لأن الأسماء اللامعة للكتاب المشهورين لها دورها الرئيس في استقطاب أذهان القراء، واستغوائهم وجدانيا. فهي بمثابة الإعلان الذي يكسب رهانه مسبقا. ومن ثم، فاسم الكاتب يؤدي وظيفة تعيينية وإشهارية، تكمن في نسبة العمل أو الأثر إلى اسم ذائع الصيت، معروف بأبحاثه الوصفية أو الإبداعية، ويدل على حضوره المكثف في الساحة الثقافية المحلية والوطنية و الدولية ورقيا ورقميا وإعلاميا. هذا، وقد عرف تاريخ اسم المؤلف عدة محطات نقدية، يمكن حصرها في أربع مراحل أساسية، وهي:

- 1- مرحلة المؤلف.
- 2- مرحلة موت المؤلف.
- 3- مرحلة القارئ، وإزاحة المؤلف.
- 4- مرحلة عودة المؤلف (le retour de l'auteur).



وسنحدد كل مرحلة على حدة، بغية معرفة تصوراتها النظرية والفلسفية، وموقفها من الكاتب أو المؤلف.

## 1- مرحلة المؤلف:

من المعلوم أن للمؤلف أهمية كبرى في الثقافات القديمة: العربية والغربية منها على السواء. فقد ركز النظر النقدي منذ عهد الإغريق على المؤلف و الإبداع ( النص) على حد سواء، دون أن يولي اهتماما حقيقيا لدور المتلقي في فهم النص، وتلقي رسالة المبدع، على الرغم من اهتمام النقد اليوناني بوظيفة الإبداع، وأثرها على القارئ أو المتلقي، من خلال نظرية المحاكاة عند أفلاطون وأرسطو، وأثرهما أيضا من الناحية الخلقية على التهذيب أو التعليم أو التطهير. بيد أن الاهتمام لم يتعد ذلك إلى مشاركة القارئ في قراءة النص أو شرحه أو تفسيره. ويذهب رولان بارت إلى أن: " المؤلف شخصية حديثة النشأة. وهي من دون شك وليدة المجتمع الغربي. فقد تنبه الغرب إلى قيمة الفرد أو الشخص البشري منذ نهاية القرون الوسطى، و كذلك مع ظهور العقلانية الفرنسية، وانبثاق التزعة التحريرية الإنجليزية، وانتشار الإيمان الفردي الذي واکب حركة الإصلاح الديني . كما أولت الرأسمالية الغربية أهمية قصوى لشخصية المؤلف"<sup>863</sup> وهكذا، فقد أولت التزعة الإنسية الأوربية المؤلف منذ عصر النهضة اهتماما كبيرا. ويعزى ذلك إلى عدة عوامل ذاتية وموضوعية، تتمثل في ظهور الكلاسيكية التي تمجد الإنسان المتخلق، والرومانسية التي تجعل من الفرد محورا لها، بالإضافة إلى ظهور البورجوازية التي أعطت أهمية قصوى للفرد المنتج والمبدع، والنظرية اللاتوجيهية في مجال التربية التي نادى بحرية المتعلم في التعلم والاشتراك والخلق، بله عن مبادئ حقوق الإنسان التي عبرت عنها الثورة الفرنسية، وهي تمجد الفرد أخوة ومساواة وعدالة.

هذا، وقد رفضت الخطابات الأدبية والعلمية والنقدية في أوروبا الاستغناء عن المؤلف بأي شكل من الأشكال؛ نظرا للدور الهام الذي يقوم به في عملية إثبات الانتماء، وتأكيد الهوية، وإضفاء الانتساب الجينيولوجي الحقيقي للإبداع أو العمل المنشور. فهذا ميشيل فوكو **M.Faucault** يرجع أصول المؤلف في أوروبا إلى القرن السابع عشر الميلادي، ليعلن

<sup>863</sup> - رولان بارت: درس السيميولوجيا، ص: 83.

بأن: "مبدأ المؤلف يجد من عشوائية الخطاب بفعل هوية اتخذت شكل الفردية والأنا"<sup>864</sup>. ومن ثم، صار الأنا مبدأ يجمع الخطاب، ويشكل وحدة معانيه وأصلها<sup>865</sup>. أي: إن قيمة المؤلف (بكسر اللام) أعلى من قيمة المؤلف بفتح اللام.

ومن جهة أخرى، يضمن "المؤلف" للعمل الأدبي اتساقه وانسجامه ووحدته الدلالية والتأليفية والسياقية. فعن طريق رصد بيوغرافيته وأعماله، يتمكن المحلل من فهم النصوص وتأويلها شرحاً وتفسيراً، فيتم ذلك بواسطة استنطاق الظروف السياقية، واستكشاف السيرة وثيقاً وتحقياً، واستدكار مدلولات الأعمال الأخرى تناصياً، وكل ذلك لفهم كل ما يوجد تحت مجهر التشريح والدراسة والاختبار. واهتمت عدة مناهج نقدية بالمؤلف، كالمناهج النفسي، والمنهج التاريخي، والمنهج الاجتماعي، والمنهج التكويني، والنقد التأويلي... وغالبا ما يتم التشديد في هذه المناهج النقدية على حياة المبدع، وطفولته، وكهولته، ووسطه الاجتماعي، وثقافته، وعلاقاته، وأمراضه، وعقده، وأسراره... وهكذا أصبح: "ينظر إلى المؤلف على أنه مايسمح بتفسير وجود أحداث معينة في نتاج ما، وما يفسر تحولاتها وانحرافاتها وتغيراتها المختلفة، وذلك عبر سيرة حياته، ورصد وجهة نظره الفردية، وتحليل انتمائه الاجتماعي، وموقفه الطبقي، واستخراج مشروعه الأساسي. إنه المبدأ الذي يسمح بتذليل التناقضات التي يمكن أن تظهر في سلسلة من النصوص."<sup>866</sup>

زد على ذلك، فقد عمل المجتمع الرأسمالي على تثبيت هوية المؤلف بشتى الوسائل، كتشريع حقوق المؤلف، وتحديد العلاقات بين المؤلفين والناشرين، وضبط حقوق إعادة الطبع... ولا ننسى كذلك أن **جوستاف لانسون (G.Lanson)** و**تين (Taine)** ركزا على ما يسمى بدكتاتورية المؤلف. وكان لهما تأثير كبير على النقد العربي الحديث من بداية القرن العشرين إلى منتصفه؛ لأن المؤلف مالك الأثر الأدبي، وصاحب العمل الفني. وبالتالي، على علم الأدب أن يتعلم كيف يحترم المخطوط، ويراعي نوايا المؤلف، وعلى المجتمع أن يسن قوانين تضبط العلاقة

<sup>864</sup> -Foucault(M) : **l'ordre du discours**. Gallimard,Paris 1972.P :31 .

<sup>865</sup> - IBID .P :28.

<sup>866</sup> - عبد السلام بنعبد العالي **ز ل راس الهولوخ**، دار توبقال للنشر،الدار البيضاء،الطبعة الأولى سنة 1987م، صص:82-83.

بين المؤلف وأعماله من خلال قانون " حقوق المؤلف"، وهي قوانين حديثة العهد، حيث إنه لم تتخذ شكلها القانوني إلا مع الثورة الفرنسية.<sup>867</sup>

وما زال المؤلف حاضرا - حسب رولان بارت **R.Barthes** - في مطولات تاريخ الأدب، وترجمات الكتاب، واستجابات المجالات، بل ويتجلى هذا الحضور حتى في وعي الأدباء الذين يحرصون على ربط أشخاصهم بأعمالهم، وذلك عن طريق مذكراتهم الشخصية. هذا، وقد استند النقد الأوربي الكلاسيكي لمدة طويلة على مرآة المؤلف في تأويل النصوص، وتوثيقها بالاعتماد على منظور الوسط، ومقترب الشعور واللاشعور. لذا، فصورة الأدب التي يمكن أن نلفيها في: " الثقافة المتداولة تتمركز أساسا حول المؤلف، وشخصه، وتاريخه، وأذواقه، وأهوائه، وما زال النقد يردد في معظم الأحوال - يقول رولان بارت - بأن أعمال بودلير وليدة فشل الإنسان بودلير، وأن أعمال فان غوخ وليدة جنونه، وأعمال تشايكوفسكي وليدة نقائصه. وهكذا يبحث دوما عن تفسير للعمل جهة من أنتجه، كما لو أن وراء ما يرمز إليه الوهم بشفافية متفاوتة، صوت شخص وحيد بعينه هو المؤلف الذي ييوح بأسراره.<sup>868</sup>

وإذا انتقلنا إلى الثقافة العربية الكلاسيكية، فهي بدورها تمجد الفرد، وتحترم الملكية، وتحارب كل مظاهر النحل، والانتحال، والسرقعة، والادعاء، والإغارة، ولو كان ذلك كله تناسا. إذاً، فالثقافة العربية الكلاسيكية ترفض أي غياب للمؤلف، فلا بد من هويته الحضورية. ولكي يعد النص نصا ينبغي أن يصدر عنه، أو يرقى به إلى قائل يقع الإجماع على أنه حجة. حينئذ يكون النص كلاما مشروعاً ينطوي على سلطة، وقولا مشدودا إلى مؤلف - حجة. و" يظل الخطاب مجال اهتزاز مقلق، واستعداد احتمالي متوحش، ولن يوقف هذا التساؤل المحير، ويحدد دلالة الخطاب العائمة، إلا الانتساب إلى اسم بعينه، فكأن الخطاب، إن لم يحمل اسم مؤلفه، سيكون مصدر خطورة، ويصير أرضا غريبة، تحار فيها الأقدام، وتختلط الاتجاهات لغياب نقطة مرجعية مضمونة. وهكذا، يدرك الخطاب انطلاقا من الاسم الذي يوقعه. فالقطعة الشعرية تدرك

867 - عبد السلام بنعبد العالي زراس والهوية، صص: 82.

868 - عبد السلام بنعبد العالي: نفسه، صص: 82.

انطلاقاً مما نعرفه سابقاً عن مؤلفها، والنادرة يختلف مفعولها بحسب نسبتها إلى ما نحن أو رجل مترمت " 869 .

ومن المعروف أن علماء العربية وأدباءها القدماء كانوا لا يتعاملون إلا مع نصوص مؤلف حجة. يقول **عبد الفتاح كيليطو**: " من بين العوامل المحددة للنص غموض الدلالة - كما أسلفنا-، وكذلك نسبة القول إلى مؤلف معترف بقيمته. أي: مؤلف يجوز أن تصدر عنه نصوص. ليس بإمكان أي واحد أن تعتبر أقواله نصوصاً. فإذا كان الكلام لا يحصى، فإن النصوص - كما يقول **ميشيل فوكو** - نادرة. ومن جملة الأسباب التي تفسر هذه الندرة، وجوب تحقيق شروط دقيقة لا يمكن بدونها أن يصير شخص ما مؤلفاً يعتد بكلامه. " 870

وأهم مرحلة في حياة المؤلف الحجة هي: " لقاءه مع شيوخه لقاء مع من لهم الصلاحية، ومن يعول عليهم في تبليغ النصوص. وبعد هذا اللقاء يمكنه، إذا أحازوه، أن يصبح في مستواهم، وأن يبلغ بدوره النصوص التي تلقاها عنهم... فسواء كتب شعراً أو رسالة أو كتاباً أو اكتفى بترديد ما حفظ، فإنه يمتلك نفوذاً كبيراً؛ لأنه يصبح أحد الأعمدة التي تركز عليها الثقافة، يعني أنه يفوه بنصوص تنضاف إلى النصوص الأخرى المكونة للثقافة. والتحول الذي يحدث لقائل عندما يصبح مؤلفاً حجة يظهر حتى في اسمه الذي ينسى ويبدل باسم آخر... فكأن المؤلف عندما يصبح حجة، يولد من جديد، ويطلق عليه اسم جديد. " 871

وعلاوة على ذلك، فقد سبب التناسخ التناسي، واجترار الأقوال، وتجميعها في مصنف واحد، في تغييب المؤلف الحقيقي، وإخفائه حتى صار من الصعب تحديده، أو تمييز أسلوب مؤلف ما، كما هو حال كتاب: " **العمدة** " لابن رشيق القيرواني و كتاب: " **المقدمة** " لابن خلدون مثلاً. وفي هذا الصدد، يقول **كيليطو**: " إن القارئ الذي يسعى لمعرفة مؤلف نص، يعمد إلى تحديد

869 - عبد السلام بنعبد العالي: المؤلف في تراثنا الثقافي **نول لراس والهوية**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، سنة 1987م، ص: 83.

870 - د. عبد الفتاح كيليطو: **الأدب أن ررا الخ**، دار الطليعة، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية سنة 1983م، ص: 15.

871 - د. عبد الفتاح كيليطو: نفسه، ص: 16.

الخصائص الأسلوبية التي ينطوي عليها النص، فتقوده إلى اسم هذا المؤلف أو ذاك (...). بيد أنه من العسير الحديث في الثقافة العربية الكلاسيكية عن أسلوب خاص يميز فردا بعينه<sup>872</sup>. ولقد استمر الاهتمام بالمؤلف بصفته ذاتا عليا في الإبداع والإنتاج وتوثيق النصوص إلى أن ظهرت اللسانيات والبنوية المغلقة لتعلن موت المؤلف. وعلى الرغم من ذلك، فثمة ثلاث مقاربات لفهم شخصيته:

أ- **المقاربة الاقتصادية:** وتسعى إلى ربط المؤلف شعوريا ولا شعوريا بفتته الاجتماعية التي ينتمي إليها طبقيا: بروليتاري- بورجوازي- بورجوازي صغير. وهي التي يستعملها النقد الإيديولوجي في كتاباته الوصفية والتحليلية، وخاصة النقد الواقعي الجدلي والبنوية التكوينية.

ب- **المقاربة القانونية:** وتستند إلى بنود القوانين للتشديد على حقوق المؤلف. إذ تنص الاتفاقية العالمية الموقعة بجنيف بتاريخ: 6 أيلول 1952م، والمعدلة في باريس بتاريخ: 24 تموز 1971م في مادتها الأولى على اتخاذ: " كل التدابير اللازمة لضمان حماية كافية وفعالة لحقوقهم"<sup>873</sup>.

ت- **المقاربة الأدبية:** ترى هذه المقاربة بأن النص بمثابة مرآة تعكس صاحبها ذاتيا أو موضوعيا، علاوة على أن المؤلف له صوت خاص وأسلوب معين في الكتابة كما قال بوفون Buffon: "الأسلوب هو الرجل نفسه".

وبعد هذا، ننتقل للحديث عن موت المؤلف في مرحلة النص المغلق أو في فترة البنوية اللسانية والسيمائية.

## 2- مرحلة موت المؤلف:

أعلنت البنوية والسيماوتيقا معا موت المؤلف والمرجع، واستبدلتها بالنص أو العلامات اللغوية والبصرية. فإذا كانت البنوية تقوم على التفكيك والتركيب، وتركز على النص في

<sup>872</sup> - د. عبد الفتاح كيليلين **كرب ثل عن رُبصل**، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1985م، صص: 8-10.

<sup>873</sup> - عبد الباسط الكراري: ( موت المؤلف والنص من منظور التكوينية النصية)، **الملحق ض قافي**، جريدة الاتحاد الاشتراكي، المغرب، العدد: 817، 14 مارس، ص: 4.

انغلاقه النسقي، فإن السيميوطيقا- باعتبارها علما للعلامات السمعية والأيقونية- لاتبالي بالمؤلف، ولا بما يقوله النص، ومايهمها كيف قال النص ماقاله. أي: مايمهم هو شكل المضمون. ومن ثم، تستند مناهج المحايثة إلى ثلاثة ثوابت منهجية:

أ- التحليل البنيوي.

ب- التحليل المحايث.

ج - تحليل الخطاب<sup>874</sup>.

وتسير في الاتجاه نفسه دراسات الشكلايين الروس التي تروم استكناه ثوابت النص، ورصد بناه العميقة في علاقتها بمظاهرها السطحية. وهكذا، أقصت البنيوية بصفة عامة الإنسان والتاريخ، وذلك باسم البنية، والنظام، واللغة، والنسق، والعلامات. وقد أثبت الأنتروبولوجيون أن الحكاية في المجتمعات الإثنوغرافية لايتكفل شخص بعينه بنقلها، بل يوجد رواة جماعيون.

ومن الواضح كذلك أن بعض الكتاب حاولوا خلخلة مملكة المؤلف منذ أمد طويل، ففي فرنسا، يعتبر ملارمي **Mallarmé** بلا شك أول من تنبأ بضرورة إحلال اللغة ذاتها محل من كان حتى ذلك الوقت يعد مالكا لها. فاللغة في رأيه هي التي تتكلم، وليس المؤلف، فالنقد عند ملارمي يدور بمجموعه حول إلغاء المؤلف لصالح اللغة والكتابة. ويدخل فاليري **Valery**، الذي لم يكن يشعر بالارتياح داخل سيكولوجيا الأنا، بعض التغيير على نظرية ملارمي. ولكن بما أن ميله إلى إلى التزعة الكلاسيكية كان يشده إلى دروس البلاغة، فإنه لم يتورع عن وضع المؤلف موضع سخرية واستهزاء وشك، ملحا على الطبيعة اللغوية والعفوية لعمل المؤلف، ومؤكدا، من خلال كتاباته النثرية، الطبيعة اللفظية للأدب، تلك الطبيعة التي كان يبدو معها أي لجوء إلى دواخل الكاتب مجرد خرافة. و أزال بروست عن المؤلف سلطته العظيمة، على الرغم من الطابع النفسي الظاهر في تحليلاته، إذ أدخل تشويشا بلا هوادة على المنظور والسرد والعلاقة التي تربط الكاتب بشخصياته.<sup>875</sup>

874 - Groupe D'entreberne: **Analyse sémiotique des textes**, ed : Toubkal.Casablanca.1éd, 1987.p :7-8 .

<sup>875</sup> - رولان بارت: نفسه، ص:83.

لقد أمد بروسست الكتابة الحديثة بملحمتها التي تعتمد على انقلاب جذري في مجال الكتابة السردية، ولاسيما في روايته " بحثا عن الزمن الضائع". و عوض أن يضع حياته في أعماله كما يقال عادة، فإنه جعل من حياته نفسها عملا أدبيا كان كتابه نموذجا عنها.<sup>876</sup> ومن جهة أخرى، فقد ساهمت الحركة السريالية في نزع الطابع القدسي الذي كانت تتخذه صورة المؤلف، مادامت تقول بمبدأ الكتابة المتعددة على مستوى التأليف.<sup>877</sup> وكانت الشكلائية الروسية السبابة إلى إقصاء المؤلف وعزله، والبحث عن النظام والبنى الثابتة وراء الاختلاف فوق السطح النصي. ومن أهم أسس هذه الشكلائية الإنشائية أنها أدت باستقلال علم الأدب عن العلوم الإنسانية الأخرى؛ لأن شعرية النص بعيدة في نظرها: " كل البعد عن أن تحتل الدور فيها المباحث النفسية والاجتماعية وغيرها مما له علاقة بالمؤلف المبدع والقارئ المتلقي. وهكذا، طردت الشكلائية من عالمها النقدي ومنهجها التحليلي المؤلف. فللقبض على شعرية النص، لا مجال للاعتماد على حياة المؤلف ونفسيته وصدقه أو كذبه وإلهامه، ولا لدراسة بيئته وجنسه، ولا للذاتية وأحكام القيمة، ولا لتقمص الناقد بأحكامه المعيارية تحسينا أو تقييحا دور شخصية الرقيب، وصاحب السلطة الجمالية المتحكمة في المبدع والمتلقي؛ لأن نقدا من هذا القبيل لا يمكنه أن يحل محل تحليل علمي موضوعي لفن اللغة ووصفها".<sup>878</sup>

وهكذا، فقد حكمت اللسانيات والبنوية على المؤلف بالإعدام والموت، حينما ركزت على الدال والمدلول، فأقصت المرجع، وكل ماهو مادي خارجي عن المعطى اللغوي. وقد: " مكنت عملية تقويض المؤلف من أداة تحليلية ثمينة، وذلك عندما بينت أن عملية القول، وإصدار العبارات، عملية فارغة في محمولها، وأنها يمكن أن تؤدي دورها على أكمل وجه، دون أن تكون هناك ضرورة لإسنادها إلى المتحدثين. فمن الناحية اللسانية، ليس المؤلف إلا ذلك الذي يكتب، مثلما أن الأنا ليس إلا ذلك الذي يقول أنا: إن اللغة تعرف الفاعل، ولا شأن لها

<sup>876</sup> - رولان بارت: نفسه، ص: 83.

<sup>877</sup> - رولان بارت: نفسه، ص: 83-84.

<sup>878</sup> - محمد الهادي المطوي: (في التعالي النصي والمتعاليات النصية)،

المجلة العزيق لبفخ، تونس، السنة 16، العدد 32، 1997، ص: 187.

بالشخص. وهذا الفاعل الذي يظل فارغا خارج عملية القول التي تحدده، يكفي كي تقوم اللغة. أي: كي تستنفذ.<sup>879</sup>

ويعد رولان بارت من النقاد الذين أعلنوا إفلاس المؤلف، فقد حاض صراعا ضد ريمون بيكار في كتابه: "النقد والحقيقة"<sup>880</sup>، مدافعا عن النقد الجديد الذي لا يؤمن بسلطة الكاتب، مادام التناص يتحكم في النصوص الإبداعية، ومادام البحث عن المؤلف بحثا عن الناقد وإغلاقا لكتابة، وإعطاء مدلول نهائي للنص. فالنص لا ينشأ عن: "رصف كلمات تولد معنى وحيدا، معنى لا هوتيا إذا صح التعبير (هو رسالة "المؤلف الإله")، وإنما هو فضاء متعدد الأبعاد، تتمازج فيه كتابات متعددة وتتعارض، من غير أن يكون فيها ما هو أكثر من غيره أصالة: النص نسيج من الاقتباسات، تنحدر من منابع ثقافية متعددة. إن الكاتب لا يمكنه إلا أن يقلد فعلا هو دوما متقدم عليه، دون أن يكون ذلك الفعل أصليا على الإطلاق".<sup>881</sup>

ومن هنا، فالبحث عن المؤلف هو قتل للنص، واغتتيال للذته، ومنع لتعدد دلالاته، وتخنيط قسري لوظيفته الجمالية. فعندما يتعد المؤلف ويحتجب، فإن الزعم بالتنقيب عن: "أسرار النص يغدو أمرا غير ذي جدوى، ذلك بأن نسبة النص إلى مؤلف معناها إيقاف النص، وحصره، وإعطاؤه مدلولاً نهائياً. إنها إغلاق الكتابة. وهذا التصور يلائم النقد أشد ملائمة، إذ إن النقد يأخذ على عاتقه حينئذ الكشف عن المؤلف من وراء العمل الأدبي. وبالعثور على المؤلف، يكون النص قد وجد تفسيره، والناقد ضالته. فلا غرابة - إذاً - أن تكون سيادة المؤلف من الناحية التاريخية هي سيادة الناقد. كما لا غرابة أن يصبح النقد اليوم، حتى ولو كان جديداً، موضع خلخلة، مثل: المؤلف. فالكتابة المتعددة لا تتطلب إلا الفرز والتوضيح، وليس فيها تنقيب عن الأسرار"<sup>882</sup>. فضلا عن ذلك، يقوم موت المؤلف عند رولان بارت بوظيفة ثلاثية: أولاً، يسمح بإدراك النص في تناصه.

ثانياً، يتعد بالنقد عن النظر في الصدق والكذب.

ثالثاً، يفسح المجال لتموضع القارئ، إذ إن مولد القارئ يجب أن يدفع ثمنه انسحاب المؤلف.

<sup>879</sup> - رولان بارت: نفسه، ص: 84.

<sup>880</sup> - رولان بارت: **قلد والحقيق**، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة

المغربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء، ط 1، 1985.

<sup>881</sup> - رولان بارت: نفسه، ص: 85.

<sup>882</sup> - رولان بارت: نفسه، ص: 86.



إذاً، فالبنوية بجميع تياراتها: الشكلانية الروسية، والبنوية اللسانية، والسيميوطيقا، والمورفولوجيا الألمانية، نزعة متعالية، تلغي التاريخ، وتستلب الإنسان، وتقيده بإسار النسق والبنية والنظام والعلامات. ولكننا سننتقل مع مرحلة ما بعد البنوية (جنيت، تودوروف، كريستيفا، بارت)، إلى مرحلة أخرى، وهي مرحلة القارئ، مادام بارت يؤكد أن "ميلاد القارئ رهين بموت المؤلف".<sup>883</sup>

### 3- مرحلة القارئ، وإزاحة المؤلف:

إذا كانت البنوية اللسانية قد أغفلت المؤلف والطبقة الاجتماعية والتاريخ، وكل ما يمت بصلة إلى المرجع، فإن البنويين الجدد (التفكيكيون والشكلانيون الجدد)، مثل: تودوروف، ودريدا، وكريستيفا، ورولان بارت، قد أولوا أهمية بالغة للقارئ؛ لما له من دور هام في فهم النص وتفسيره وتأويله. وقد ظهرت نظريات كبرى تركز على أهمية القارئ، مثل: النظريات الاجتماعية، ونظريات التخاطب، ونظريات الاتصال.

ومن الإشارات الأولى إلى دور القراء ما نجده في النقد الأدبي الإنجليزي على عهد إدغار آلان بو (Edgar Allen Poe)، وما كتبه شارل بودلير (CH. Baudlaire)، والشاعر الرمزي فاليري الذي قال: "لأشعاري المعنى الذي تحمله عليه".<sup>884</sup>

ولقد برزت العناية الحقيقية بالقارئ مع سوسولوجية روبرت إسكاربيت (Robert Escarpit)، الذي كان يرى الكاتب: "إنما يكتب لقارئ أو لجمهور من القراء، فهو عندما يضع أثره الأدبي، يدخل به في حوار مع القارئ. وللكاتب من هذا الحوار نوايا مبيتة يريد إدراكها، فهو يرمي إلى الإقناع أو إلى المد بالأخبار أو الإثارة أو التشكيك أو زرع الأمل أو اليأس. ومما يبرهن على أن الكاتب يرمي بالإنشاء الأدبي إلى ربط الصلة بالقارئ أنه يعتمد على نشر أعماله. ومن هنا رأى إسكاربيت أن حياة الأعمال الأدبية تبدأ من اللحظة التي تنشر فيها، إذ هي، في ذلك الحين تقطع صلتها بكاتبها لتبدأ رحلتها مع القراء".<sup>885</sup>

<sup>883</sup> - رولان بارت: نفسه، ص: 87.

<sup>884</sup> - Paul Baléry : OEUVRES.ed.Pléade.Paris.

<sup>885</sup> - د. حسين الواد: نفسه، ص: 79.

وترتكز سوسولوجية إسكارييت على البحث في الشروط المادية والنفسية والمؤسسية لمباشرة القراءة. وهنا، يتفق إسكارييت مع جان بول سارتر (Sartre) الذي " أكد أن الجمهور للأثر انتظار، وهو يعني بذلك أن الأثر يجيء، قبل اتصاله بالجمهور، حياة تقديرية، فهو، قبل النشر، موجود بالقوة، وهو بعد النشر، موجود بالفعل...<sup>886</sup>"

ومن أهم نظريات القراءة نجد: القراءة الفينومولوجية مع جان بول سارتر التي وضحتها في كتابه: ( ما الأدب؟). ففيه يقدم إجابة كاملة عن القراءة، وماهية الكتابة، ووظيفتها من خلال تفاعل الذات مع الموضوع، و القراءة التحريية مع روير إسكارييت، وجاك لينهاردت J. Leenhardt، وبيير جوزا Pierre Joza، وشعرية القراءة مع ميشيل شارل M.Charles، ونظرية التقبل مع ياوس Yauss وإيزرر Iser (مدرسة كونستانس)، أو مايسمى أيضا بجمالية القراءة، وسيميولوجية القراءة مع رولان بارت وأمبرطو إيكو<sup>887</sup>. وثمة نظريات أخرى، مثل: نظرية التخاطب حيث يتوقع المرسل (الأديب) من القارئ: " أن يقوم بالتأويل أثناء القراءة، و ينتظر منه أن يثري البلاغ الأدبي بإضافات شخصية من عنده يسلمها عليه. ولأن التخاطب الأدبي غامض في أساسه، يعمد القارئ، كلما واجه نصا أدبيا، إلى امتحانه، فاختر قدراته على تحمل المعاني الإضافية، بموجب ماركب فيه من مواطن غامضة تتحمل التأويل. ومن هنا، كان الأثر الأدبي في نظرية التخاطب، أثرا مفتوحا، يستدعي التأويلات العديدة ويتقبلها، فيزداد بها ثراء على ثرائه"<sup>888</sup>.

وتعتبر جمالية التقبل من أهم النظريات المعاصرة التي اهتمت بالقارئ والقراءة، ونشأت هذه النظرية في ألمانيا الغربية، وتنسب لجامعة كونستانس، ومن ممثليها ياوس وإيزرر. وقد بلورت هذه المدرسة مجموعة من المفاهيم الأساسية كأفق الانتظار، والمسافة الجمالية، والقارئ الضمني، وفعل القراءة، والقطب الفني، والقطب الجمالي، ومرحلة استجماع المعنى، ومرحلة الدلالة.

ولا ننسى كذلك سيميولوجية القراءة مع رولان بارت التي اهتمت بالقارئ والقراءة ولذة النص، واعتبر بارت أن الناقد الجديد ليس سوى قارئ، فما عليه إلا أن يعيد إنتاج النص مرة أخرى، وينبغي للمؤلف أن ينسحب ليحل القارئ محله. فالنقد - إذاً - في نظره قراءة، وميلاد

<sup>886</sup> - د. حسين الواد: نفسه، ص: 71.

<sup>887</sup> - د. رشيد بنحدو: ( قراءة في القراءة)، بي غوخ ويلي، المغرب، العدد

رقم 4، صص: 3-21.

<sup>888</sup> - د. حسين الواد: نفسه، ص: 75.

القارئ مرتبط بموت الكاتب. ومن هنا، يتألف النص: " من كتابات متعددة، تنحدر من ثقافات عديدة، تدخل في حوار مع بعضها البعض، وتتحاكى وتتعارض، بيد أن هناك نقطة يجتمع عندها هذا التعدد. وليست هذه النقطة هي المؤلف، كما دأبنا على القول، وإنما هي القارئ: القارئ هو الفضاء الذي ترتسم فيه كل الاقتباسات التي تتألف منها الكتابة، دون أن يضيع أي منها، ويلحقه التلف. فليست وحدة النص في منبعه وأصله، وإنما في مقصده واتجاهه. بيد أن هذا الاتجاه لم يعد من الممكن أن يكون شخصياً: فالقارئ إنسان لا تاريخ له ولا حياة شخصية ولا نفسية. إنه ليس إلا ذلك الذي يجمع فيما بين الآثار التي تتألف منها الكتابة داخل نفس المجال".<sup>889</sup>

هذه -إذاً- أهم النظريات حول القراءة والقارئ، وتبيان لدورها في انبناء النص، واستهلاكه، والتلذذ به، وإعادة إنتاجه. وقد تكون القراءة مغلقة أو منفتحة، وذلك حسب مرجعيات القارئ الثقافية وظروفه النفسية والاجتماعية.

#### 4- عودة المؤلف:

على الرغم من تلك النداءات التي تدعو إلى موت المؤلف، واستبداله بالنص والقارئ، فإنها تظل نداءات بلا صدى، وتحمل في طياتها ثغرات منهجية، وتصورات لا تشفي الغليل، ولا تشبع العقول، ولا تقنع النقاد والباحثين بأي حال من الأحوال. فالنقد الأدبي عملية متكاملة، عليها أن تلم بجميع جوانب النص الأدبي، من مؤلف، ونص، وقارئ، وواقع. وأي إقصاء لعنصر من هذه العناصر يجعل العمل الوصفي ناقصاً ومختلاً، تعوزه الموضوعية، والإحاطة الشاملة، والاستقصاء العلمي الدقيق. ومن ثم، فإننا نميل إلى استغلال منهج متكامل، يراعي جميع عناصر النص الإبداعي من ملحقات موازية داخلية وخارجية، واستثمار البنى الدلالية والتركيبية والتداولية، مع التركيز على الكاتب والنص والقارئ والواقع على حد سواء.

إن عودة المؤلف إلى النقد الأدبي ضرورة منهجية ملحة، ورغبة تأويلية مستوجبة، بعد فشل المقاربات البنيوية، وعجز مناهج التقبل ونظريات التلقي عن استيعاب النص الأدبي استيعاباً

<sup>889</sup> - رولان بارت: نفسه، ص: 87.

جيدا ومثمرا، كما يرى موريس كوتوريي (Maurice Couturier)<sup>890</sup>. فكل منهج يحمل في بذرته نواقص فنائه. لهذا، ينبغي أن نلم بجميع مكونات النص الأدبي الأساسية، وأن نستفيد من جميع النظريات الأدبية والنقدية القديمة والحديثة على السواء. فهذا بارت نفسه يرى أن المؤلف ماتزال سلطته قائمة، على الرغم من أنه أعلن موته، والنقد الجديد لم يعمل في أغلب الأحوال إلا على تدعيمها.<sup>891</sup>

والدليل على أهمية المؤلف في مقاربة النص الإبداعي، تلك الضجة التي أحدثها الطلبة في فرنسا سنة 1968م بدعوتهم إلى سقوط البنيوية، لكونها تقتل الإنسان، وتقضي التاريخ لحساب النص والنسق والنظام، ناهيك عن الأوهام التي وقعت فيها البنيوية لما حصرت عملها في التعقيد والوصف الموضوعي المجرد للبنية الداخلية للنص، وما يتشابك فيها من علاقات. فقد اعتبرت البنيوية النص - كما قلنا سالفا - نظاما مغلقا لاعلاقة له بالكاتب المبدع ولا بالتطور التاريخي. وقد فتح عليها هذا التصور باب النقد على مصراعيه، وذلك من قبل الوجودي سارتر، والتاريخي روجيه جارودي الذي كان يرى أن البنية من حيث هي مسلمة أولوية يجب أن تكون نقطة بداية لانقطة انتهاء. ومن ثم، فإن قولها بموت الإنسان هو ضد التزعة الإنسانية. فهناك من النقاد البنيويين أنفسهم من كان له نفس الرأي، مثل: جوليا كريستيفا، وتودوروف، ورولان بارت، وجيرار جنيت، وفيليب سولرز، وجاك لاكان، وجاك دريدا، وفوكو الذي أكد أنه من: "العبث أن ننكر وجود الكاتب أو المبدع. لذلك، دعا إلى وجوب التفريق بين الذات الفردية للمؤلف وهي التي عد نكرانها من العبث، والذات المعرفية، وهي التي يشترك فيها المؤلف مع ذوات أخرى".<sup>892</sup>

هذا، وتحمل عتبة " اسم المؤلف " دلالة كبيرة في إضاءة النص وتوضيحه. وبالتالي، يزكي حضور اسم الكاتب أو الشاعر أو الروائي العمل، ويعطيه مشروعية التوثيق والترويج. وعبره، يتعرف القارئ إلى المؤلف (بفتح اللام)، ويكون أفق انتظاره الخاص، كلما أصدر ذلك المبدع كتابا آخر. وهكذا، فوجود المؤلف على غلاف الكتاب يعني حضوره، والتعريف بالعمل وتوقيعه، تجنبنا لكل ادعاء وانتحال وسرقة أدبية أو علمية. وينبغي أن نميز بين مؤلف لم يكتب

<sup>890</sup> -Maurice couturier : la figure de l'auteur, paris, Seuil, 1995 .

<sup>891</sup> - رولان بارت: نفسه، ص: 82.

<sup>892</sup> - محمد الهادي مطوي: نفسه، ص: 188.

إلا كتابا واحدا، وهذا لا يثير فضول القراء، ولا يفسح أمامهم أي أفق انتظار، والمؤلف الذي كتب مؤلفات عدة، وأثبت وجوده بأعماله السابقة. فهذا الكاتب ينتظره القراء باستمرار، ويتربون إصداراته الجديدة ؛ لأنهم كونوا حوله تصورا أسلوبيا وأجناسيا ودلاليا. وفي هذا السياق، يقول فيليب لوجون **PH. Lejeune**: "ربما لا يصبح المرء مؤلفا إلا ابتداء من كتابه الثاني، عندما يغدو الاسم الشخصي الذي يوجد على الغلاف "العامل المشترك" الذي يجمع على الأقل نصين مختلفين. ومن ثم، يعطي فكرة شخص لا يمكن أن يرد على نص بعينه من هذه النصوص، ويمكنه أن ينتج نصوصا أخرى، فيتجاوزها جميعا."<sup>893</sup>

إن تثبيت اسم المؤلف العائلي والشخصي، سواء من قبل الناشر أو المبدع نفسه أو سيرا على الخطة السائدة في طبع الكتب والمنشورات، إنما يراد منه تخليده في ذاكرة القارئ. ولا يعدو أن يكون اسم أي مؤلف على الغلاف إلا ركاما من الحروف الميتة: "فحين يرتقي اسم المؤلف إلى مستوى النص، فإنه ينتعش ويتحرك، ويهب نفسه بحق للقراءة. أما حين يقتصر وجوده على الغلاف، فلا يكون موضوع قراءة، بل علامة على أن المؤلف مشهور أو شبه معروف أو مجهول".<sup>894</sup>

تلکم - إذاً - أهم المحطات الأساسية التي عرفتها صورة المؤلف التي يمكن اختزالها في ثنائية الحياة والموت، أو ثنائية الإقصاء والإثبات، أو ثنائية الاعتراف والإنكار، ولكن يبقى المؤلف عنصرا ضروريا لا يمكن الاستغناء عنه بأي شكل من الأشكال، وخاصة حين نريد مقارنة النصوص فهما وتفسيرا وتأويلا، على الرغم من وجود ظاهرة التناص.

893

-PH.LEJEUNE :

Le pacteautobiographique.Paris.Ed/du Seuil, 1975, p : 23 .894 - د. حميد لحمداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، الدار

البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1991م، ص:59-60.

## الخاتمة

وهكذا، نخلص إلى أن فترة " ما بعد الحداثة " تمتد من سنوات السبعين، وتنتهي في سنوات التسعين من القرن العشرين، وقد تميزت هذه الفترة بتقويض كثير من مسلمات الحداثة البنوية القائمة على التجديد والتجريب، وتجاوز مرتكزاتها الفكرية والفنية والجمالية والوظيفية. ومن أهم النظريات والمناهج النقدية التي ظهرت في مرحلة " ما بعد الحداثة"، نذكر: النقد التفكيكي، والنقد الثقافي، والمقاربة المتعددة الاختصاصات، وسيميوطيقا التأويل، والمقاربة الإثنوسينولوجية في مجال المسرح. ومن المعلوم، أن ثمة نظريات ومناهج أخرى قد ظهرت في هذه المرحلة كالمقاربة التناسبية، وجمالية القراءة، والنقد النسوي، والمادية الثقافية، والماركسية الجديدة، والتاريخية الجديدة، والنقد الجنوسي... وقد أشرنا إليها بشكل من الأشكال في كتابنا هذا.

وإذا كانت السيميوطيقا التأويلية تهدف إلى تجاوز مرحلتين: ما قبل الفهم والفهم إلى مرحلة التأويل، بالتركيز على الإحالة والسياق والذات، فإن التفكيكية كانت تستهدف تقويض النص أو الخطاب تشريحا ومدلولاً، وتشتيته تفكيكا وتأجيلا، وذلك برصد المختلف والمتناقض والمتضاد. أما النقد الثقافي الذي ينتمي إلى عالم الدراسات الثقافية، فإنه كان يتعامل مع النصوص والخطابات التي تتضمن في طياتها أنساقا ثقافية مضمرة، وذلك بغية تأويلها سياسيا واجتماعيا وثقافيا وتاريخيا وحضاريا. أما المقاربة الإثنوسينولوجية في مجال المسرح، فتعتمد إلى دراسة الظواهر الفرجوية ذات الطابع الدرامي، قصد التحكم فيها دلاليا وسينوغرافيا وشكلانيا وميزانسينيا وأنتروبولوجيا. كما أن المقاربة المتعددة التخصصات ما هي إلا منهجية نقدية منفتحة تتسع لجميع المناهج النقدية، من أجل تفكيك الظواهر الأدبية والثقافية المعقدة والمتشابكة، التي تحتاج إلى مجموعة من المناهج المعرفية لفهمها وتفسيرها وتأويلها.

ومن هنا، يتعامل هذا الكتاب مع مجموعة من القضايا والظواهر التي طرأت على الساحة الثقافية الغربية من جهة، واستجدت في الساحة العربية الثقافية من جهة أخرى، وهي قضية التأويل، وقضية التفكيك، وقضية الفرجة، وقضية الثقافة، وقضية المعقد والمتشابك، وقضية التاريخ، وقضية الإسلامية، وقضية البيئة، وقضية الجنوسة، وقضية العرق، وقضية الاستشراق، وقضية

القصة القصيرة جدا، وقضية السياق، وقضية التداول... وهي قضايا جوهرية حاسمة واجهها نقد "ما بعد الحداثة" بإلحاح لافت للانتباه.

وعلى الرغم من ذلك، نلاحظ أن جميع هذه النظريات والمناهج تلتقي في مجموعة من المميزات المشتركة، وتتشرك أيضا في مجموعة من الخصائص الجامعة، ومنها: التركيز على النص أو الخطاب سواء أكان صورة لغوية أم صورة بصرية أم صورة ثقافية عامة، والانفتاح على المناهج النقدية الأخرى باسم التلاقح والتشاقف والتنوع، والارتكان إلى التعددية المعرفية والفكرية والثقافية والعلمية، والانطلاق من الخلفية الفلسفية أو العقدية باعتبارها خلفية إبستمولوجية ضرورية لعملية التنظير والتطبيق، والانتقال من حقل الفلسفة إلى حقل الأدب ونقده...

## ببليوغرافية المصادر والمراجع

### ◆ المصادر العربية:

- 1- إبراهيم الحجري: استثناء، منشورات مقاربات، آسفي، الطبعة الأولى سنة 2009م.
- 2- ابن منظور: لسان العرب، الجزء الخامس، دار صبح بيروت، لبنان، وأديسوفت، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2006م.
- 3- أحمد توفيق: جارات أبي موسى، منشورات دار القبة الزرقاء، الطبعة الثانية، سنة 2000م.
- 4- أحمد الميني: زمن بين الولادة والحلم، دار النشر المغربية، طبعة 1976م.
- 5- أميرة المضحى: أنثى مفخخة، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2010م.
- 6- البشير الأزمي: الصفة الأخرى، منشورات جمعية تطاون أسمير، الطبعة الأولى سنة 2007م.
- 7- بنسالم حميش: مجنون الحكم، دار رياض الريس، لندن، 1990م.
- 8- بنسالم حميش: العلامة، دار الآداب، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 1997م.
- 9- ثابت عبد الله: الإرهابي 20، دار المدى، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى سنة 1426هـ.
- 10- جمال الغيطاني: الزيني بركات، دار الشروق، الطبعة الرابعة، 2009م.
- 11- جميل حمداوي: كتابات ساخرة، قصص قصيرة جدا مخطوطة لدى الكاتب.
- 12- حسن برطال: أبراج، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الطبعة الأولى 2006م.
- 13- حسن البقالي: الرقص تحت المطر، منشورات سندباد للنشر والإعلام، القاهرة، الطبعة الأولى سنة 2009م.
- 14- الحسين زروق: الخيل والليل، مطبعة النور الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1996م.
- 15- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تونس، طبعة 1966م.



- 16- خالد التركي: جروح الذاكرة، دار الساقبي، بيروت، لبنان، طبعة 1421هـ.
- 17- رشيد البوشاري: أجساد... وقبرة، منشورات الديوان، مطبعة الديوان للطباعة والنشر والتوزيع، آسفي، الطبعة الأولى سنة 2007م.
- 18- خالد الشيخ: يوم التقينا... يوم افترقنا، دار الكفاح للنشر والتوزيع، الدمام، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى سنة 1430هـ.
- 19- الزهرة رميح: عندما يومض البرق، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2008م.
- 20- سعيد بوكرامي، الهنهية الفقيرة، منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب.
- 21- فاطمة بوزيان: ميريندا، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الطبعة الأولى سنة 2008م.
- 22- عبد الله المتقي: الكرسي الأزرق، منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة جدا، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2005م.
- 23- ليلي الجهيني: الفردوس الياباب، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، الطبعة الثانية 2006م.
- 24- مجموعة من الكتاب: مسرحيات إسلامية قصيرة، مكتبة العبيكان، رقم: 39، إصدارات رابطة الأدب الإسلامي العالمية، الرياض، السعودية، الطبعة الأولى سنة 2011م.
- 25- محمد برادة: لعبة النسيان، دار الأمان، الرباط، المغرب، طبعة 2003م.
- 26- محمد شويكة: القردانية، منشورات وزارة الثقافة، الطبعة الأولى، 2007م.
- 27- د. محمد الحضيف: نقطة تفتيش، المؤلف، الأردن، طبعة 2006م.
- 28- محمد الفيتوري: ديوان محمد الفيتوري، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 1972م.
- 29- محمد المزيني: عرق بلدي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية 2010م.
- 30- هشام بن الشاوي: بيت لا تفتح نوافذه، سعد الوردازي للنشر، الرباط، الطبعة الأولى 2007م.
- 31- يوسف المحيميد: القارورة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة 2008م.



- 44- أنور المرتجي: سيمائية النص الأدبي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1987م؛
- 45- أوستين وارين، ورونيه وليك: نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، مطبعة خالد الطرابلسي، طبعة 1972م.
- 46- بسام قطوس: استراتيجيات القراءة — التأصيل والإجراء النقدي، دار الكندي، إربد، الأردن، 1998م.
- 47- بلقاسم الجطاري وآخرون: أبواب ونوافذ، مطبعة الجسور، وجدة، الطبعة الأولى 2001م.
- 48- بول ريكور: الوجود والزمان والسرد، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1999م.
- 49- بيير زيمبا: النقد الاجتماعي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ترجمة: عايدة لطفي، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى سنة 1991م.
- 50- تيري إيجلتون: الماركسية والنقد الأدبي، ترجمة: جابر عصفور، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية 1986م.
- 51- ترفيطان تودوروف: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1987م.
- 52- توم بوتومور: مدرسة فرانكفورت، ترجمة: سعد هجرس، دار أوياء، دار الكتب الوطنية، ليبيا، الطبعة الثانية سنة 2004م.
- 53- جاك ديريدا: الكتابة والاختلاف، ترجمة: كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1988م.
- 54- د. جميل حمداوي: المسرح الأمازيغي، منشورات الزمن، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2008م.
- 55- د. جميل حمداوي: مدخل إلى الشعر الإسلامي، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2010م.
- 56- د. جميل حمداوي: السيمولوجيا: بين النظرية والتطبيق، الوراق للطبع والنشر، عمان الأردن، الطبعة الأولى سنة 2011م.

- 57- جاك فونتنبي وكريماص: سيمبائيات الأهواء: من حالات الأشياء إلى حالات النفس، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2010م.
- 58- جان دوفينو: سوسيولوجية المسرح، الجزء الأول، ترجمة: حافظ جمالي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى سنة 1976م.
- 59- جون أوستين: نظرية أفعال الكلام العام، ترجمة: عبد القادر قيني، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2006م.
- 60- جرج جراد: النقد البيئوي، ترجمة: عزيز صبحي جابر، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، الطبعة الأولى سنة 2009م.
- 61- الحبيب الدائم ربي: الكتابة والتناس في الرواية العربية، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الطبعة الأولى 2004م.
- 62 - حسن الأمراي: الأدب والبناء الحضاري، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، رقم 29، سلسلة بحوث ودراسات، مطبعة شمس، وجدة، الطبعة الأولى 2000م.
- 63- د. حسن الأمراي: سيمياء الأدب الإسلامي، الطبعة الثانية، مؤسسة الندوي، وجدة، 2005م.
- 64- د. حسن المنيعي: أبحاث في المسرح المغربي، منشورات الزمن، الرباط، المغرب، الطبعة الثانية سنة 2001م.
- 65- د. حسن المنيعي: المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهرز، فاس، 1994م.
- 66- د. حسن المنيعي: ويبقى الإبداع، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، الطبعة الأولى 2008م.
- 67- حسن المنيعي: نفحات عن الأدب والفن، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 1981م.
- 68- د. حسن المنيعي: المسرح... مرة أخرى، سلسلة شراع، العدد: 49، فبراير 1999م.
- 69- حسن بجاوي: المسرح المغربي بحث في الأصول السوسيوثقافية، المركز الثقافي العرب، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1994م.

- 70- د. الحسن بوتيبا: المنهج الإسلامي في رواية التراث الأدبي وتدوينه، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، الطبعة الأولى سنة 2008م.
- 71- د. حسن يوسف: المسرح والأنثروبولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2000م.
- 72- الحسين زروق تحت عنوان: مكتبة الأدب الإسلامي المغربي (1970-2007)، مطبعة آنفوبرانت، فاس، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2008م.
- 73- د. حسين الواد: في مناهج الدراسات الأدبية، منشورات الجامعة، المغرب، الطبعة الثانية، سنة 1985م.
- 74- د. حافظ إسماعيل علوي: اللسانيات في الثقافة العربية المعاصرة، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2009م.
- 75- د. حافظ الجديدي: في الفنون المشهدة، تبر الزمان، تونس، الطبعة الأولى سنة 2007م.
- 76- حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2007م.
- 77- حكمت صالح: نحو آفاق شعر إسلامي معاصر، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، طبعة 1979م.
- 78- د. حلمي محمد القاعود: الواقعية الإسلامية في روايات نجيب الكيلاني، دار البشير، عمان، الأردن، الطبعة الأولى سنة 1996م.
- 79- حميد سمير: الشعر العربي القديم: رؤية إسلامية، كتاب دعوة الحق، المغرب، العدد الثالث عشر، 2002م.
- 80- د. حميد حمداني: أسلوبية الرواية، منشورات دراسات سال، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1989م.
- 81- د. حميد حمداني: القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2003م.
- 82- حميد حمداني: سحر الموضوع، منشورات دراسات سال، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1990م.

- 83- د. حميد لحداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1991م.
- 84- د. خالد أمين: الفن المسرحي وأسطورة الأصل، مطبعة الطوبرس، طنجة، المغرب، الطبعة الثانية، 2007م.
- 85- خليفه أحمد محمد: ألعاب الصبية في السودان، مركز دراسة الفلكلور، مصلحة الثقافة، الخرطوم، طبعة 1973م.
- 86- ديفيد كارتر: النظرية الأدبية، ترجمة: د. باسل المسالمه، دار التكوين، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى سنة 2010م.
- 87- د. رحمن غركان: المنهج التكويني من الرؤية إلى الإجراء، من مطبوعات مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2010م
- 88- رشيد الإدريسي: سيميائية التأويل، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2000م.
- 89- رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، الطبعة الأولى سنة 2000م.
- 90- د. رضوان الرقي: (الاستدلال الحجاجي التداولي وآليات اشتغاله)، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد 2، المجلد 40، أكتوبر- ديسمبر 2011م.
- 91- رولان بارت: درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، طبعة 1985م.
- 92- رولان بارت وآخرون: نظريات القراءة، ترجمة: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار، اللاذقية، سورية، الطبعة الأولى سنة 2003م.
- 93- د. رمضان عبد التواب: مناهج تحقيق التراث بين القدامى والمحدثين، مكتبة الخانجي بالقاهرة، مصر، الطبعة الثانية 2002م.
- 94- د. زهور كرام: السرد النسائي العربي، شركة النشر والتوزيع-المدارس- الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2004م.
- 95- د. سعد أبو الرضى: الأدب الإسلامي قضية وبناء، عالم المعرفة، جدة، الطبعة الأولى سنة 1983م.

- 96- د. سعد البازعي: استقبال الآخر (الغرب في النقد العربي الحديث)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2004م.
- 97- د. سعد البازعي: الاختلاف الثقافي وثقافة الاختلاف، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2008م.
- 98- د. سعد البازعي وميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، سنة 2000م.
- 99- د. سعيد بنكراد: السيمبائيات السردية، منشورات الزمن، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1999م.
- 100- د. السعيد بوطاجين: الاشتغال العملي، دراسة سيميائية، دار الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى سنة 2000م.
- 101- د. سعيد علوش: النقد الموضوعاتي، شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط، الطبعة الأولى سنة 1989م.
- 102- سعيد يقطين: القراءة والتجربة، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1985م.
- 103- سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر وديوان المطبوعات الجامعية بالجزائر، الطبعة الأولى سنة 1985م.
- 104- سامي سويدان: أبحاث النص الروائي العربي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، الطبعة الأولى سنة 1986م.
- 105- د. سامي مكي العاني: الإسلام والشعر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد: 66، السنة: 1990م.
- 106- سليم عباسي: البيت بيتك، مطبعة اليازجي، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى سنة 2001م.
- 107- د. سيزا قاسم: بناء الرواية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 1985م.
- 108- د. سيزا قاسم: روايات عربية، وروايات مقارنة، شركة الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1997م.
- 109- السيد يس: التحليل الاجتماعي للأدب، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى سنة 1970م.

- 110- د.شعيب حليفي: مرايا التأويل، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2009م.
- 111- الشكلاونيون الروس: نظرية المنهج الشكلي، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للنashرين المتحددين، مؤسسة الأبحاث العربية، الطبعة الأولى 1982م.
- 112- د. صلاح قنصوة: تمارين في النقد الثقافي، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى سنة 2007م.
- 113- صالح آدم ييلو: من قضايا الأدب الإسلامي، دار المنارة للنشر، جدة، الطبعة الأولى سنة 1985م.
- 114- د.طائع الحداوي: سيمائيات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2006م.
- 115- عابد الجابري: بنية العقل العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1986م.
- 116- د. عبد الباسط بدر: مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي، دار المنارة، جدة، الطبعة الأولى، سنة 1986م.
- 117- د.عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردى، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، الطبعة الأولى سنة 2003م.
- 118- عبد الحميد عقار: الرواية المغاربية: تحولات اللغة والخطاب، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 2000م.
- 119- عبد الرحمن رأفت الباشا: نحو مذهب إسلامي في الأدب والنقد، جامعة الإمام محمد بن سعود، الرياض، طبعة 1985م.
- 120- د.عبد الفتاح كليطو: الحكاية والتأويل، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1988م.
- 121- د. عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغربة، دار الطليعة، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية 1983م.
- 122- د. عبد الفتاح كيليطو: الكتابة والتناسخ، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1985م.



- 123- عبد السلام بنعبد العالي: أسس الفكر الفلسفي المعاصر: مجاوزة الميتافيزيقا، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى 1991م.
- 124- عبد السلام بنعبد العالي: الفلسفة أداة للحوار، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2011م.
- 125- عبد السلام بنعبد العالي: التراث والهوية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1987م.
- 126- د. عبد السلام حيمر: في سوسولوجيا الخطاب. من سوسولوجيا التمثلات الى سوسولوجيا الفعل، الشبكة العربية للأبحاث و النشر- بيروت، الطبعة الأولى .
- 127- د. عبد الرحمن بن محمد الوهابي: الرواية النسائية السعودية والمتغيرات الثقافية، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، الطبعة الثانية 2010م.
- 128- عبد العزيز حمودة: المرايا المخدبة من البنيوية إلى التفكيكية، سلسلة عالم المعرفة، العدد: 232، السنة 1998م.
- 129- د. عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه: دراسة في سلطة النص، سلسلة عالم المعرفة 298، الكويت، 2003م.
- 130- عبد الكبير الخطيبي، النقد المزدوج، دار العودة، بيروت، لبنان، طبعة 1980م.
- 131- عبد الكبير الخطيبي: في الكتابة والتجربة، ترجمة: محمد برادة، دار العودة، بيروت، لبنان، طبعة 1980م.
- 132- د. عبد الكبير الخطيبي: الاسم العربي الجريح، دار العودة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 1980م.
- 133- عبد الملك مرتاض: دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة (أين ليلاي) لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، الطبعة الأولى سنة 1992 م.
- 134- د. عبد الله حامدي: الرواية العربية والتراث: قراءة في خصوصية الكتابة، مؤسسة النخلة للكتاب، وجدة، الطبعة الأولى سنة 2003م.
- 135- د. عبد الله إبراهيم: التفكيك: الأصول والمقولات، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1990م.
- 136- عبد الله إبراهيم، وسعيد الغانمي، وعواد علي: معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1990م.

- 137- د. عبد الله حمودي: الضحية وأقنعتها، بحث في الذبيحة والمسخرة بالمغرب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2010م؛
- 138- عبد الله الغدامي: الخطيئة و التكفير: من البنيوية إلى التشریحية، نظرية و تطبيق، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة السادسة، 2006م.
- 139- د. عبد الله الغدامي: تأنيث القصيدة والقارىء المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1999م.
- 140- د. عبد الله الغدامي: النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2000م.
- 141- د. عبد الله محمد الغدامي ود عبد النبي اصطيف: نقد ثقافي أم نقد أدبي، دار الفكر، دمشق، سورية، الطبعة الأولى سنة 2004م.
- 142- د. عبد الرحمن حوطش: في الشعر الإسلامي المعاصر، مكتبة الطالب وجدة، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2010م.
- 143- عبد الكريم حسن: الموضوعية البنيوية دراسة في شعر السياب، طبعة المؤسسة العربية للدراسات والنشر، سنة 1983م.
- 144- د. عبد اللطيف محفوظ: آليات إنتاج النص الروائي، منشورات القلم المغربي، الطبعة الأولى سنة 2006م.
- 145- د. عبد المجيد العابد: مباحث في السيميائيات، دار القرويين، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2008م.
- 146- د. عبد المجيد نوسي: التحليل السيميائي للخطاب الروائي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2002م.
- 147- د. عبد الهادي بن ظافر الهشري: إستراتيجية الخطاب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، سنة 2004م.
- 148- عبد الواحد المرابط: السيمياء العامة وسيمياء الأدب، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2010م.
- 149- د. عثمان جمال الدين: الفلكلور في المسرح السوداني، مؤسسة أروقة للثقافة والعلوم، الخرطوم، طبعة 2005م.

- 150- عادل حربي: محاور درامية في الثقافة السودانية، مطبعة جامعة الخرطوم، السودان، الطبعة الأولى سنة 2005م.
- 151- العربي بن جلون: جدال وسجال، مطبعة المعارف بالرباط، الطبعة الأولى سنة 1986م.
- 152- د.علي أومليل: في شرعية الاختلاف، المجلس القومي للثقافة العربية، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1991م.
- 153- علي حرب: نقد النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، طبعة ثانية 1995م.
- 154- علي حرب: هكذا أقرأ ما بعد التفكيك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2005م.
- 155- علي شلق: القبلة في الشعر العربي القديم والحديث، دار الآفاق، بيروت، لبنان، طبعة 1982م.
- 156- علي شلق: المتنبي شاعر ألفاظه تتوهج فرسانا تأسر الزمان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1982م.
- 157- علي شلق: ابن الرومي في الصورة والوجود، الطبعة الأولى سنة 1982م، بدون تحديد لمكان النشر.
- 158- علي شلق: أبو العلاء المعري والضبابية المشرقة، الطبعة الأولى سنة 1981م بدون تحديد لمكان النشر.
- 159- علي الضوء: الموسيقى التقليدية في مجتمع البرتا، معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية، جامعة الخرطوم، السودان، طبعة 1983م.
- 160- د.علي الغيزي: مدخل إلى المنهج الإسلامي في النقد الأدبي، العدد السادس، كتاب دعوة الحق، طبعة 2000م.
- 161- عماد الدين خليل: في النقد الإسلامي المعاصر، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، بدون تحديد لتاريخ الطبعة.
- 162- عماد الدين خليل: فوضى العالم في المسرح الغربي المعاصر، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، بدون تحديد لتاريخ الطبعة.
- 163- د.عماد الدين خليل: النقد الإسلامي المعاصر، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية 1981م.

- 164- د. عماد الدين خليل: محاولات جديدة في النقد الإسلامي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 1981م.
- 165- د. عمر محمد الطالب: ملاحم المسرحية العربية الإسلامية، منشورات دار الآفاق الجديدة، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1987م.
- 166- فؤاد أبو منصور: النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوروبا، دار الجليل، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1985م.
- 167- فتحي التريكي: قراءات في فلسفة التنوع، دار التنوير للنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 1988م.
- 168- فاطمة أزرويل وآخرون: ملاحم نسائية، سلسلة مقاربات، نشر الفنك، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1987م.
- 169- فيليب هامون: سيمولوجية الشخصيات، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط، الطبعة الأولى سنة 1990م.
- 170- فرانسواز أرمينكو: المقاربة التداولية، ترجمة: د. سعيد علوش، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى سنة 1987م.
- 171- فان ديك: النص والسياق، ترجمة: عبد القادر قيني، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1999م.
- 172- فينيست ليتش، النقد الأدبي الأمريكي، من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، ترجمة: محمد يحيى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى سنة 2000م.
- 173- مجموعة من الكتاب: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة: د. رضوان ظاظا، الناشر: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت، الطبعة: الأولى، ذو الحجة 1417هـ - مايو/آيار 1997م.
- 174- محسن جاسم الموسوي: النظرية والنقد الثقافي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2005م.
- 175- محمد أحمد: دريدا عربيا/ قراءة في الفكر النقدي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2008م.
- 176- د. محمد أحمد حمدان: نحو نظرية للأدب الإسلامي، إصدارات المنهل، جدة، السعودية، الطبعة الأولى سنة 1986م.

- 177- د. محمد أركون: الفكر الإسلامي: قراءة علمية، ترجمة: هاشم صالح، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، طبعة 1987م.
- 178- محمد إقبال عروي: جمالية الأدب الإسلامي، المكتبة السلفية، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، سنة 1986م.
- 179- محمد برادة: أسئلة الرواية وأسئلة النقد، شركة الرابطة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1996م.
- 180- د. محمد التهامي الحراق: موسيقى المواجيز، منشورات الزمن، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2010م.
- 181- د. محمد الداوي: سيمائية الكلام الروائي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2006م.
- 182- محمد حسن أبريغش: الأدب الإسلامي: أصوله وسماته، دار البشير، عمان، الأردن، الطبعة الأولى، 1992م.
- 183- د. محمد الحسن اوي: في الأدب والأدب الإسلامي، المكتب الإسلامي، بيروت، لبنان، طبعة 1986م.
- 184- د. محمد محمد يونس علي: مدخل إلى اللسانيات، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2004م.
- 185- د. محمد خطابي: لسانيات النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1991م.
- 186- د. محمد الحناش: النبوية في اللسانيات، دار الرشد الحديثة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1980م.
- 187- د. محمد السرغيني: محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1987م.
- 188- محمد قطب: منهج الفن الإسلامي، دار الشروق، الطبعة الثالثة، 1960م.
- 189- محمد قطب: خصائص التصور الإسلامي ومقوماته، دار الشروق، بيروت، لبنان، الطبعة السابعة 1980م.
- 190- د. محمد عزيزة: الإسلام والمسرح، ترجمة: رفيق الصبان، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1988م.

- 191- محمد مفتاح: في سيمياء الشعر القديم، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1989م.
- 192- محمد مفتاح: مجهول البيان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1990م.
- 193- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1985م.
- 194- د. محمد مفتاح: مجهول البيان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1990م.
- 195- د. محمد مفتاح: التلقي والتأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1994م.
- 196- د. محمد مرييني: سيكولوجية القراءة، دار النشر جسور، وجدة، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2007م.
- 197- د. محمد المعادي: حدود القراءة وحدود التأويل، منشورات مرايا، طنجة، الطبعة الأولى سنة 2005م.
- 198- محمد منيب البوريمي: الفضاء الروائي في الرواية المغربية الحديثة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الأول، وجدة، رقم 52، سلسلة بحوث ودراسات، رقم: 15.
- 199- محمد زروقي: الخصوصيات الفنية والذهنية في شعر حسن الأمراي، مؤسسة النحلة للكتاب، وجدة، الطبعة الأولى 2002م.
- 200- محمد نورالدين أفاية: الهوية والاختلاف، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1988م.
- 201- د. محمود الماجري: مسرح العرائس في تونس، دار سحر للنشر، تونس، الطبعة الأولى سنة 2008م.
- 202- د. مصطفى ناصف: نظرية التأويل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، الطبعة الأولى سنة 2000م.

- 203- د.موريس أبو ناضر: الألسنية والنقد الأدبي / في النظرية والممارسة، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان.
- 204- ميخائيل باحتين: شعرية دويستفسكي، ترجمة: الدكتور جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1986م.
- 205- ميخائيل باحتين: الماركسية وفلسفة اللغة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1986م.
- 206- ميخائيل باحتين: الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الأمان، الرباط، المغرب، الطبعة الثانية سنة 1987م.
- 207- نجيب العوفي: ظواهر نصية، نشر عيون المقالات، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1992م.
- 208- د. نجيب الكيلاني: مدخل إلى الأدب الإسلامي، كتاب الأمة، قطر، عدد 14 .
- 209- نجيب الكيلاني: حول المسرح الإسلامي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية سنة 1987م.
- 210- د.نجيب الكيلاني: آفاق الأدب الإسلامي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 1985م.
- 211- نجيب الكيلاني: الإسلامية والمذاهب الأدبية، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، طبعة 1987م.
- 212- د.نصر أبو زيد: إشكالية القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الرابعة، السنة 1995م.
- 213- د.نصر أبو زيد: الخطاب والتأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2000م.
- 214- د.نصر أبو زيد: فلسفة التأويل، دراسة في تأويل القرآن عند ابن عربي، دار التنوير، بيروت، الطبعة الثانية 1993م.
- 215- د. نعيمة هدي المدغري: النقد النسوي: حوار المساواة في الفكر والآداب، منشورات فكر، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2009م.
- 216- د.نوال بنبراهيم: جمالية الافتراض من أجل نظرية جديدة للإبداع المسرحي، دار الأمان، الرباط، الطبعة الأولى 2009م.

217- هشام الدركاوي: التفكيكية: التأسيس والمراس، دار الحوار، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى سنة 2011م.

#### ◆ المقالات العربية:

218- آي . اتش. أبرامز: (المادية الثقافية)، ترجمة: صفوان الشويطر، موقع الجمهورية، موقع رقمي، العراق، الأربعاء 24 مارس 2010م.

219- أنجيل ملدونو وأسيفيدو: (جدارة القصة القصيرة جدا)، مجلة مجرة، ترجمة الدكتور مصطفى يعلى، المغرب، خريف 2008م.

220- ترنس هوكس: (مدخل إلى السيمياء)، مجلة بيت الحكمة، المغرب، العدد 5، السنة الثانية، سنة 1987م.

221- د. جميل حمداوي: (من أجل نظرية إسلامية جديدة)، مجلة الفرقان، المغرب، العدد: 64، 2010م.

22- د. جميل حمداوي: ( سيميوطيقا الأهواء في القصة القصيرة جدا "قصة" سريلية" لحسن علي البطران نموذجاً)، السيمولوجيا: مبادئ نظرية وتطبيقية، كتاب قيد النشر، الطبعة الأولى سنة 2011م.

223- جوزيف شريم: ( الاتجاهات النقدية والنفسانية )، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد: 18-19، بيروت، لبنان، سنة 1984م.

224- د. حسن المراني: (الإسلامية في الشعر المعاصر بالمغرب)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ندوة جوانب من الأدب في المغرب الأقصى، سلسلة ندوات ومناظرات، رقم 8، سنة 1984م، وجدة، المغرب، ص: 143-144.

225- د. حسن المراني: ( نحو ثقافة بانية: الخصائص)، مجلة المشكاة، وجدة، المغرب، العدد 5 و6، يونيو 1986م، السنة الثانية.

226- حكمت صالح: ( نحو مسرح إسلامي معاصر)، الجزء الأول، مجلة المشكاة، المغرب، السنة الأولى، العدد: 4، مارس 1985م.

227- الخالد كورنيليا: (الكفاح النسوي حتى الآن. لمحة عن النظريتين النسوية الأنجلوأمريكية والنسوية الفرنسية). مجلة الطريق، بيروت، لبنان، العدد: 2، السنة 1996م.



- 228- خيرى دومة: (عَدْوَى الرَّجْرِجِ) ————— ييل موسم المحجرة إلى الشمال ونظرية "ما بعد الاستعمار"،  
<http://www.ibn-rushd.org/forum/Adwa-al-Raheel.htm>
- 229- روبرت ماجليولا: (التناول الظاهري للأدب: نظريته، مناهجه)، ترجمة: عبد الفتاح الديدي، مجلة فصول المصرية، العدد: 3.
- 230- د. رشيد بنحدو: (قراءة في القراءة)، مجلة وليلي، المغرب، العدد رقم 4.
- 231- د. سعيد بنكراد: (مقدمة المترجم): سيمائيات الأهواء: من حالات الأشياء إلى حالات النفس، لكريم اص وجاك فونتيني، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2010م.
- 232- د. سمير حجازي: (التفسير السوسولوجي لشيوع القصة القصيرة)، مجلة فصول، مصر، عدد أغسطس سنة 1982م.
- 233- سعيد بعبد الواحد: (مفاهيم نظرية حول القصة القصيرة جدا في إسبانيا وأمريكا اللاتينية)، مجلة قاف صاد، المغرب، العدد الأول، السنة 1، 2004م
- 234- عبد الباسط الكراري: (موت المؤلف والنص من منظور التكوينية النصية)، الملحق الثقافي، جريدة الاتحاد الاشتراكي، المغرب، العدد: 817.
- 235- عبد السلام بنعبد العالي: (المؤلف في تراثنا الثقافي)، التراث والهوية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، سنة 1987م.
- 236- عبد الكريم حسن: (نقد المنهج الموضوعي)، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، لبنان، العددان: 44-45.
- 237- عبد المجيد العابد: (دراسة قصة "أغنية هاربة" للقاص صالح السهمي مثالا)، مدونة عبد الماجد العابد، مدونة رقمية، بتاريخ 2011/02/19م.
- 238- د. عماد الدين خليل: (ملاحظات حول النوع الأدبي والمضمون والمذهب)، مجلة المشكاة، المغرب، العدد: 4، سنة 1984م.
- 239- كونثيبيون باضوس تريا: (الحالة الراهنة لفن القصة القصيرة جدا في أمريكا اللاتينية)، مجلة Quimera، عدد: 112-212، صص: 35-38.
- 240- لاورو زافالا: (ست قضايا خاصة بالقصة القصيرة جدا)، الجنس الأدبي للألفية الثالثة، الندوة الدولية حول القصة القصيرة جدا، مكسيكو، 1998م.

- 241- لويس برييتو غارسيا: (دليل موسع للقصة القصيرة جدا)، ترجمة: سعيد بنعبد الواحد، مجلة قاف. صاد، عدد، 5، 2007م.
- 242- د. محمد إقبال عروي: (السيمياءات وتحليلها لظاهرة الترادف في اللغة والتفسير)، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد الرابع والعشرون، العدد الثالث، يناير/مارس 1996م.
- 243- د. محمد بادي: (سيمياءات مدرسة باريس: المكاسب والمشاريع) مقارنة إيستمولوجية)، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد 3، المجلد 35، يناير- مارس 2007م.
- 244- د. محمد الداوي: (سيمياءية الأهواء)، عالم الفكر، الكويت، العدد الثالث، المجلد 35، يناير- مارس، 2007م.
- 245- د. محمد الداوي: (تجليات البعد الانفعالي في رواية الحي الخلفي لمحمد زفزاف)، محمد زفزاف الكاتب الكبير، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2003م.
- 246- المسكين الصغير: (مدخل إلى تعريف الثقافة الشعبية ودورها الوظيفي)، مسرحية حكاية بوجمعة الفروج، مطبعة دار النشر المغربية، عين السبع، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2000م.
- 247- مطاع صفدي: (في الذات الحي بعد كل تفكيك)، مجلة الفكر العربي المعاصر، العددان: 152-153، السنة 2010م.
- 248- مهند علي: (نحو مقارنة إثنوسينولوجيا للحلقة)، المعهد العربي للبحوث والدراسات الإستراتيجية، موقع رقمي، <http://www.airssforum.com/f124/t33731.html>
- 249- هشام صالح: (بين مفهوم الأرثوذكسية والعقلية الدوغمائية)، الفكر الإسلامي: قراءة علمية، ترجمة: هشام صالح، محمد أركون، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، طبعة 1987م.

## ◆ المراجع الأجنبية:

- 250- A.J.Greimas: **Maupassant ,la sémiotique du texte: exercices pratiques**, éditions du Seuil, Paris 1976.
- 251-A.J.Greimas:(De la modalisation de l'être), **Actes sémiotiques**, Bulletin9, p: 9-10.Repris dans Du Sens2, Paris, 1983.
- 253A.J.Greimas.J.Courtés:**Sémiotique.Dictionnaire Raisonné de la théorie du langage**.Hachette Université,Paris,1979,Sémiologie.
- 254-Almuth Grésillon:( La critique génétique, aujourd'hui et demain), **21 novembre 2006**, <http://www.item.ens.fr/index.php?id=14174>.
- 255- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin: **The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures**, Routledge, London and New York, 1989.
- 256-Arthur Asa Berger: **Cultural Criticism: a primer of key concepts**, Sage publications, 1995.
- 257-Auteurs collectifs: **La scène et la terre: Questions d'ethnosociologie**, Internationale de l'Imaginaire, numero3, Babel, 1999 .
- 258- B.Uspenski: **Poetics of composition**, traduction.CL.Kahn, Poétique9, 1972.
- 259-Bally:(Les notions grammaticales d'absolu et de relief), In: **essais sur le langage**, Minuit, Paris, 1969.
- 260-Benbeniste, E: **Problèmes de linguistique générale2**, ED, Gallimard, Paris, 1974.
- 261-Benbeniste(E):(la nature des pronoms), In:**Problèmes de linguistique générale1**, édition Gallimard, Paris, 1966.
- 262- Benbeniste: **Problèmes de linguistique générale 1**, ED, Gallimard, Paris, 1966
- 263- Bhabha, Homi K.: **Locations of Culture: Discussing Post-Colonial Culture**. London: Routledge, 1996.

264-Bhabha, Homi K: **Nation and Narration**. New York: Routledge, 1990.

265-Bhabha, Homi K: **Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse** ,October 28, 1984.

266-Bhabha, Homi K: **The Postcolonial Critics** Homi Bhabha Interviewed by Dabid Bennett and Terry Collits, Arena 96 (1991).

267-Chadli,EM:**Le conte merveilleux Marocain.Sémiotique du texte ethnographique**, Rabat, Publications de la faculté des lettres et des sciences Humaines, 2000.

268-Cécilia.W.Francis: Gabrielle Roy, autobiographie, subjectibilité, passions, discours, les presses de l'université Laval, 2006, Canada.

269-C.K.Orecchioni: **L'enonciation de la subjectivité dans le langage**, Paris, Armand Colin, 1980.

270-C. Lévi-Strauss: **Antropologie structurale**, Plon, Paris, 1958.

271-Charles Michel:**Rhétorique de la lecture**,Paris,Seuil,1977.67-Christopher Norris:**272-Christopher Norris:Deconstruction: Theory and Practice**, Routledge, London-NewYork, 2édition 1991.

273-Deepika Bahri: **Introduction to Postcolonial Studies**, Fall 1996.

274-Foucault(M): **l'ordre du discours**. Gallimard,Paris 1972.

275-F.Rastier: **L'analyse thématique des données textuelles** — L'edemple des sentiments, Paris, Didier, 1995.

276-Fillmore:( Deictic categories in the semantics of come), **Foundations of language 2**, 1966.

- 277- François- Dabier Amherdt: L'Herméneutique philosophique de Paul Ricoeur et son Importance por l'édègese Biblique, les éditions de Cerf,2004.
- 278-Franz Fanon: **Les Damnés de la Terre de la terre**, première édition: 1961.
- 279-Gérard Genette: **Seuils**. Edition:Seuils,Paris,1987.
- 280-Hénault (A): **le pouvoir comme passion**, PUF, 1994.
- 281**-Groupe D'entreberne: **Analyse sémiotique des textes**, ed: Toubkal.Casablanca.1éd, 1987.
- 282**- Greimas et Jackues Fontanille: **Sémiotique des passions**.SEUIL .PARIS.France.1991.
- 283- Groupe de chercheurs: **les chemins actuels de la critique**,10/18, 1973.
- 284- Guy Bouchard: « Sémiologie, sémantique et herméneutique selon Paul Ricoeur »,**Laval théologique et philosophique**, fol. 36, n° 3, 1980.
- 285**-Jake Derrida: **De la grammatologie**,Paris,Minuit,1967.
- 286**- Jake Derrida: **L'écriture et la différence**,Paris,Seuil,1967.
- 287**- Jake Derrida:**La dissémination**,Paris,Seuil,1972.
- 288- Jake Derrida **Marges de la philosophie**,Paris,Minuit,1972.
- 289**-Jake Derrida: **Memoires for Paul de Man**, New York, Columbia .Unib.Press, 1986.
- 290-Jackues Fontanille, Claude Zilberberg: **Tension et signification**, Liège-Mardaga, 1998 .
- 291-J.LEENHARDT et P.JOZA: **LIRE LA LECTURE**,Lasycomore,Paris,1982.
- 292- Jean-Paul Resweber: **la méthode interdisciplinaire**,PUF,Paris,France,1981.
- 293**-Janet Wolff: **On the road again: Metaphors of travel in cultural criticism**, cultural studies, volume7, Issue 2, 1993.

294-J.M. PRADIER:« L'acteur: aspects de l'apprentissage », Préface de Jean Dubignaud, in: Actes du colloque Le théâtre, le corps et les sciences de la vie, Internationale de l'Imaginaire, N°6/7,1979.

295-Jean-Marie Pradier: La scène et la fabrique des corps.Ethnoscénologie du spectacle bibant en Occident, 5e siècle abant J.-C.-18e siècle, Presses unibersitaires de Bordeaud, Janbier2000 .

296-Jean Bellemin-Noël: Le texte et l'avant-texte: Les brouillons d'un poème de Milosz, (Paris: Larousse, 1972).

297-J.L.Austin:Quand dire, c'est faire,Editions du seuil,Paris, 1970.

298-J.P. Richard: L'univers imaginaire de Malarmé ,ed. Seuil 1961.

299-Jean Ybes Tadié: la critique Littéraire au XX Siècle. BL Foud. 1978.

300-John R.Searle: les actes de langage, Collection, savoir Herman,Paris, 1972.

301-Julia kristeġa: Séméiotiké,pour une sémanalyse,Seuil,Paris,196978-Jurgen Pieters: " Moments of Negotiation: The New Historicism of Stephen Greenblatt", Amsterdam Unibersity Press, 2002.

302-Halliday, M.A.K and R.Hassan: Cohesion in English.Longman.London.1976.

303- H.Grice. (Logic and conbersation), In Steben Dabid (Ed), Pragmatics: A reader, New York, Odford Unibersity press, 1991.

304-Karl Kroeber: Ecological Literary Criticism, Romantic Imagining and the Biology of Mind, 185 pages, paperback, Columbia Unibersity Press, 1994.

305-M.Bakhtine:Esthétique et théorie du roman,Gallimard,Paris,ED.1978.

306- Marcel Mauss: « Les techniques du corps », journal de Psychologie, n°3-4, 1936.

- 307-Marc de Biasi, "Paranoïa-Genèse. Remarques sur l'identité des recherches en génétique textuelle", eds. eds. Almut Grésillon and M. Werner, *Leçons d'écriture: ce que disent les manuscrits* (Paris: Minard, 1985).
- 308-NEEFS (Jacques), "Critique génétique et histoire littéraire", in L'histoire littéraire aujourd'hui, Paris, A. COLIN, 1990.
- 309-Maurice Couturier: la figure de l'auteur, Paris, Seuil, 1995 .
- 310-Ducrot:(Analyse pragmatique), Communication 32,1981.
- 311-Parret (H): les passions:essai sur la mise en discours de la subjectivité, Mardaga, 1986;Patrice Pabis: L'Analyse des spectacles, Paris.Nathan.1996.
- 312-Patrice Pabis: La mise en scène contemporaine, Armand Colin, 2008.
- 313- Paul Ricoeur: La métaphore vive.Seuil,Paris, 1975.
- 314-PH.LEJEUNE: Le pacte autobiographique.Paris.Ed/du Seuil, 1975.
- 315-Paul Baléry: OEUVRES.ed.Pléade.Paris.
- 316-R.Jakobson: Essais de linguistique générale, Minuit, Paris, 1963.
- 317-Rachid Saadi:(Approche interdisciplinaire d'un texte poétique mystique," Tuez-moi mes féaux" de M.Hallâj),Approches du Texte poétique,publications de la faculté des lettres et des sciences Humaines,Oujda,Maroc,10-2010,édition,2010.
- 318-R. Barthes: Essais critiques. Seuil 1964.
- 319-Royer Fayalle: La critique Littéraire. A. Colin 1964.
- 320-R.Scholes and R.Kellog: The nature of narrative, Oxford University Press, 1966.
- 321--Said, Edward .Representations of The Intellectual, Bintage Books, New York, 1996.

322- Spibak ,Gayatri Chakraborty .**A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present**, Cambridge, MA: Harbard UP, 1999.

322- Theory, Practice and the Intellectual: A Conbersation with Abdul R. Jan Mohamed, by S.D. Goudie, Jubert: **A Journal of postcolonial Studies**, published by The College of Humanities and social sciences, North Carolina State Unibersity, Bolume 1, Issue 2, 1997.

324-T.Todorof: **Introduction à la littérature fantastique**.Seuil,Paris , 1974.

235-Tzbetan Todorof: **Mikhail Bakhtine:Le Principe dialogique**.Seuil.1981.

326- Eugenio Barba: **L'Archipel du Théâtre**, Contrastes Bonffonheries, Imprimé à Carcassonne 1982.

327- Bincent B. Leitch: **Cultural criticism, literary theory, post structuralism**, Columbia Unibersity Press.1992 .

328-W. James: **le pragmatique**, traduction E.Le Brun, Edition Flammarion, 1968.

329-Weinrich Hharold: **Le temps**, Seuil, Paris, 1973.

330- Wunderlish, Dieter: (Pragmatikue, situation d'énonciation et deidis), **Langages**, 26, juin1972.



## الغلاف الخارجي



- الدكتور جميل حمداوي من مواليد المغرب (مدينة الناظور) سنة 1963م.
- حاصل على دكتوراه الدولة في الأدب العربي الحديث والمعاصر سنة 2001م. بميزة حسن جدا.
- أستاذ التعليم العالي .
- يدرس مناهج البحث التربوي واللغة العربية وعلوم التربية بالمركز الجهوي لمهن التربية والتكوين، فرع الناظور.
- حصل على جائزة مؤسسة المثقف العربي (سيدني/أستراليا) لعام 2011م في النقد والدراسات الأدبية (جائزة معنوية).
- رئيس الهيئة العربية لنقاد القصة القصيرة جدا.
- رئيس جمعية الجسور للبحث في الثقافة والفنون.
- عضو الجمعية العربية لنقاد المسرح.
- عضو رابطة الأدب الإسلامي العالمية.
- عضو اتحاد كتاب العرب.
- عضو اتحاد كتاب الإنترنت العرب.
- عضو اتحاد كتاب المغرب.

- ترجمت مقالاته إلى اللغة الفرنسية و اللغة الكردية.
- نشر أكثر من سبعمائة مقال في مجلات محكمة وغير محكمة، وألف أكثر من سبعين كتابا في مجالات متعددة.
- ومن أهم كتبه: القصيدة الكونكريتية، ومن أجل تقنية جديدة لنقد القصة القصيرة جدا، والسيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، والإخراج المسرحي، ومدخل إلى السينوغرافيا المسرحية، والمسرح الأمازيغي، ومسرح الشباب بالمغرب، والمدخل إلى الإخراج المسرحي، ومسرح الطفل بين التأليف والإخراج، ومسرح الأطفال بالمغرب، ونصوص مسرحية، ومدخل إلى السينما المغربية، ومناهج النقد العربي، والجديد في التربية والتعليم، وببليوغرافيا أدب الأطفال بالمغرب، ومدخل إلى الشعر الإسلامي، والمدارس العتيقة بالمغرب، وأدب الأطفال بالمغرب، والقصة القصيرة جدا بالمغرب، والقصة القصيرة جدا عند السعودي علي حسن البطران، وأعلام الثقافة الأمازيغية...

- عنوان الباحث: جميل حمداوي، صندوق البريد 1799، الناظور 62000، المغرب.

- الهاتف النقال: 0672354338

- الهاتف المتزلي: 0536333488

- الإيميل: [Jamilhamdaoui@yahoo.fr](mailto:Jamilhamdaoui@yahoo.fr)

هذا الكتاب منشور في

شبكة الألوكة

[www.alukah.net](http://www.alukah.net)