خطاب المنهج النقدي وسؤال المرجعية

قراءة في الخلفيات الابستمولوجية

The discourse of the critical approach and the question of authority
Read the epistemological backgrounds

د. قاسمية هاشمي

جامعة العربي بن مهيدي- أم البواقي

guesmia.hachemi@univ-oeb.dz

تاريخ الاستلام: 2023/10/09 تاريخ القبول: 2024/03/11 تاريخ النشر: 2024/03/29

ملخص:

المؤكد أن حضور المرجعيات الفكرية و العلمية في النقد الأدبي حقيقة لا يرقى إليها الشك، إذْ شكّل وجودها خلفية إبستمولوجية استند عليها النقد في مسيرته و أرفد منها تصورات و رؤى و أدوات إجرائية فعّلت قدرته في مقاربة النص الأدبي و عززت كفاءته في الوصف والتحليل، فقد تكفلت الفلسفة و المنطق و علم الاجتماع والنفس والتاريخ وعلم الجمال على عقلنة النقد بتوجيهه في مسارات و مدارات لا تخطيء الحقيقة إلا بنسب ضئيلة؛ فتزيّ النقد برداء الدقة و المنهجية الصارمة، و صارت نتائجه أقرب ما تكون من نتائج العلوم الدقيقة فكان من جراء ذلك أن تراجعت- ولو بصفة نسبية- الأحكام الذاتية أمام الاجتياح العلمي للمناهج الموضوعية ممثلا في المقاربات السيميوطيقية، لتأسيس ما سمي بـ "الأدبية" (Littérarité)، رغم ما عرفه هذا التوجه من تراجع مع مناهج ما بعد البنيوية التي تخلت عن فكرة مركزية البنية المغلقة لصالح لا مركزية النص، فإذا تسألنا عن الخلفيات المعرفية لهذا التحول في مناهج التحليل الأدبي، فإننا سوف نصطدم بفلسفة ضَبَط عقاربها كل من " نتشه، لوك، دريدا، وليوتار...إلخ. ولما أضحى الأمر على هذا الحال. فإنه من الضرورة أن نتساءل عن الدور الذي اضطلعت به المرجعيات المعرفية والفكرية والجمالية في تأسيس أركان الخطاب النقدي قديما وحديثا؟ وكيف عملت الفلسفة والفكر على توجيه بوصلة النقد الأدبي؟ وما مدى خضوع النقد الأدبي لهذه المنظومة الفكرية في أصوله النظرية ومناهجه التحليلية؟

كلمات مفتاحية: الخطاب النقدي، نظرية المعرفة، المرجعيات الفكرية، المناهج النقدية.

Abstract: It is certain that the presence of intellectual and scientific references in literary criticism is an undoubted fact, as their presence formed an epistemological background upon which criticism relied in its journey and from

which it provided perceptions, visions and procedural tools that activated its ability to approach the literary text and enhanced its efficiency in description and analysis. Philosophy, logic, sociology, psychology, history, and aesthetics, to rationalize criticism by directing it along paths and paths that do not miss the truth except to small extents. Criticism took on the guise of precision and strict methodology, and its results became as close as possible to the results of the exact sciences. As a result, subjective judgments gave way - albeit relatively - in the face of the scientific invasion of objective methods, represented by semiotic approaches, to establish what was called “literary” Although we knew it as a result of the emergence of post-methods that abandoned the idea of a specific epistemological centrality and the centrality of the text, we asked about literary creativity this shift in the methods of literary analysis, and thus we will be victorious with a philosophy whose clocks have been controlled by “Nietzsche, Locke, Background, Derrida.” And Lyotard...etc. And why did the matter become this way? Among the celebrities, we can ask about the role played by the entertainment, intellectual and aesthetic references in imposing the rule of critical criticism in the past and in the present? How did thought and thought succeed in directing literary criticism? To what extent is it subject to literary criticism? What is the literary significance of this authored system in its advanced origins and analytical methods?

Keywords: Critical discourse; theory of knowledge; Intellectual references; Critical approaches.

د. قاسمية هاشمي

guesmia.hachemi@univ-oeb.dz

1. مقدمة:

إذا كانت المعرفة الإنسانية ميداناً واسعاً لتباين الرؤى واختلاف الآراء بحكم تباين المرجعيات الفكرية والفلسفية فإن ميدان الأدب والنقد من أكثر الميادين المعرفية تبايناً في الآراء والرؤى، لأن الأدب موضوع جمالي بالدرجة الأولى، والجمال استجابة ذاتية لأثر الأشياء في النفس. وعليه فإن هذا الخطاب المعرفي يقتضي الماما بخلفياته الفكرية والفلسفية حتى يتسنى لنا تحديد مقاصد الإبداع الفني الذي يؤطر توجهات الأدب في دعوته إلى الحق والخير والجمال. إذن تسعى هذه الدراسة إلى إثبات هذا الطرح، وإبراز مكانة الفلسفة في ميادين النقد المنهجيّ الأدبي وبيان الأسس الفلسفية التي نهضت عليها المناهج النقدية منذ أرسطو حتى العصر الحديث على أساس نظرة تؤمن بأن النقد كما العلم، عمل إنساني وجهد تراكمي لا يمكن ردّه إلى فكرة الذوق فقط وإنما هو معرفة علمية تقوم على أسس من الفكر والفلسفة والإيديولوجيا والثقافة في تحليل العمل وضبط اتجاهاته،

وهو نوع من الجهد الذي يتوخى الضبط المعرفي واليقين المنهجي. في حين يتكفل الخطاب النقدي بالقراءة النظرية والفلسفية لمفاهيم النقد ومصطلحاته ومناهجه وآلياته على اعتبار أنه مبحث فلسفي، يتحرى الجوانب العميقة في كينونة النقد كنشاط فني جمالي يعترض العملية الإبداعية. وتكمن غايته في كيفية تحصيل المعنى وما يؤول إليه النّص بعد كل قراءة، ويُبنى على طرح سؤال القيمة والوجود والكينونة، يستدعي من أجل مفهوم له مراعاة جوانبه الأساسية وتحديد أهم الروابط التي تضبط مجاله الأدبي. وينظر إلى الخطاب النقدي على أنه النقاش الفلسفي لطرق النقد الأدبي، وهو كلام أيضًا فيه شيءٌ كثيرٌ من التعقيدات للعملية الأدبية في مصطلحات ذلك الفن الذوقي الراقي والرفيع.

يتكئ بحثنا على الاستقصاء التاريخي، ويستعين بآليات المنهج الوصفي الموضوعي لإثبات فرضية التقاطعات التاريخية الكبرى بين خطاب المنهج النقدي والمعرفة الابستيمية، بغية تأكيد هذا التظافر المنهجي بين هذين الحقلين – أعني النقد الأدبي والمعرفة الإنسانية

لصياغة موقف وتصور نظري يؤكد الحضور الفكري في ميادين الأبداع، ومدى استناد الأدب على الركائز العلمية والفلسفية، حتى لا يُعتقد أن الأدب حقل ينأى بنفسه عن كل مناحي الفكر الإنساني. إن لهذا الكلام تضمينات فلسفية كبيرة. يبررها الموقف التقليدي للفلسفة الغربية والفكر المعرفي الذي انشغل منذ العصور الكلاسيكية ببحث عن الحقيقة على اعتبار أن المعرفة تعني إتمولوجيًا «ما وُضع ليدلَّ على شيء بعينه وهي المضمرات والأعلام و المُبهمات وما عُرف باللام والمضاف إلى أحدهما، والمعرفة أيضا إدراك الشيء على ما هو عليه»[1]. ومع هذا، وحيث أن هذا الحب للحقيقة والبحث عنها ممكن الحدوث والإفصاح عنه في اللغة وبناء على فإن الوعي بالأصول الفلسفية و الفكرية و الجمالية للنقد و إشكالية امتلاك المعرفة، هي من صميم الغاية التي تتوخاها دراستنا لهذا الموضوع و ذلك عن طريق رصد لأهم التحولات التي صاحبت العملية النقدية في مسيرتها الطويلة، لأن مع تطور الوعي الفني تغيرت الممارسة النقدية و لم تعد مجرد إصدار الأحكام و إنما أصبحت عملية شديدة التعقيد تستند إلى تراث من الفكر النظري و إلى ربط القضايا النقدية و مناهجها بالأصول المعرفية، يقول شيخ النقاد الجزائريين عبد المالك مرتاض: **"هذا العصر أصبح عبارة عن مذاهب و تيارات تقوم على خلفيات معرفية و فلسفية ... ولم يعد النقد مجرد إصدار أحكام ساذجة أو حتى نزيهة موضوعية؛ لكنه أسَس ممارسة معرفية شديدة التعقيد تعتمد إلى تحليل الظاهرة الأدبية ضمن جنسها الأدبي**"([2]).

ويكمن وجه الاختلاق بين الفكر والنقد في المجال المعرفي الذي يختص به كل فرع على حدى، فإذا كانت المعرفة «هي الإدراك والوعي وفهم الحقائق عن طريق العقل المجرد أو بطريقة اكتساب المعلومات بإجراء تجربة وتفسير نتائج التجربة أو من خلال التأمل في طبيعة الأشياء وتأمل المجتمع و النفس و الحياة ككل، أو كما يحددها قاموس أوكسفورد الإنكليزي بأنها: الخبرات والمهارات المكتسبة من قبل شخص من خلال التجربة أو التعليم؛ الفهم النظري أو العملي لموضوع، فإن النقد الأدبي هو فن دراسة الأساليب و تمييزها، أو الدراسة الذوقية للصورة الفنية التي خرج فيها الأدب، «والمعرفة أيضاً هي ثمرة التقابل

والاتصال بين الذات المدركة وموضوع مدرك، وتتميز من باقي معطيات الشعور، من حيث أنها تقوم في آن واحد على التقابل والاتحاد الوثيق بين هذين الطرفين[3]» و هو منحى من مناحي التفكير الإنساني، متجه نحو الأدب، «وقد ارتبط ميلاد النقد بالفكر العلمي والفلسفي - عند اليونان- حتى صار فرعا من فروعها»[4].

2. الملامح المعرفية في الخطاب النقدي القديم:

إن الاستقراء التاريخي للنقد الأدبي يثبت صدق الدعوة السابقة فأفلاطون (347ق.م) أول فيلسوف ناقد وصلتنا آراؤه، كان جوهر فلسفته المثالية(Idéalisme) أن الأشياء التي يشوبها التغيير في هذا العالم الواقعي جاءت على مثال صورة كاملة، في عالم المثل، فلا ريب أن تكون الحقيقة في عالم المثل، وأن يكون هذا الوجود محاكاة لتلك الحقيقة الكاملة، ولا شك أن المحاكاة هي دوما دون الأصل، بل إنها "ليست إلّا ظلالا بإزاء الحقيقة" فالشاعر إذ يكتب القصيدة فهو لا يحاكي عالم المثل وإنما يقلد أشياء هذا الوجود، ونتيجة ذلك فهو يبتعد عن الأصل بدرجتين أو ثلاثة، وما عمله إلا تقليد عن تقليد، و عليه فإن الشعر ليس حقيقة، إذن فهو ليس جديرا بأن يقبل الإنسان عليه. و هذا «اعتراض ابستمولوجي منحدر من نظريته في المعرفة»[5]

إن ردّ أفلاطون للشعر قائم على الاعتبار المعرفي، إذ ليس الشعر حقا يُركن إليه في ميدان المعرفة، وفي ميدان الأخلاق فالشعر يغذي العواطف الضارة في الوقت نفسه. وتأكيدا لهذا النهج الفلسفي في فهم الأدب على أساس من نظرية المحاكاة (Mimesis) ساق أرسطو فكرة التطهير(Catharsis) لتكون تبريرا أخلاقيا يقف أمام رفض أفلاطون الأخلاقي للشعر رغم الاختلاف البيّن بينهما إذ يثبت أرسطو أن الشعر نافع مفيد، حين يقول: «و هذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية، و تثير الرحمة و الخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات»[6]، و هذا موقفان مختلفان من الأدب لاختلاف الفلسفتين اللتين يصدران عنها، فقد تبنى أفلاطون الفلسفة المثالية، فحين اتبع أرسطو الفلسفة العقلية، «و قصة هذين الرجلين (أفلاطون و أرسطو) هي نفسها قصة نمطين

عامين في التفكير الإنساني هما النمط المثالي و النمط الواقعي أو قصة منهجين عامين في التفكير هما المنهج الاستدلالي.. و المنهج الاستقرائي...»[7].

ولقد ظل للفلسفة، كفرع معرفي، تأثير في النقد الأدبي و لعل من طبيعته، أن لا يستقل عنها الاستقلال التام «ففي القديم استعار النقد اصطلاحات الفلسفة و تعبيراتها، فإذا تحدث عن الكل و الجزء و الوحدة و الكمال و المحاكاة في الشعر، دلنا على أنه يتكئ على فلسفة ما وراء الطبيعة، و إذا استعمل اصطلاحات الضرورة و الاحتمال و ما شابه فإن المنبع الذي يستقي منه هو الطبيعة»[8] و من طبيعة الأشياء التي تنشأ في كنف الفلسفة أن تصطبغ بالفكر الفلسفي و لذلك فإن فلسفة تنشأ في أكناف الدين لا بد أن يكون جوهرها صادرا عن موقف ديني، «وقد بدأت الفلسفة حين استوى علم الكلام علما ناضجا أدى الأهداف المتوخاة منه و حين احتاج الفكر إلى مستوى أعلى من التجريد، لا يتهيأ إلّا في الفلسفة»[9] وبناء على ذلك نقول إن النقد نشأ موصولا بما سواه من الأفكار، وقائما عليها، وكان أقرب تلك الأفكار إلى ذهن الناقد، الأفكار الاجتماعية فحكم على الشعر بمقتضاها. لكن «هذه الأفكار أو المبادئ الاجتماعية ليست قائمة على فراغ، إنما هي تنبثق من أفكار أوسع منها، هي الفلسفة التي يرى بها المجتمع الكون والإنسان والعلاقة بينهما. وهكذا الأفكار بعضها يقوم على بعض»[10]، و كان ذلك تحت وصاية تطور العلوم العقلية- و لا سيما علم الكلام عند العرب - الذي نشأت في حضن المعتزلة، و هي علوم تستند إلى العقل و تحتكم إليه، ولا تطمئن حتى يقضي العقل فيما أشكل عليها، فأفاد النقد منها حتى صح أن يقال: «إن النقد ولد في أحضان الاعتزال»[11]، ومن النقاد العرب الذين صدروا عن الفلسفة العقلية في بناء المفاهيم النقدية، الجاحظ، وابن طباطبا وقدامة بن جعفر.، و لعل من المسلمات الفكرية عند هؤلاء النقاد، الثنائية الفاصلة بين الروح و الجسد، و اللفظ و المعنى، و قد أقرّ الجاحظ بها في معرض فصله بين اللفظ والمعنى في نظريته النقدية الشهيرة «المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن، و تخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحة الطبع و جودة السبك فإنما الشعر صناعة و ضرب من النسج وجنس من التصوير»[12]،

يبدو أن الجاحظ الذي انتصر للفظ، فَهِم المعنى كما فهمه المعتزلة، المعنى العقلي المنطقي، غير أنه لم يقتنع أن هذا المعنى المنطقي يصنع شعرا.

وقد كان للثقافة الفلسفية الكلامية التي انتشرت في القرن الرابع هجري أن هيأت الأذهان لأن تبحث بحثا نظريا في الشعر وأتاحت للناقد نظرة عميقة في الشعر والأدب، تتعدى مجرد إصدار الأحكام إلى محاولات التنظير، فأقدم "قدامة بن جعفر"(- 337ه) على محاولة مبكرة في تأسيس علم الشعر، ووضع الشعر على أساس من المنطق، ومعروف أن أول ما يقوم به المنطقي لكي يفهم الأشياء ويحللها إلى عناصرها، وهذا فِعْلُه في الشعر حيث حدّ الشعر حدًا جامعًا مانعًا، فقال: «إنه قول موزون مقفى يدل على معنى»[13]؛ و بذلك يكون قد ربط الشعر بالالتزام الجمالي الشكلي. لقد أفادت العلوم اليونانية قدامة وجعلته يبني نسقا نقديا وطبق ما أفاده من المنطق اليوناني في تقسيم الشعر وتعريفه وضبط أركانه. و تجلى هذا المنحى المعرفي في تعريف الشعر عند نقادنا تحت سطوة تأثير الفلاسفة المسلمين، لقد ساد عند الفلاسفة العرب "كالفارابي" و"ابن سينا" و "ابن رشد" أن الشعر تخييل، و هو مذهب جديد لم يذهب إليه غير المتفلسفين، من نقاد العرب، ورأي حازم القرطاجني (- 684 ه) خير دليل على هذا المذهب المبتدع في الشعر، يقول: «الشعر كلام مخيل موزون، مختص في لسان العرب، بزيادة التقفية إلى ذلك و التئامه من مقدمات مخيّلة، صادقة كانت أو كاذبة، لا يشترط فيها – بما هي شعر- غير التخييل»[14] وهو تعريف يشترك مع تعريف الفلاسفة المسلمين أن جعل التخيل شرط الشعر. والواقع يؤكد أنه كلّما ظهرت فلسفة ما، كان لها تصور جديد للأدب ومثاله «الفلسفة العقلية، فلسفة أرسطو ومن تأثر به من المفكرين الأوروبيين منذ عصر النهضة حتى القرن الثامن عشر، صدر عنها المذهب الكلاسيكي"[15]، و قد كانت هذه النزعة حركة عقلية امتدت إلى الحياة الاجتماعية، و معنى ذلك أن الفلسفة العقلية كان لها تأثير كبير الأمد على الفكر الفني والأدبي خلال العصور القديمة و الوسيطة و حتى عصر النهضة "وأن أرسطو قد استطاع أن يسيطر بنظريته العامة عن الفنون على الإنسانية كلها تقريبا خلال العصر القديم و الوسيط، بل خلال عصر النهضة أيضا، وأثناء سيادة المذهب

الكلاسيكي في القرن السابع عشر»[16]. وفي القرن الثامن عشر طغت نزعة فلسفية واضحة تمتد لا لتجرف الأدب في تيارها، بل تتعدى ذلك إلى البحوث الذوقية الجمالية، و لم يكد يبدأ القرن التاسع عشر حتى أخذت تظهر المذاهب الرومانسية التي حملت على عاتقها مهمة إعلاء شأن الخيال وحرية الفرد في الإبداع، والحد من القواعد الثابتة وسيطرة العقل، حيث كتب "كانط" في كتابه" نقد العقل الخالص" مؤكدًا على دور العقل في تفسير العالم المادي وفض أسراره وحجبه إلا أنه أداة فاشلة لفهم الروح والنفس والانفعال والعواطف على نحو ما كان يرى أفلاطون، وروسو «الذي كان يصغي إلى البداهة والعفوية في تقبل مظاهر الوجود ويكرس العاطفة وعصمتها في تناول مظاهره وفهمه...قدّس العواطف ومجدها وعاد إلى الطبيعة والامتزاج معها والتوحد في قلبها والتعبير عن رعشاتها وسكناتها»[17] وأدب روسو كان في مجمله يستمد روافده من علم الجمال الاستطيقة و هو في عمومه دعوة للعودة إلى الطبيعة والبراءة، متنكرا للمجتمع الذي أفسد طينته و جعله يتعرف على الموبقات و الغدر والمكر. وقد سار جيل بأكمله وراء تعاليم هذا الفيلسوف في العودة إلى الفطرة والطبيعة، «حمل الرومانسيون مبادئ روسو في تمجيد الفرد والطبيعة والعاطفة، وفي رفض العبودية الاجتماعية والقسر الفكري، ومن هنا كان رفضهم للشكلية وللذهنية وللسكونية الكلاسيكية، وإحياؤهم للشعر الغنائي وتحطيهم نظرية الأنواع الأدبية»[18]. فإذا كانت الكلاسيكية قد نشأت في أحضان الفلسفة العقلية التي رفع لواءها "أرسطو" فإن الرومانسية، كحركة مذهبية تمجد الذات وتسعى إلى تحرير العبقرية البشرية، قد ترعرعت في أحضان الفلسفة المثالية التي تبنى مبادئها الفيلسوف الأعظم "أفلاطون" ومن بعده شوبنهاور وفخته و هيجل..

ومع تطور الفلسفة الوضعية(Positivisme) التي هي فرع من فروع الإبستمولوجيا (نظرية المعرفة) التي نشأت في القرن الثامن عشر، وقامت نقيضًا لعلوم اللاهوت والميتافيزيقا اللذين يعتمدان على المعارف الإيمانية والاعتقادية غير التجريبية، «لذلك كان المنهج التجريبي الاستقرائي هو المنهج الذي اتبعه الفلاسفة الوضعيون، لذلك رأت الفلسفة الوضعية أن البحث الفلسفي لا يجوز أن يتعدى ما هو محسوس ومادي، وكان لهذه

الأفكار جذور في الفلسفة اليونانية...»[19]. وما صاحبها من ازدهار النزعة النقدية في مجال العلوم الطبيعية أخذت الفلسفة في القرن التاسع عشر تيمم وجها شطر العلم، إذ يرى أصحابها أنه «ينبغي أن ننصرف عن محاولتنا استكشاف علل للعالم الطبيعي فيما وراء هذا العالم»[20]. وقد تأثر الأدب والفن بهذه النظرة الفلسفية الجديدة واتجه إلى التقيد بالواقع الطبيعي في علاج قضايا المجتمع على نحو ما قامت به الرواية في الأدب الملتزم، يقول "أوجست كونت": «إننا ما دمنا نفكر بمنطق وضعي في مادة علم الفلك أو الفيزياء، لم يعد بإمكاننا أن نفكر بطريقة مغايرة في مادة السياسة أو الدين. فالمنهج الوضعي الذي نجح في العلوم الطبيعية غير العضوية، يجب أن يمتد إلى كل أبعاد التفكير»[21]الشيء الذي حدا ببعض النقاد و دارسي الأدب إلى التأثر ببعض تصورات هذه الفلسفة في مجال مقاربة النصوص الأدبية كما هو الشأن بالنسبة "لهيبوليت تين" الذي كان يقول بالنص الوثيقة. وكل هذه المذاهب صادرة عن فلسفة بعينها، لها رؤيتها المتسقة للكون والإنسان والوجود. وقد كان مذهب الفن للفن (Art for Art's Sake) الذي دعا إليه «تيوفيل جوتيه" في فرنسا، مقتفيًا فلسفة "كانط" التي ترى أنه "لا سبيل إلى معرفة الشيء في ذاته وما لنا منه غير الصفات الخارجية»[22]، وقد وجهت ضد هذا المذهب هجمات شديدة وبخاصة من الأخلاقيين و الاشتراكيين، أما الأخلاقيون فقالوا: إن مذهب الفن للفن بحكم تعريفه يتناول الجمال في عالم الرذيلة كما يتناوله في عالم الفضيلة دون أي مفاضلة، لأن الفن غايته إبراز الجمال المجرد دون أن يتقيد بأي قيد، وهذا ما يعارض الأخلاق والتربية والسلوك القويم. وأما الاشتراكيون فقالوا: إن هذا المذهب الفني يقضي بحكم مدلوله إلى فصل الأدب عن المجتمع وحبسه في الأبراج العاجية ومن ثم لا يقوى على تصوير حياتنا الاجتماعية، ولا يحل مشاكلنا.

بيد أن العناية بالمضمون، وبموقف الأديب مما يجري حوله، لا نجدها إلا في الفلسفات الواقعية، و لا سيما الفكر الوجودي الأيديولوجيا الاشتراكية، ولقد نشأت الوجودية في القرن التاسع عشر على يد "سرن كير كجورد" الفيلسوف الدنماركي (- 1855م)، و هي فلسفة «تعنى بالإنسان أولا وما ينتابه من حالات الموت و الخطيئة و القلق و المخاطرة،

والاختيار ومسؤوليته عما يختار»[23] وتؤمن بأن الإنسان أُلقي به في العالم دون اختياره، فهو لم يخلق نفسه، و لا ترى في أعمال الناس إلا العبث (Absurdité)«لذا فإن الحرية التي يتحدث عنها "سارتر" تتحرك مع ذلك في مسرح مأساوي ناتج عن عدم الوجود»[24]، و كان لا بد أن يعبر الوجوديون عن مواقفهم هذه أدبًا، فكتب سارتر رواياته و مسرحياته(الغثيان) و (الذباب) و (دروب الحرية)، و كتب ألبير كامي (الغريب) و (الطاعون) و غيرها. و قد ذهبت الوجودية إلى «أن وظيفة الأدب لم تعد خلق الجمال فحسب بل يجب أن يكون الأدب مظهرا عاما من مظاهر الشعور الإنساني وأن يكون ملتزما دائما قليلا أو كثيرا»[25] الفكرة نفسها نجدها عند أصحاب التوجه الاشتراكي ولاسيما الماركسيين في عنايتهم بالمضمون الذي يفرض شكلا خاصا به، لأن المضمون يتغير بتغير الحقب التاريخية.

وقد كان الفكر المثالي جملة يرى الجمال في الشكل، غير أننا لا نعدم مثاليا كبيرا كـ"هيجل (1831) «يجاهر باتحاد الشكل والمضمون وتأثير كل منهما في الآخر وتأثره به»[26]. إن فهم وشرح الجمالية الماركسية بصفتها ركيزة فلسفية لفهم النظريات الاجتماعية لا يستقيم، إلا في إطار من فهم تام لفلسفات "هيجل" حول الفن، حيث يرى "أن الجمال هو التجلي المحسوس للفكرة ". إذا كان هذا شأن المذاهب الأدبية في نشأتها المرتبطة بتلك الأفكار الفلسفية، فإن التحول المنهجي الذي صاحب العملية النقدية برمتها في بحر القرن العشرين قد ارتكز هو الآخر على دعائم قوية من الفلسفات والتفكير النظري، فماهي المشاريع الفلسفية التي مهدت الطريق لظهور مناهج البنيوية وما بعد البنيوية في الخطاب النقدي الحديث؟

3. التجليات الابستيمولوجية في الخطاب النقدي الحداثي:

وحين نذهب إلى النقد الحداثي فإن نستطيع القول إن هذه الحداثة لم تكن صوتا شاردا في الفراغ، إنما كانت قرينة تيارات ومدارس كبرى في الفلسفة والعلوم الإنسانية والطبيعية، غيرت معرفتنا بالعالم وبالمجتمع وبالفرد. لقد نشطت حركة علمية جديدة مع "إنشتين"(*) ونظريته في النسبية وساهم المفكرون في وضع ثوابت المجتمع الغربي، من

حيث النظام الاجتماعي والدين والأخلاق والهوية... على محك التساؤل. ومما لا شك فيه أن الدراسات اللسانية التي أنجزها "فردينان دي سوسير" في بداية القرن العشرين، أفادت بالدرجة الأولى من مبادئ المذهب التجريبي في الفلسفة، كما قدمه "جون لوك" القائم على فكرة مفادها إبراز أهمية الحواس في إدراك الوجود المادي الخارجي، إن مفهوم سوسير عن العلامة يقوم على التقاليد التجريبية، إذ إن مفاهيمه (Concepts)تحمل تشابها عائليا مع أفكار لوك. فقد كان هو أيضا يرى أن أي صوت محدد يمكن استخدامه حتى تصبح الكلمة بشكل اعتباطي (Arbitrarie) هي علامة الفكر، وهذه التجريبية هي التي وفرت لسوسير منهجه العلمي، «إن المذهب التجريبي الذي تبنته الدراسات اللغوية كان الجسر الذي عبره النقد الأدبي ليحقق علمية النقد»[27]، و في هذه المرحلة ظهر "إمانويل كانط" بوصفة فيلسوفا نقديا في الفترة التي استفحلت فيها مغالاة التيارين الرئيسين في الفلسفة الغربية : التيار التجريبي الذي استثمر كشوفات العلم ، ومضى في القول إن التجربة الحسية أساس كل معرفة مفيدة وقد نظّم إطاره الفلسفي "لوك وهيوم" . والتيار العقلي الذي يضع العقل مصدر لكل معرفة باعتباره ملكة حائزة على شروط المعرفة، وهو التيار الذي نظم أطره "ديكارت".

و قد سمح هذا الفكر بظهور ما يسمى النموذج اللغوي الذي سيتكفل البنيويون بتطويره ليصبح أساس المقاربة النقدية البنيوية، غير أن الحقيقة التاريخية تفرض علينا أن نقر بأن الشكلانيين الروس هم الذين بدأوا بالتحرك في اتجاه التعامل مع اللغة كنظام، و اتخذوا اللغة كنقطة انطلاقهم في تأسيس ما اصطلحوا عليه بعلم الأدب أو الأدبية(Littérarité)،غير أن هذا التوجه الشكلي الجمالي سيعلن انسحابه من الساحة الأدبية بعد أن تولى "ستالين" مقاليد الحكم في روسيا وفرضه ايديولوجيته على الثقافة، فحين سيصمد البنيويون اليساريون و هم الذين سينجحون في إحداث تأثير قوي في المشروع البنيوي و يمهدون لظهور البنيوية التكوينية التي تأثرت بالفلسفة الماركسية و خلاصة النظرة الماركسية للفن تتجلى في مقولتين، الأولى عن البنية التحتية والبنية الفوقية، و معناها كما يقول بليخانوف: "بأن الفن هو مرآة الحياة الاجتماعية"، أي أن

الفن بنية فوقية مثل باقي البنى الفوقية خاضع لحتمية البنية التحتية، و الثانية هي العلاقة بين الوعي و الوجود بمعنى أن مضمون الأدب يمثل انعكاسا للحياة المادية و الاقتصادية، يقول ماركس:" إن عالم الإنتاج المادي يهيمن بشكل عام على تطور الحياة الاجتماعية و السياسية و الفكرية، فليس وعي الناس هو الذي يحدد وجودهم بل العكس فوجودهم الاجتماعي يحدد وعيهم".

ثم تبلورت البنيوية التكوينية باعتبارها فهمًا خاصًا لوضعية الأدب كنوع من أنواع الوعي الاجتماعي على يد الفيلسوف الهلغاري "لوسيان غولدمان" الذي وجد أن الأعمال الأدبية لا تعبر عن الأفراد، بقدر ما تعبر عن الوعي الطبقي للمجتمعات. وبذلك يكون قد جمع بين البنية والوعي الطبقي تحت مسمى البنيوية التكوينية(Génétique Structuralisme)، وهذه «البنيوية التكوينية، التي تجلت بشكل أساسي على يد غولدمان، تحاول أن تحلل البنية الداخلية لنص من النصوص رابطة إياه بحركة التاريخ الاجتماعي الذي ظهر فيه»[28]، بمعنى أن الأديب و إن كان فردا لكنه يختزل ضمير الجماعة، حيث تتجلى لديه رؤية الجماعة التي ينتمي إليها و هو ما يسّر له صياغة فلسفة "رؤية العالم"(Vision du monde)، و يعني بها "تكوين نسق من الأفكار البالغة الانسجام لدى كل طبقة اجتماعية في ظروف استثنائية تتمكن بواسطتها من بلورة وعيها بالواقع" و هو في هذا المفهوم يصدر عن فلسفة أستاذه "لوكاتش" الذي يربط بين الإبداع والواقع المعيش.

إن الحقيقة التي نلج بها الفكر النقدي الحداثي هي أن النظريات والمفاهيم و الآراء النقدية يجمعها إطار الفكر البنيوي، هذا المنهج الذي استفاض وبسط جناحيه، خلال عقدين من القرن العشرين، على كثير من العلوم الإنسانية ومجالات النشاط الإنساني ومنها الأدب، ففي إطار هذا المنهج يتكرر التأكيد بأن دراسة الأدب يجب أن تكون دراسة علمية موضوعية، وقد كتب "لوتمان" مقالا سنة 1967 بعنوان "يجب أن تكون دراسة الأدب علما" والأمر لا يتعلق فقط بدراسة الأدب بمنهج علمي بل يتجه إلى إنشاء أو تأسيس ما يمكن أن يسمى بعلم الأدب أو الأدبية(Littérarité) بعيدا عن إكراهات المرجع و السياق "يقول الدكتور زكرياء إبراهيم في كتابه "مشكلة البنية": «إن القول بأن للبنيوية رسالة

علمية، لأن النشاط الذي تقوم به يندرج تحت باب النظر أو الإبستمولوجيا، إنما هو في الحقيقة قول ناقص... والسبب في ذلك أن البنيوية كما لاحظ الكثيرون، تنطوي على منظور فكري خاص يحمل في طياته انقلابا فلسفيا حقيقيا... لأن من شأن هذا المنظور البنيوي أن يجعل من "الذات" مجرد "حامل"لا ترتكز عليه "البنية" أو البنيات، كما أن من شأنه أيضا أن يحيل "التاريخ"إلى محض تعاقب اعتباطي لبعض "الصور"، أو "الأشكال"»[29]

وفي الوقت الذي أنجز العلم ثورة في المنهج وطرائق البحث وأزاح الإيديولوجيات، مما أسفر عن عداء البنيوية الواضح للإيديولوجيا والذات والمنفعة، «بل إن البنيوية تزهر عند نهاية الإيديولوجيات، كل ذلك شكل مظهرًا من مظاهر الطموح الوضعي للبنيوية»[30]، وعليه يمكن اعتبار البنيوية، في تاريخ الفكر الفلسفي والنقدي، على أنها صورة حيّة لتراجع الروح الإنسانية، و اختفائها من مسرح صنع التاريخ.

و عليه يمكن القول أن البنيوية قامت في فرنسا في منتصف الخمسينات على أساس من رفض النزعة الذاتية وبالتحديد الكوجيتو الدكارتي، ومبادئ الميتافيزيقا خاصة بعد أن أعلن برغسون «أن الفلسفة الحقيقية هي الميتافيزيقا، المتجهة نحو الجوهر الداخلي للوجود الحي»[31]. وتماشيا مع هذا التوجه طور "جون بول سارتر" مفاهيم الذاتية التي تدور حول الحريةوالفرد والقلق...إلخ، مما جعل موقفه، من العلم، يتسم بالسلبية، وقد عجّل كتاب ليفي ستروس، "الفكر المتوحش"(La Pensée Sauvage) 1962، إعلان القطيعة مع كل الفلسفات الذاتية والوجودية، ووطد صلتها بالفنومنولوجيا (**) على حد ما ذهب إلى ذلك جاكبسون، يقول محددا طبيعة هذا التوجه: «إن دعاة الحركة البنيوية كانوا على صلة وثيقة وفعلية مع الفنومنولوجية في صغتها الهيغلية»[32].صحيح أن هنالك علاقة تؤكدها تلك المناقشات التي دارت حول التطبيق اللغوي للدراسات المنطقية والتي كانت إحدى أهم أعمال "هوسرل" التي «نادى فيها بضرورة إقامة علم القواعد الكلي ومباشرة لعملية التفكير انطلاقا من الأشياء ذاتها»[33]، لا ينكر ليفي ستروس صلاحية الوصف الفنومنولوجي، و لكن يجعل منه خطوة أولى لبلوغ الواقعي، و إن كانت طبيعة الوصف العياني تختلف عن طبيعة الواقعي ، فالعياني يبقى رغم ذلك يشكل مرحلة

أساسية من مراحل التحليل البنيوي لكنه لا يمكن أن يعتبر مرحلة تفسير كافية. فالوصف الفنومنولوجي خطوة ضرورية في التحليل البنيوي لفهم العياني لكن خطوة لا تكشف عن بنية الشيء، لذلك يشترط التحليل البنيوي، خطوة ثانية هي خطوة التحليل الواقعي.ويقول المفكر الفرنسي "ميشال فوكو" في هذا السمت مايلي : «ليست البنيوية – كما نعلم – فلسفة إنما يمكن أن تربط بفلسفات مختلفة، فقد ربط ليفي شتراوس بوضوح منهجية البنيوية بفلسفة مادية الطابع وعلى عكس ذلك قام "جيرو" بربط طريقته الشخصية في التحليل البنيوي بفلسفة مثالية، في حين يستعمل "ألتوسير" مفاهيم التحليل البنيوي داخل فلسفة من الواضح أنها ماركسية الاتجاه، لهذا لا أعتقد أن بإمكاننا إثبات وجود رابط وحيد وحتمي بين البنيوية والفلسفة»[34] يؤمن الدكتور"فؤاد زكريا" بوجود أساس فلسفي تستند عليه البنيوية، حتى يكتمل مشروع البحث والتنقيب في الخلفيات المرجعية لهذا المشروع النقدي الهام من جهة، وحتى لا يتوقف البحث عن تحقيق أهدافه والاكتفاء بشهادة أهل الذكر من النقاد القائلين بالعلمية فقط للمشروع البنيوي ولا سيما أعلام البنيوية أنفسهم من جهة أخرى . وتأسيسا على هذه النظرة فقد حاور الدكتور "سعيد الغانمي" في نهاية مقاله عن البنيوية الدكتور فؤاد زكريا، الذي أقرّ – كما ذكرت – بوجود أصل فلسفي للاتجاه البنيوي، بل ذهب إلى حد ربطه بالفلسفة الكانطية قائلا : «إن البنائية كانت لها جذور فلسفية أقدم كثيرا من العصر الذي ظهرت فيه – وأهم هذه الجذور، في اعتقادي، هو فلسفة كانط، فالبنائية – مثل فلسفة كانط – تبحث عن الأساس الشامل اللازماني، الذي ترتكز عليه مظاهر التجربة وتؤكد وجود نسق أساسي ترتكز عليه كل المظاهر الخارجية للتاريخ»[35] ويمكن أن نقول إن المنهج البنيوي سقط في الموضوعاتية والشكلية، وذلك بتركيزه على نموذج العلوم الطبيعية وعلى اللغة في جانبها الشكلي، فمن أجل إدراك الموضوعية، يجب التضحية بالذاتية، ومن أجل بلوغ الحقيقة يجذب حذف الوعي من أجل اللاوعي، وأنه من أجل الوصول إلى القانون والثبات يجب إقصاء التاريخ.يتضح مما سبق، في الحديث عن خلفيات الفلسفة البنيوية، عن نوع من الكرنفالية الفلسفية التي أصّلت بنية هذا المنهج في مرجعياته المعرفية

ومبادئه الفكرية ومقولاته الاجرائية، فقد تزاحمت على بابه مجموع الفلسفات الموضوعية والوضعية المنطقية والظواهرية الهيجلية ومبادئ كانط الذاتية.

وفي السياق الفكري والفلسفي لمناهج الحداثة ارتبط النقد **الأسطوري** (La Mythocritique) بالفلسفة الوضعية ممثلة في المنهج النفسي وتحديدا بآراء "يونغ" فيما يخص النماذج العليا (Archetype)، من جهة، وآثار الثقافة الفلسفية لـ "كلود ليفي ستروس" من جهة أخرى، فالنمط يظهر في حياة الشعوب في شكل ثقافي يعبر عن لاوعي الإنسان من مظاهر كونية لما وقع ضحية هواجس النفس في مواجهة أسئلة الوجود والمصير، ونشأت من هذا التفكير الأنماط الكبرى وفقا للخير والشر. و «لهذه الأنماط قدرة وإمكانية تفسير الثقافات الإنسانية على أساس عدد من الأساطير الكبرى الغارقة في ميثولوجيا الثقافة القديمة التي ترتبط بنماذج "يونج" العليا، باعتبار أن هذه النماذج تمثل الأبنية العميقة التي تحكم الإبداع الفني والأدبي بصفة أساسية»[36] "ولذلك نجد أن الوعي دفع اللاوعي الجمعي إلى التعبير عن نفسه بلغة الرموز، فرقيب الوعي الاجتماعي لاحق هذا اللاوعي وفرض عليه الحظر، واضطره إلى التحايل، وقد نسيّ الإنسان هذه اللغة لقلة تداولها ولكن لا تكف عن النشاط الإنتاجي مادامت آلية من آليات إعادة التوازن للنفس، وهي تبتكر باستمرار أساليب: الأحلام، والسحر، والعلم، والأدب. ولولا هذه الأنماط لما كان ثمة حلم، ولا سحر، ولا علم، ولا أدب.

ومادام الأدب هو تعبير عن اللاشعور الجمعي للمراحل البشرية القديمة، فهو نظام رمزي بحت يختزن في أعماقه أفكار ومشاعر وأحلام وآمال الإنسانية، ولقد استطاعت مدرسة النقد الأسطوري أن تحتلّ موقعا متميزا من ساحة التحليل النفسي الأدبي، أو كما قال فرويد: "يبدو أن التحليل النفسي قد أصبح في موقع قادر على أن يقول كلمته الحاسمة بالنسبة لجميع الأسئلة الخاصة بالحياة الخيالية للبشر"، في أحيان كثير يكون تقييم الكلمة المجازية يتصل بأطوار اللغة الأولى حيث كانت المشاعر والخيالات والأحلام تشكّل معادلا حقيقيا للطبيعة وأحوالها. «و من هنا نفهم لماذا الإصرار الملّح على ربط الفنون – و الأدب منها فن- بالميثولوجيا والماضي السحيق كله، و لماذا نقبل محاولات يونج لربط الحلم

بالأسطورة على أساس وجود علاقة حقيقية بينها و بين العقل الباطن الجماعي»[37]، و من هنا كان المبرر لولادة "المنهج الأسطوري"، ويمكننا – والحال كذلك- أن نقرر باطمئنان أن ظهور هذا المذهب في النقد كان ثمرة من ثمرات توطيد العلاقة بين الأدب والعلوم الإنسانية وعلى رأسها: التحليل النفسي والأنثروبولوجيا ولا سيما علم الأديان المقارن.

إنه، في أبسط التعابير، منهج يهتّم بهذه الظاهرة الأدبية التي تتعامل مع الأسطورة بشتى أنواعها، فنتج عن ذلك ما نسميه بمنهج "النقد الأسطوري (La Myth critique).. وما النقد الأسطوري إلا واحد من المناهج النقدية المهتمة بذلك، حيث يلامس النص الأدبي فيبحث بداخله عن تجليات العناصر الأسطورية، ويبرز أهم مطاوعاتها، ومن ثم يرصد الإشعاع الناتج عن توظيفها في النص الإبداعي سواء كان شعرا أم نثرا.ومنهج النقد الأسطوري لصاحبه "بيير برونيل" يعتبر من أحدث المناهج النقدية على الساحة الغربية والعربية معا حيث وضعه صاحبه سنة 1992، ويعتمد على ثلاث خطوات إجرائية على التوالي: التجلي(Emergence) - المطاوعة (Flexibilite)– الإشعاع (Irradiation).

يبدو من خلال ما تقدم أن دور النقد الأسطوري واضح وجلى وهو إيجاد الجديد في العمل الأدبي من خلال ما لحق بالأسطورة الأولية من انزياح يفرضه العصر ومتطلباته. وقد استفاد الأنثروبولوجي الفرنسي من نتائج المنهج البنيوي ووظفها في تحليل الأساطير تحليلا بنيويا بتطبيق آلياتها مستفيدا في ذلك من علم اللغة (اللسانيات) فهو يجسد نموذج التقارب بين الإنسانيات والعلوم، أي تطبيق المذهب البنيوي في تحليل الأسطورة حيث أقرّ أنه مولوع بالبنيوية قائلاً «ومن المحتمل أن يكون عقلي قد انطوى على شيء ما يرجح أنني كنت على الدوام ما أنا عليه الآن من نزعة بنيوية ..إنها البحث عن الثابت أو العناصر الثابتة ضمن سلسلة فوارق مصطنعة»[38]، حيث "أخذ بمفهوم علاقات الوظائف وجمع الأساطير بناء عليها ووضح كيف تنوعت الأساطير من مصادرها الأساسية إلى روايات متعددة"[39]

هذا و قد اعتمد ليفي ستروس التحليل البنيوي للأسطورة على أساس عدة منطلقات استفزته شخصيا منها ما اعترف به إزاء ما توصلت إليه الألسنية في مقالة مكتوبة سنة 1952و تشكل الفصل الرابع من "الأنثروبولوجيا البنيوية" و التي جاء فيها «إننا نوجد نحن

الأنثروبولوجيين في وضع حرج بإزاء الألسنيين ... إننا نريد أن تعلّم من الألسنيين سرّ نجاحهم، ألا يسعنا نحن أيضا أن نطبق على هذا الحقل المعقد الذي تدور فيه أبحاث القرابة، التنظيم الاجتماعي، الدين، الفلكلور، تلك المناهج الصارمة التي تبرهن الألسنية كل يوم عن فعاليتها؟»[40].وقد استمد ليفي ستروس أفكاره المتعلقة بمنهجه البنيوي من مصادر متنوعة أهمها فرويد الذي يرى في الأساطير تعبيرا عن رغبات لا واعية. إذن فقد مثّل علم النفس أحد أهم الدعائم الابستمولوجية التي بنى عليها النقد الحديث، ولا سيما الأسطوري، دعائمه النظرية، وآلياته الإجرائية.

وبالإضافة لجهود ليفي ستروس، يعد العالم الكندي "نورثروب فراي" من أهم نقاد هذا الاتجاه في الغرب، واهتمامه بالأسطورة نابع من أهمية وظيف الأسطورة؛ إذْ يقول: « تتعدى وظيفة الأسطورة الإبلاغ لذاته إلى محاولة تفسير بعض مميزات المجتمع التي تنتمي إليه، كأصل القانون والطوطم والطبقات الحاكمة والمؤسسات الاجتماعية»[41] وقد تجسدت جهوده من خلال كتابه "تشريح النقد" الذي نشره سنة 1957، و الذي يرجح أن تكون تسمية النقد الأسطورة- أطلقت لأول مرة من خلاله- ففي المقالة الثالثة من هذا الكتاب يشرح فراي المقصود بالنقد الأسطوري وقد وضع عنوانا لهذه المقالة هو(Architypal Criticesm: theory of myths) فهو يرى الأنماط الأولى ماهي إلا أساطير لابد أن تتجلى في الأدب. ومهمة النقد الأدبي هي الكشف عن هذه الأنماط و إظهار مدى الانزياح والتعديل والانقطاع و التغيير وأساليب الأداء الجديدة التي خضعت لها، «فكل نقد أدبى لابد أن يكون نقدا أسطوريا مادام الأدب فنا مجازيا، و مادام المجاز يرجع إلى الأنماط الأولى»[42].

4.المرجعيات المعرفية لنقد ما بعد الحداثة:

ونظرا للأخطاء المنهجية التي وقع فيها التوجه البنيوي، جاءت ما بعد البنيوية «لتصحح تلك الأخطاء وأبرزها الصنمية النصية، و موت المؤلف، و إهمال حركة التاريخ، فكانت هذه الاتجاهات ردّ فعل حاد على هذا الانغلاق النصي، وتمثلت بأربع نظريات نقدية لمرحلة ما بعد البنيوية هي القراءة والتلقي، والتفكيك، والسيميولوجيا، وأن لها جميعا الدور الأكبر في الخروج إلى فضاء جديد للمقاربة النقدية المعاصرة»[43] و "إذا علمنا أنه ما

من نظرية نقدية إلّا و بنيت على مرجعية فكرية، فإن من حقنا أن نتساءل عن الجذور الابستمولوجية التي بنيت عليها استراتيجية (Stratégie) التفكيك (Deconstruction)، على الرغم من اعتراف منظر التفكيك الأول جاك دريدا (Jacques Derrida)، بأن التفكيك ليس منهجا. وإن لم يكن كذلك فما الدعائم التي استند إليها التفكيك في تشيّد هذا المنارة الفكرية؟

«لقد تأسست استراتيجية التفكيك على رفض الميتافيزيقيا الغربية، التي هي في نظر دريدا أيديولوجيا المجموعة العرقية الغربية(*)قصد تقويض التصور الذهني الذي أرسته الفلسفة الغربية، والقائم على تكريس المقابلات الثنائية مثل: الكلام/ الكتابة، والحضور/ الغياب، والواقع/ الحلم، والخير/ الشر، وغيرها، ومن ثم اجتراح مفاهيم ثورية جديدة مثل: الاختلاف(Différence)، الذي يعني المغايرة و التأجيل (Logocentrisim)»[44]،إذا فاستراتيجية التفكيك محاولة جادة لتفادي المقابلات التي ميزت الفكر الغربي، بدءًا من أفلاطون ووصولا إلى دي سوسير، لتقيم في الأفق المغلق لهذه المقابلات استراتيجية بديلة "للقراءة والكتابة"، أو في مقابلة النصوص»[45]، و من هنا يفهم التفكيك بأنه ليس نظرية عن اللغة الأدبية وإنما طريقة معينة في قراءة النص الأدبي قراءة تتحرر من أسر البنية والنظام، أي «إعادة قراءة خطابات تقلب نظام النقد القائم على فكرة أن أي نص يمتلك نسقا(Système) لغويا أساسيا بالنسبة لبنيته الخاصة، التي تمتلك وحدة عضوية، أو نواة ذات مدلول قابل للشرح»[46]، وتقف التفكيكية ضد اتجاه الفكر الغربي في التمركز حول العقل(Logos) عن طريق رفض النسق اللغوي، «وهي بتأكيدها التعدُّد والاختلاف، وإلغاء الحضور و التعالي، إنما تهدف إلى تقويض نماذج الحضور، مما يسمح بظهور بدائل حضارية وفكرية وفلسفية تختلف عما أرسته الميتافيزيقا الغربية»[47] وقد وطد نيتشه (Nietchge)، بفلسفة الشك، أركان النظرية التفكيكية، "التي تمتاز بالثورية الشاملة والطموح الجامع، في ثقافة عصره. ونستطيع القول إن التفكيك من جهة أخرى، يعدّامتدادا لفلسفة "كانط" الذي يقطع التفككيون معه شوطا كبيرا في تأكيده للذات. إن فشل المشروع البنيوي في تحقيق المعرفة باتباع المنهج العلمي دفع نقاد ما بعد البنيوية

(Post-Modernism) إلى الارتماء في أحضان الذات الكانطية، مما يعني عودة إلى ما يشبه رومانسية نهاية القرن الثامن عشر. وهذا ما يبرر الحضور الرومانسي داخل معسكر التفكيك، ثم يتخطونه حينما يدخلون مرحلة الشك في فشل كل من الذات والعلم في تحقيق المعرفة اليقينية، إذن «فالتفكيك استراتيجية تنطلق من موقف فلسفي مبدئي قائم على الشك. وقد ترجم التفكيكيون هذا الشك الفلسفي نقدا إلى رفض التقاليد، رفض القراءات المعتمدة، رفض النظام والسلطة من ناحية المبدأ»[48]، «إن ذات كانط كانت البديل لسيطرة المذهب التجريبي ثم فشله في تحقيق المعرفة اليقينية. من هنا تحولت الفلسفة الألمانية المثالية إلى تأكيد أهمية الطرف الآخر للثنائية المعروفة الذات/ الموضوع»[49]، و من هنا يمكن القول أن هذه الثنائية هي البديل المريح و المعقول لفهم القراءة في أبعادها الجديدة.

أتعود أصول الدراسات والأبحاث النقدية التي قامت بها مدرسة كونسطانس إلى خلفية مرجعية استقت مفاهيمها وآلياتها التحليلية من المقاربة الظاهراتية عند كل من "هوسرل" و"هايدغر" و"إنغاردن" التي اعتبرت العمل الأدبي هيكلا أو خطاطة لا تكتمل إلا بتأويل المتلقي، أو متوالية من الممكنات تتيح للمتلقي الخيار بينها. ومن النظريات الجمالية التي تفرعت عن حلقة «براغ» وخصوصا تلك الأعمال التي قام بها كل من موكاروفسكي وفوديكا، كما ترجع هذه المفاهيم إلى النقد البنيوي بمختلف اتجاهاته وكذلك إلى نظرية غادامير الهيرمينوطيقية وإلى سوسيولوجيا الأدب.

و من نافلة القول التأكيد على الحضور الفكري و الفلسفي والعلمي في مناهج الخطاب النقدي الحديث والقديم «ترتبط المناهج النقدية بأصول معرفية تمتد بجذورها إليها و تنبع منها، و إذا كانت الفلسفات الوضعية و التجريبية هي الظهير الفلسفي للمناهج العلمية و الموضوعية كالبنيوية، فإن نظرية التلقي تتحدر من الفينومينولوجيا أو الفلسفة الظاهراتية المعاصرة»[50].

لقد كانت النزعة الوضعية (Positivisme) تولي العناية للموضوع نافية أي دور للذات (الوعي المُدرِك) في تشكيل موضوعات أو محتويات الموضوع (العالم المُدرَك). وكانت النزعة

المثالية (ديكارت، كانط، فخته...) تعلي من شأن التصورات الذاتية على حساب المعطيات الموضوعية. و لهذا ظهرت الفلسفة الظاهرتية(*) عند "هوسرل «لكي تعيد النظر في العلاقة القائمة بين الذات والموضوع منادية بالعودة إلى الأشياء في ذاتها، ملحة على أن الذات المدركة تتسم بوعي قصدي إيجابي وأن الموضوع لا يعرب عن قيمته أو حقيقته إلّا على نحو ما يعينه في أفعال وعيها».[51] و موقف آخر يمثله "كادامير"، فهيرش مثلا الذي لا يخفي تأثره الشديد بظاهراتية هوسرل. يذهب إلى القول إن الرأي الذي يؤكد أن معنى عمل أدبي ما يطابق مقاصد المؤلف لا يستلزم بالضرورة القول بأن التأويل الممكن للنصوص يعد تأويلا أحادي الجانب، وذلك لإمكانية قيام التأويلات المتعددة والمختلفة للنص الواحد شريطة أن تتحرك كلها داخل نسق نمطي من التوقعات والاحتمالات التي تلتقي مع معنى المؤلف.

وتعد الفلسفة الظاهراتية أحد أهم الأسس الفلسفية التي رفدت نظرية التلقي إلى جانب الهيرمينوطيقا والسيميائيات...إلخ. وقد شغل التعارض بين النزعتين المذكورتين "رومان انجاردن" (Roman Ingarden) باعتباره أحد تلامذة هوسرل فذهب إلى أن العمل الأدبي (الموضوع) لا يكتسب قيمته أو معناه إلا بواسطة فعل التحقق الذي ينجزه المتلقي (الذات)؛ لأن العمل الفني موضوع قصدي صادر عن المبدع، وأن فعل التحقق نشاط قصدي ينجزه المتلقي. والعلاقة بين الموضوع القصدي للعمل والنشاط القصدي للمتلقي تؤدي إلى انتاج الموضوع الجمالي. "وقد عمق "إيزر" هذا التصور حين اعتبر أن أساس التفاعل يبنى بالدرجة الأولى من خلال ملء مواقع اللاتحديد. بدليل أن هذه الأخيرة هي التي تحث المتلقي على التفاعل "[52]

ويذهب "هيرش"، الذي لا يخفي تأثره الشديد بظاهراتية هوسرل، إلى القول إن الرأي الذي يؤكد أن معنى عمل أدبي ما يطابق مقاصد المؤلف لا يستلزم بالضرورة القول بأن التأويل الممكن للنصوص يعد تأويلا أحادي الجانب، وذلك لإمكانية قيام التأويلات المتعددة والمختلفة للنص الواحد شريطة أن تتحرك كلها داخل نسق نمطي من التوقعات والاحتمالات التي تلتقي مع معنى المؤلف.

خاتمة:

وهكذا يتبين لنا بعد هذا العرض العلمي أن الأدب والنقد يختلفان تبعا للمرجعية الابستيمية التي يصدران عنها، ويتضح لنا أن أي صياغة نقدية إجرائية كانت أو نظرية تنبع من فلسفة معينة إن لم تكن ممزوجة بإيديولوجية وعلوم العصر، وتأخذ في اعتبارها الإنسان، بوصفه فاعلا سواء كان مبدعا أو مستقبلا، هذه النظريات النقدية تتأسس على خلفيات معرفية تضبط مسارها وتوجه جهودها في تحديد معاييرها في بناء التصور النقدي الناجع في عملية قراءة الأعمال الأدبية وكشف عن مضمون قيمها العالية في تكريس غايات الفن الكبرى للأدب في الدعوة إلى الحق والخير والجمال.

5. قائمة الإحالات:

المؤلفات:

[1] - الشريف الجرجاني: معجم التعريفات، تحقيق: محمد الصديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع، القاهرة- مصر
2003، ص: 185.

2- عبد المالك مرتاض: نظرية النقد، دار هومة للطباعة والنشر- الجزائر،2002، ص: 226.

[3] - إبراهيم مدكور، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤن المطابع الآميرية، القاهرة- مصر، 1983، ص:187.

4 - انظر، محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، بيروت: دار الثقافة، دار العودة، 1973 ص: 13.

[5] - ديفدديتش: مناهج النقد الأدبي، تر: محمد يوسف نجم، مراجعة إحسان عباس، بيروت: دار صادر، 1967، ص: 41.

[6] - أرسطوطاليس: فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، بيروت: دار الثقافة، ط2، 1973، ص: 18.

[7] - إحسان عباس،فن الشعر، بيروت: دار صادر، عمان: دار الشروق، ط1، 1996، ص: 15.

[8] - حسين مروة،النزعات المادية في الفلسفة العربية الاسلامية، بيروت: دار الفارابي، 1978، 1/ 874.

[9] -عدنان،الاتجاهات الفلسفية في النقد الأدبي، عند العرب في العصر العباسي، بيروت- لبنان: دار الرائد العربي، ط 1987، ص: 44.

10 - إحسان عباس،تاريخ النقد الأدبي عند العرب، لبنان: دار الثقافة، بيروت، ط2، 1978، ص 48- 49.

11- الجاحظ: الحيوان: تحقيق: عبد السلام هارون، مصر: شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر ط2، 3/ ص:131- 132.

12- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، مصر: مكتبة الخانجي، ط1، 1948، ص: 11.

13- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، تونس، 1966، ص: 89.

14 - حسام الخطيب:الأدب الأوروبي، تطوره ونشأة مذاهبه، دمشق، 1972، ص: 09.

15- محمد مندور:النقد والنقاد المعاصرون، القاهرة: مطبعة نهضة مصر الفجالة، (د. ط)، ص: 228.

16- إيليا الحاوي:الرومنسية في الشعر الغربي والعربي، بيروت – لبنان: دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط2، 1983، ص: 20.

17- المصدر نفسه، الرومانسية في الشعر الغربي والعربي، ص: 10.

18- انظر إلهام محمد شاهين: الفلسفة الوضعية عند أوغست كونت وأسباب ظهورها، 2019، ص: 651-680. بتصرّف.

19- الموسوعة الفلسفية المختصرة، ترجمة: فؤاد كامل وآخرون، مكتبة الأنجلو المصرية، 1963، ص: 266.

20- Raymond Aron : Les étapes de la pensée sociologique / Ed ; Tel Gallimard1976 ; pp 86-87

21- امانويل كانط: ترجمة: عبد الرحمن بدوي، الكويت: وكالة المطبوعات للنشر، ط1، 1977، ص 264 - 269.

22- ينظر عبد الرحمن: دراسات في الفلسفة الوجودية، بيروت: دار الثقافة- ط3، 1973، ص: 18.

23- حميد لحمداني: الفكر النقدي الأدبي المعاصر، مناهج ونظريات ومواقف، فاس- المغرب: مطبعة أنفو- ب رانت12، ط2

ص: 118.

24- نهاد التكرلي: اتجاهات النقد الأدبي الفرنسي المعاصر، الموسوعة الصغيرة 36، وزارة الثقافة والفنون، 1979، ص: 91.

25- مقدمة في النقد الأدبي، ص: 22.

26- حمودة، عبد العزيز: المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، الكويت: عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة الآداب إبريل/ نيسان1998، ص: 180.

27- جمال شحيّد:البنيوية التكوينية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان، دمشق- سوريا: دار التكوين، ط1، 2013، ص: 14.

28- زكريا إبراهيم: مشكلة البنية، مكتبة مصر، (د. ت)، ص: 25.

29- أحمد يوسف: القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة، بيروت: الدار العربية للعلوم – ناشرون، الجزائر: منشورات

الاختلاف، ط1، 2007، ص: 49.

30 - ساخاروفا: من فلسفة الوجود إلى البنيوية، ترجمة: أحمد برقادي، دار دمشق، ط1، 1984، ص: 07.

(**) - الخلاف المركزي في مفهوم اللغة بين الظواهرية والبنيوية، ففي الوقت الذي تركز فيه الظواهرية على المعنى تهتم البنيوية بالشكل.

31- رومان جاكبسون: العلاقة بين علم اللغة والعلوم الأخرى، ترجمة: انطوان المقدسي، مجلد 2، مطبعة جامعة دمشق 1976، ص: 242.

32- جان غراند،المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا: ترجمة: عمر مهيبل، لبنان: الدار العربية للعلوم- ناشرون، ط 2007، ص: 46.

33- المرجع الساق، العلاقة بين علم اللغة والعلوم الأخرى، ص: 242.

34- بشرى موسى صالح: نظرية التلقي، أصول... وتطبيقات، بيروت- لبنان: المركز الثقافي العربي، ط1، 2001، ص: 32.

35-صلاح فضل،مناهج النقد المعاصر، القاهرة- مصر: أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، ط4، 2005، ص: 52- 53.

36- زكي أحمد كمال: دراسات في النقد الأدبي، مصر: دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1980، ص: 175.

37- كلود ليفي ستروس،الأسطورة والمعنى، ترجمة: صبحي حديدي، سوريا: دار الحوار- اللاذقية، ط2000، ص: 10.
38- المرجع نفسه: الأسطورة والمعنى، ص، نفسها.
39- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، جدة: النادي الأدبي الثقافي، ط1، 1985، ص: 34.
40 - ادموند ليتش: "بنية الأسطورة"، كلود ليفي شتراوس والتحليل البنيوي للأسطورة، ترجمة: ثائر الديب الكويت: مجلة عالم المعرفة، العدد 397، تشرين الأول/ أكتوبر، 1996، ص: 35.
41 - النظرية النقدية الحديثة والنقد الأسطوري، ص: 87.
42 - نورثروب فراي: طريق الإسراف، الأسطورة والرمز، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر 1980، ص 02- 09.
43 - نصرت عبد الرحمن،في النقد الحديث، دراسة مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية، عمان: مكتبة الأقصى، 1979
ص: 79.
44 - جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، ترجمة: كاظم جهاد، المغرب: دار توبقال للنشر، 1988، ص: 61.
45 - خوسيا ماريا: نظرية اللغة الأدبية، ترجمة: حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، 1992، ص: 147.
46 - المرجع السابق، لمرايا المحدبة، ص: 306.
47 -نفسه، المرايا المحدبة، ص 307.
48 -نظرية التلقي، ص: 33- 34
49- سعيد عمري: الرواية من منظور نظرية التلقي، منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة، فاس- المغرب، ط1
2009، ص: 26.
50 - المرجع نفسه، الرواية من منظور نظرية التلقي، ص. ن.

المقالات:

[1]- عز الدين إسماعيل: "مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية"، مجلة النقد الأدبي فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلدالأولالعدد الثاني، يناير 1981، ص: 15.
[2]- جاك دريدا: "الاستنطاق والتفكيك،مجلة الكرمل، ع17، 1985، ص: 56.