مظاهر التجاوز والتحول في النظرية النقدية المعاصرة

د. رزيقة طاوطاو

جامعة العربي بن مهيدي ـ أم البواقي ❖ الجزائر.

ملخص

تتناول هذه الدراسة أهم التحولات التي طرأت منذ زمن على ماهية النص الأدبي، فمن مفهوم النص الوثيقة إلى مفهوم النص العلامة، فمفهوم النص التحفة، مع نزوع بعض الاتجاهات النقدية المعاصرة إلى تجاوز مسألة التحولات إلى محاولة الحفر في الأجهزة المفاهيمية التي تقف وراء تشكيل المفاهيم والمصطلحات في الخطاب النقدي المعاصر

Abstract

This study explores the most significant transformations the essence of the literary text has undergone, from the concept of the text document to the concept of the mark text, and then the concept of the text masterpiece. It also deals with with the tendency of some contemporary critics to move beyond the issue of transformations and attempt to question the conceptual devices behind the formation of concepts and terminologies in contemporary critical discourse.

ما فتأت الأسئلة حول الإبداع الأدبي منذ زمن تدور في إطار ثالوث أساسي للخطاب النقدي وهو: المؤلف / النص/ القارئ، وعلى تباين اتجاهاتها في التعامل مع النص الأدبي، فإنها تختلف فيما بينها في درجة التركيز على أضلاع هذا المثلث.

ولقد اتخذت النظرية النقدية المعاصرة لنفسها شكلين، فقد حاول بعض المنظرين تأسيس قراءة الخطابات الأدبية على مناهج تهدف إلى ضمان موضوعية التفسيرات وصحتها، بينما أخذ آخرون اتجاها بديلا يختفي فيه إمكانية التفسير السليم للظاهرة الأدبية، بل وأضحت النظرية اليوم هي ما يحول دون إقامة لغة شارحة ـ ميتالغة ـ مستقرة عن طريق تدميرها المستمر لذاتها.

ويشهد الخطاب النقدي في مساراته المختلفة، عدة تحولات وتجاوزات، إذ كانت وظيفته في البداية لا تتعدى مهمة توجيه العملية الإبداعية من خلال مقاييس خارجية، لم تطرق جوهر الإبداع الأدبي في غالب الأحيان، وأما الآن فقد أضحى الخطاب النقدي فاعلية معرفية تنهض على أشكال من الثقافات، وتستظل بصنوف من المعارف وضروب من المناهج والنظريات، وتطرح إشكالات خطيرة على مستوى المفهوم والنظرية، لابد للناقد أن يمتلكها ويتمرس عليها.

ويمكن أن نجمل بعضا من تلك القضايا التي ميزت الحقلين الأدبي والفلسفي طيلة العقود الأربعة الأخيرة من هذا القرن في الآتي:

1. قضية الذات والموضوع
2. قضية المصداقية "Validité" في التأويل.
3. قضية المعنى الأحادي في مقابل المتعدد. ومجالات التأويل التي يحددها القانون الداخلي للنص.
4. قضية القراءة (أو التأويل والفهم).

ويعود انبثاق المناهج النقدية الحديثة في أوربا إلى تراث ثري من التراكمات الثقافية والتيارات الفكرية المختلفة، التي عمل على إثرائها تقاطع العديد من المعارف والآداب العالمية، وما انبثق عنها من فلسفات مثالية وإسلامية ووجودية ومادية وذرائعية، وبقدر

ما انتعشت تلك المناهج في الغرب،كان لها تأثيرها في الدراسات النقدية العربية اتباعاً مرة ومثاقفة في طور آخر، وقد برزت هذه المناهج في عدد من الاتجاهات يمكننا حصرها في مسارين أساسيين هما:

1- **مسار المناهج السياقية**:

وعمادها الإسقاطات السياقية والأحكام التذوقية والملابسات الخارجية في تحديد مقاصد النص ودلالته، وفيها يستعين الناقد في قراءاته للنصوص بالملابسات الاجتماعية والثقافية والنفسية ونحوها، ونلمس ضمن هذا المسار مجموعة من المناهج، سنسعى من خلال هذه الدراسة تتبع أهم مساراتها ومظاهر تحولها وتجاوزها للمقولات التي سبقتها أو راهنتها.

أ-المنهج الاجتماعي: وهو من بين المناهج الأساسية في الدراسات الأدبية النقدية الحديثة ويعرف " بالواقعية الاشتراكية والنقد الثقافي الذي تولد عن المادية التاريخية مع **"كارل ماركس"** من منظور علاقات الإنتاج الاقتصادي والطبقات الثقافية في المجتمع حيث يعدّ الأدب نتاجاً للواقع الاجتماعي، فالنقد السوسيولوجي في الأساس هو "امتداد لنظرية **"ماركس"** في الاقتصاد السياسي وضعها بمشاركة هامة مع **"فريدريك انجلز"** في منتصف القرن التاسع عشر، وتقوم هذه النظرية على القناعة الأساسية التالية، و هي أن الأفراد في المجتمع الإنساني يدخلون في علاقات إنتاجية (البنية الاقتصادية للمجتمع) و هي الأساس الحقيقي التي تقوم عليه بنية قانونية سياسية عليا تتوافق معها أشكال محددة من الوعي الاجتماعي و يتحكم نمط الإنتاج في الحياة المادية، بحركة الحياة الاجتماعية والسياسية والعقلية عموما"[1]

ومن أعلامه أيضا **"ألتسير"**، **"وجورج لوكاتش"** وغيرهما وقد وجد المنهج الاجتماعي اهتماماً من لدن النقاد العرب خلال الخمسينيات والستينيات لارتباطه بحركات التحرر والتوجه الاشتراكي في العالم، وظهرت البذور الأولى له في كتابات **"طه حسين** "الذي طبقه على بعض النماذج الشعرية العربية (المعري، والمتنبي)، و **"أحمد أمين"**، و **"سلامة موسى"**، و**"أحمد ضيف"**، و**"محمد منذور"**، "متجليا في تفاعل

الرؤيتين الاجتماعية والتاريخية تفاعلا بسيطا يستمد مرجعيته النقدية من **"سانت بيف"** و**"هيبوليت تين "**[2] والنقد الاجتماعي في معناه العام يقوم بتفسير أن الكتابة حدث ذو طبيعة اجتماعية تبعا لفلسفة كل ناقد، و هو الأمر الذي يختلف فيه مع ما يعرف بالتحليل النفسي للإبداع الفني.

ب ـ المنهج النفسي: ويشكل النقد النفسي جانبا متميزا في الممارسة النقدية الحديثة، ويعتمد على إسقاط مقاصد النص المقروءة على الحالات النفسية التي ترافق الشخص في نموه وما يلازمه من كبت وعقد نفسية تترسب في اللاوعي نتيجة الحظر الاجتماعي يقول صلاح فضل: "المنهج النفسي بدأ بشكل علمي مع بداية علم النفس ذاته منذ مائة عام على وجه التحديد... وقد برز منهج التحليل النفسي ـ من فلسفة اللاوعي مع **"فرويد"** الذي طبقه على متون أدبية مثل **"هملت لشيكسبير" ثم "جان لاكان "** الذي قام بدراسات عديدة ولكن مجملها انحصر في البنية النفسية للغة.

والتحليل النفسي وسيلة الباحث في الأعماق والمتوغل في سراديب اللاوعي طلبا للحوافز الكامنة وراء الإبداع وقد سئل فرويد مرة عن الأساتذة الذين أثروا في تكوينه فكان جوابه بإشارة من يده نحو مكتبة حيث اصطفت روائع الآداب العالمية، بهذا الجواب أظهر فرويد الصلة بين الآداب وعلم النفس فالشعراء هم علماء النفس الأوائل الذين سهلوا لمن جاء بعدهم من علماء العصور الحديثة، اكتشاف أقانيم النفس المعيقة حتى أشاد **"فرويد** بهم، ومن هنا تتضح العلاقة الوثيقة بين الأدب وعلم النفس.[3]

وقد طبق **"فرويد"** نظرياته على كثير من الأعمال الأدبية والفنية، كتحليله لشخصية الرسام الإيطالي**"ليوناردو دي فينشي"**من خلال لوحته الشهيرة **"الموناليزا"**، كما حلل شخصية الروائي الروسي **"دستوفسكي"** من خلال رواية **"الإخوة كرامازوف"**[4].

وتكمن أهمية التحليل النفسي بالنسبة للنقد الأدبي في أنه مظلة واسعة تندرج تحتها عدة مسارات هامة مثل النمو الإنساني وعملية التحليل والتأويل وكذلك عملية الاستشفاء.

إذا كان النقد النفساني منهجا مألوفا في الغرب فإنه لا يزال عند العرب في طور تكوينه ويعد **"أمين الخولي"** أول من عني بالملاحظة النفسية في أدب العرب القدامى حين نشر- بحثا بعنوان **"البلاغة وعلم النفس"** وتلاه **"محمد خلف الله"** في مقال حول **"التيارات الفكرية التي أثرت في الأدب"** كما استهوى **"العقاد"** فكتب عن ابن الرومي وأبي نواس، وأغرى **"طه حسين"** حيث كتب عن المعري والمتنبي **و "المازني"** في حصاد الهشيم وغيرهم، بيد أن هذه الأبحاث لم تتبنى المنهج النفسي- بمفرده بل توسل النقاد بسائر المناهج السائدة آنذاك.

وهذه الدراسات كانت تصحبها موجة من الاستنكار أو التأكيد فمنهم من رأى أنها تهتم بشخصية الفنان أكثر من اهتمامها بفنه، ومن رأى أن الأثر الفني لا يعبر تماما عن تقنية صاحبه فيظل الباحث في متاهات الصيغة التي يبرع فيها المؤلف، ومنهم من يرى أن المحلل النفسي يلجأ إلى التعسف بدل الحقيقة غير أن هذه المآخذ وإن كانت مقبولة في بعضها فإنها ليست دقيقة بمجملها ومن أهم المعترضين عليها **" باشلار "** فالتحليل النفسي بنظره يفسر جمال الوردة بالسماد الكيميائي، والواقع أن الوردة يدين جمالها لهذا السماد فلولاه ما اكتسبت الصورة نضارتها ومع ذلك فقد اقتنع بما يسمى **"ظاهرية الصورة"** وهو يريد بتر الصورة عن جذورها وعزلها عن صاحبها بحجة أن المتلقي يصبح عند قراءتها بصورة الشاعر فالصورة الشعرية عند باشلار مستقلة عن السببية [5].

لقد أمدت الفلسفة المعاصرة النقد الأدبي بكثير من المساءلات الهامة التي تمت بصلة إلى ماهية الظاهرة الأدبية، ولعل الفلاسفة الظاهراتيون قدموا أيضا تصورات عميقة للممارسة النقدية المعاصرة، وهو ما يمثل مسارا و تحولا آخر للنظرية النقدية المعاصرة.

ـ المنهج الظاهراتي: الظاهراتية أو الفينومينولوجيا (phénoménologie) هي مدرسة فلسفية تعتمد على الخبرة الحدسية للظواهر كنقطة بداية (أي ما تمثله هذه الظاهرة في خبرتنا الواعية) ثم تنطلق من هذه الخبرة لتحليل هذه الظاهرة وأساس معرفتنا بها غير أنها لا تدعي التوصل لحقيقة مطلقة مجردة سواء في الميتافيزيقا أو في العلم بل تراهن على

فهم نمط حضور الإنسان في العالم، ويمكن أن نرصد بداياتها مع هيجل، وقد انبثق هذا المنهج من الوجودية مع **جان بول سارتر** ثم تبلور في فلسفة **"إدموند هوسرل" 1938 / 1859** وانتهى إلى مبدأ القطيعة المعرفية مع **" غاستون باشلار"**.

وأساس هذه الفلسفة هو دراسة الحقيقة من خلال ما يظهر للمتلقي، وتعتبر الظاهراتية بمثابة حقيقة الموضوعات التي تكمن خلفها، وقد ركزت الظاهراتية على التجربة المعاشة والحياة الفعلية والواقع المادي والوجود الأصيل الذي يحققه الإنسان باختياره لأسلوب علاقته بالأركان الرباعية: الأرض، السماء، المقدسات، الإنسان، و هي ثوابت أساسية في كل زمان ومكان.

ويستحوذ النقد الظاهراتي على مساحة كبيرة من التراث النقدي الأدبي، ويعتبر **"غاستون باشلار"** من أكثر مفكري القرن العشرين عمقا وتأثيرا ،فهو مؤسس النقد الأدبي الظاهراتي حيث يرى باشلار أن على الناقد أن يكون (ذاتيا وموضوعيا في آن واحد وأن " يحلم " مع الآثار لا أن يقتصر على " رؤيتها " بصورة جيدة)،كما هجر باشلار النقد النفسي وتقرب من طروحات الفلاسفة الوجوديين أمثال سارتر، وأخيرا توصل إلى رؤية ظاهراتية خاصة به تتلخص بما يلي:

- عدم الأخذ بالماضي الثقافي، وعدم دراسة الشعر انطلاقا من قاعدة أو مبدأ فلسفي، لأن مثل هذا التوجه يمنع القصيدة الشعرية من إظهار واقعها الجوهري، أي عدم وجود وسيط بين الظاهرة والمتلقي.

- للصورة الشعرية كيانها الخاص وديناميكيتها الخاصة، إذ لا يجب أن نعتبر موضوعا أو بديلا عن موضوع، بل يجب على المتلقي أن يستحوذ على واقعها الخاص المتميز.

لقد شكلت الطروحات التي قدمها باشلار تمهيدا لما يعرف بالمناهج النسقية التأويلية أي التحول من المؤلف إلى الخطاب الأدبي ومن ثم إلى القارئ.

وقد كان **"غادامير"** أحد مؤسسي فعل التأويل باعتباره مبحثا يتداخل مع يقظة الوعي إزاء "فعل القراءة" في أبعاده الإجرائية بالخصوص، إلى درجة جعلت واحدا

من أبرز المدافعين عن التأويل، **"بول ريكور"**، لا يتوانى عن اعتبار فعل القراءة ذاته ممارسة للتأويل[6]. وهو ما ذهب إليه **غادامير** الذي يعتبر فعل الفهم – دوما – مرادفا "للتطبيق" بالمعنى الهيرمينوطيقي للكلمة.

وبالفعل، فقد تطور التأويل تطورا نوعيا جعله يتجاوز بعضا من تلك الإشكاليات السالفة. بفضل تطور **''فعل القراءة''** وبفضل تأثير **''الظاهراتية''** بالخصوص. ذلك أن إدراك نمط كينونة العمل الفني لا يتم –في نظر الظاهراتية- إلا في وعي أو تجربة الذات أثناء "اصطدامها" بالعمل سواء بالقراءة والتأويل أو بالمشاهدة والسماع أو بالتملي والتأمل..."[7]. والانتقال إلى الممارسة التأويلية يعد أهم مظهر من مظاهر التحول في النظرية النقدية المعاصرة، بحيث انتقل الرهان من النص إلى القارئ بداية من جهود الشكلانيين الروس و البنيويون، إلى رواد التحليل الأسلوبي فمنظروا نظرية القراءة و التلقي ز غيرهم.

2 -مسار المناهج النصانية:

تعد المدرسة **الشكلانية** الروسية التي برز دورها خلال الحرب العالمية الأولى تحولا هاما في نظرية الفن التي سادت سابقا والتي تقوم على المحاكاة، التي تجعل العلاقة بين الأدب والحياة أشبه بالعقيدة المغلقة، فقد هاجم الشكلانيون الروس الرأي القائل بأن الأدب فيض من روح المؤلف، أو وثيقة تاريخية اجتماعية، أو تجل لمنظومة فلسفية معينة.

ويعد المنهج الشكلاني ثمرة التقاء تجمعين أدبيين يقعان جغرافيا في مركزين اثنين، حلقة **موسكو** اللغوية التي تأسست عام 1915 **وجماعة الأبوجاز في بطرسبيرغ وتأسست** عام 1916 وكانت تجمعهما علاقات حميمة رغم تباين نظرتهما إلى الأدب فالأولى تنظر إلى الأدب بأنه لغة وأن التطور التاريخي للأشكال الأدبية له أساس اجتماعي، وأما جماعة **الأبوجاز** فيرون أن الأدب ليس مجرد فض لمكنونات اللغة وأن الأدب مستقل تماما عن المجتمع والتاريخ.

لقد استطاعت هاتان الجماعتان "تأسيس تقاليد حوار حيث قدموا طروحاتهم مجسدين بذلك ازدواجية اهتماماتهم الألسنية والجمالية معا، ساعين إلى تقليص الهوة بين اهتماميهما، ومعمقين الاهتمامات المشتركة فيما بينهما، مما ترك أثرا واضحا في تجانس هذه الجماعة ومرونتها وتفاعلها. "[8]

وبذلك سعى الشكلانيون الروس أن يقيموا أسس ثورة منهجية جديدة في مقاربة الخطاب الأدبي مقاربة محايثة، بوصفه بنية مغلقة ومكتفية بذاتها لا تحيل على وقائع خارجة عنها مما يتجاوز لغتها ويتصل بالذات المنتجة لها أو بسياق إنتاجها، بل تحيل على اشتغالها الداخلي فقط، وهذه الأسس يمكن عدها البذرة الأولى للتحول من السياق إلى النص أو الخطاب.

كما سعى الشكلانيون الروس إلى تحويل التعامل مع الظاهرة الإبداعية من مرحلة المنهجية إلى مرحلة العلمية، ونستشف ذلك من خلال تقدير أحد أعلامها **"إيخنباوم"** يقول: " المنهج الشكلي، بتطوره التدريجي، وبتوسع مجال بحثه، كان قد تجاوز تماما ما كان يطلق عليه في العادة **"منهج"** وتحول إلى علم مخصوص يتناول الأدب بصفته سلسلة محددة من الحقائق، وفي إطار حدود هذا العلم، يمكن لأشد المناهج تعددية أن يتطور... إن تسمية هذه الحركة باسم **"المنهج الشكلي"**، وهي التسمية التي باتت الآن مستقرة، تحتاج إذن إلى تبرير، فما يميزنا ليست **"الشكلانية"** بوصفها نظرية جمالية، ولا "المنهجية" بوصفها منظومة علمية محكمة، وإنما هو فحسب الكفاح من أجل إقامة علم أدبي مستقل، مؤسس على خصائص محددة للمادة الأدبية "[9]

يبدو واضحا أن ما يميز الاتجاه الشكلاني هو الرغبة في تأسيس علم مستقل للأدب، انطلاقا من الخصائص اللغوية للأثر الأدبي وعناصر تكوينه.

لقد قدمت الشكلانية الروسية إلى القراء باعتبارها، في غالب الأحيان، صياغة متشابكة لمذهب الفن للفن الذي ساد في القرن التاسع عشر، لكن يبدو أن هذه الفكرة مضللة جدا، فالحقيقة أن الشكلانيين الروس لم يشغلهم جوهر الفن ولا أغراضه ولا أهدافه، وقد حاولوا، نظرا لميلهم "الوضعي الجديد" التنصل من كل المسبقات الفلسفية فيما يتعلق بطبيعة الخلق الفني كما لم يهتموا بالتأمل في الجمال والمطلق.. يقول إيخنباوم:

"يوصف منهجنا عند العموم بالشكلانية، وأفضل أن أسميه منهجا مورفولوجيا، وذلك لأجل تمييزه عن المنظورات الأخرى مثل المنظور النفسي- والمنظور الاجتماعي وغيرهما حيث لا يكون الأثر الأدبي نفسه موضوع البحث وإنما يكون منظور البحث ،في الرأي الدارس، هو ما ينعكس في الأثر الأدبي"[10] ولعل **ايخنباوم** هنا في صدد الرد على من نعتهم بالشكلانيين لما في هذه التسمية من إيحاء بالانتصار للشكل على حساب المضمون.

ولقد تأثر النقد العربي الحديث كثيرا بالتيار الشكلاني في صورته الغربية، فالنقد الشكلاني من أكثر أنواع النقد العربي الحديث اهتماما بتأصيل توجهه في التراث النقدي العربي، وتعود البدايات الشكلانية إلى جيل التأسيس المنهجي في النقد، وكانت مصر- هي الأكثر تمثيلا لهذا التيار ومن هؤلاء نجد: رشاد رشدي، زكي نجيب محمود، والناقد الفلسطيني جبرا إبراهيم جبرا، وأما زكي نجيب محمود فيؤصل النقد الشكلاني في التراث العربي القديم بتأكيد أسبقية العرب إلى ذلك، من خلال ما يمكن العثور عليه في نقد عبد القاهر الجرجاني خلال القرن الخامس الهجري.

كما قدم البنيويون وما بعد البنيويين خلال العقود الأربعة الأخيرة من القرن العشرين مساهمة كبيرة في المعرفة البشرية، حيث أنجز كل من **(كلود ليفي ستروس) و(جاك لاكان) و(ميشال فوكو) و(جان فرانسوا ليوطار)** أعمالا جد هامة.

وتعد البنيوية اللغوية اتجاه يقوم بسيطرة النظام اللغوي على عناصره وبعبارة أكثر وضوحا هي: "المنهج الذي يتعرض لدراسة الشكل بوصفه كلا بعد تحليله إلى عناصره الصغيرة، بهدف وضع هذا الشكل في التصنيف الملائم له"[11].

لقد أضحت البنيوية في أوروبا بابا من أبواب التفكير بوصفها تحليلا عاما للعقل يزعم أصحابه أنهم يجدون تماثلات أو تقابلات وبالذات تعارضات ثنائية أو معتقدات الأفراد والجماعات وفي سلوكهم.[12]

وفي النقد العربي نلفى كمال أبو ذيب ينفي أن يكون الاتجاه البنيوي فلسفة في النظر إلى الحياة وإلى النص إذ يرى أن " البنيوية ليست فلسفة، لكنها طريقة في الرؤية، ومنهج في

معاينة الوجود " ولذلك فهي، تهدف إلى تثوير جدري للفكر وعلاقته بالعالم وموقعه منه وبإزاءه، لا تغير البنيوية المجتمع، وفي الشعر لا تغير البنيوية الشعر، ولكنها بصرامتها وإصرارها على الاكتناه المتعمق، والإدراك المتعدد الأبعاد، والغوص على المكونات الفعلية للشيء والعلاقات التي تنشأ بين هذه المكونات، تغير الفكر المعاين للغة والمجتمع والشعر، وتحوله إلى فكر متسائل، قلق، متوثب مكتنه، متقص، فكر جدلي شمولي في رهافة الفكر الخالق وعلى مستواه من اكتمال التصور والإبداع "[13]

وأما الباحث الفرنسي **"جاك لاكان"** فقد أحدث تغيرا ملحوظا أصبح محل جدل بين قبول ورفض، فقد استطاع أن يوفق ويحدث تطورا ويتجاوز الرؤى والنظريات المهيمنة في الساحة النقدية آنذاك، إذ نجده قد ثار بعنف ضد النتائج الإيديولوجية للتحليل النفسي على الطريقة الأمريكية برفع شعار**"العودة إلى فرويد"**و قد مد كل من **"هارتمان "** و **"فرويد"** الطريق نظريا أمام تحول التحليل النفسي- الذي برز جليا عند **"جاك لاكان"** وذلك من خلال تركيزه على الدور الحاسم للممارسة اللغوية ولنظرية اللغة في التحليل النفسي معيدا النظر في تراث فرويد على دور اللسانيات، وبذلك يكون قد ملأ مكانا مهما وأساسيا في الميدان الثقافي واستطاع أن يعدل النظرية الفرويدية ويجعلها مقروءة من طرف من ليسوا اختصاصين في التحليل النفسي مساهما في ذلك في نشر التأثير الإيديولوجي لفرويد خارج مجال العلاج النفسي، وظهر عنده مصطلح البنيوية النفسية، حيث أعطى الصدارة للبنية على الذاتية في مضمار التحليل النفسي-، واعتبر الشعور بنية شبيهة ببنية اللغة ومعنى ذلك أنه بالإمكان التعبير عن آليات الشعور بواسطة بعض العمليات اللغوية أو بعض الأشكال الإبلاغية، ويرى العودة إلى فرويد من أجل الكشف عن أهمية دراسة اللاشعور باعتباره لغة تملك بنية خاصة ومحاولة فض ألغازه على أساس أنه لسان حال يتكلم في باطن الذات، وهذه العودة إلى فرويد تعني أيضا إبراز أهمية الكلام باعتباره البعد الأساسي من أبعاد التحليل النفسي-، فالدلالة الحقيقية للتحليل النفسي حسب رأيه تكمن في الاستعانة بوسائطه الخاصة وهي: اللغة والكلام، ومن حيث أن الكلام هو الذي يخلع على وظائف الفرد كل ماله من معنى أو دلالة.[14]

ولقد شكل النقد الجديد تجليا آخر من تجليات التحول في النظرية النقدية المعاصرة وتعود تسميته النقد الجديد إلى الحركة النقدية التي ظهرت في أعقاب أفول الاتجاه الشكلاني متخذة من الجامعات الأمريكية مركزا لها، وقد ضمت عددا من النقاد البارزين ممن عرفوا باللماحية والذكاء، يقف على رأسهم رائدهم (**جون كرورانسوم**) و (**كلينيت بروكس**) و (**روبرت بن وارن**) و (**دونالد دفيدسون**) و (**ميرل مور**) و (**الن تيت**) و (**بلاكمور**).

وقد عرف عن "**كرورانسوم** "بأنه رائد هذه الحركة، إذ تعود إليه عبارة النقد الجديد، وهي عبارة عن عنوان كتاب أصدره سنة 1940. ويمكن القول إن الحركة ذات نزعة جمالية ترفض مقاربات النقد التاريخي وادعاءاته العريضة كما ترفض إقحام العلم في ميادين الروح.

ومن التحولات الفكرية الأساسية للنقاد الجدد "زعمهم أن العمل الأدبي لا يكمن في القضية التي يعالجها، إذ ليس مطلوبا منه البرهنة على قضية ما، على نحو ما تفعل الفلسفة على سبيل المثال، وإنما يكمن معناه في أنه (تجربة) ما محسوسة أو متخيلة تتجلى في شكل شبكة معقدة من الأحداث، أو الأحاسيس أو الانطباعات، أو التأملات التي توظف إمكانات اللغة جميعا من مجاز وتصوير وغموض وإيقاع وقافية وتكرار وغير ذلك لتبدو هذه الأساليب في شكل مؤشرات ودوال على التجربة.[15] كما يتصور إليوت الأدب "بأنه سلسلة من التحف" التي يمكن أن يضاف إليها عمل جديد دون أن يقع تغير في مجموع تقاليد المذهب إلا في نطاق ضيق، وتبقى تلك "التحف" من جهتها،على ماهي عليه برغم هذه الإضافة "[16]

وقد ترتب على هذا الفهم تعميقهم مبدأ (**أدبية الأدب**) الذي يحصر أهمية التجربة الأدبية في كيفية التعبير عن القول وليس في ما تقوله،.إلى جانب حصرهم مهمة النقد في كشفه كيفية هذه التجربة وأسلوبها اللذين تراهما هذه الحركة شيئا واحدا لا يمكن إدراكهما منفصلين، وهو ما قادهم إلى تعميق فكرة وحدة الشكل والمضمون، ووحدة الفهم والتقويم.[17]

لقد سعى النقاد الجدد إلى ألا تكون التجربة الإبداعية قيمة معرفية وإنما قيمة إبداعية مستقلة بذاتها، كما أنهم اتخذوا من مفهوم (القراءة الفاحصة)، أداة لتحليل البنية النصية للخطاب الأدبي، في تراكيبه اللغوية وصوره ومجازاته وصوره ورموزه وإشاراته يقول ريتشاردز " ينبغي أن يكون الناقد خبيرا في إجراء التجارب وتمييز بعضها من بعض وأن يكون حكما حصيفا في تقويم الحقائق.."[18] كما ابتكر " ألن تين "مصطلح" التوتر " ليقيم عليه نظرية جمالية متكاملة قيل إنه أفاد فيها من إليوت في مفهوم المعادل الموضوعي.

لقد بدت حركة النقد الجديد في أثناء بزوغ نجمها وكأنها نسمة هواء منعش، فلم تكن الحركة عقيدة جامدة أو نظرية شكلية بقدر ما كانت حركة ذات نزعة تطبيقية وطريقة في التدريس.

يقول عبد العزيز حمودة في هذا الشأن: "لقد نجح النقد الجديد بما حققه دعاته من ضجة، نجح في السيطرة الشبه الكاملة على الساحة النقدية في أوروبا الغربية والولايات المتحدة، سطحية الشكلية الروسية التي تتحكم في آلياتها صورة آلة الاحتراق الداخلي في السيارة، وعلاقة السببية التي تربط بين أجزائها، ثم سحب الصورة على جزئيات النص، هذه السطحية تنفي من دون كثير عناء أن تكون مثل تلك النظرية عبئا على الإبداع أو خانقة للنص، وعلى رغم العمق الواضح الذي يملكه أصحاب النقد الجديد، بعد أن طرقوا مناطق أكثر إثارة للجدل مثل الثقافة والدين، فإن النقاد الجدد، هم الآخرون، لم يخطر ببالهم أن تكون النظرية عبئا على النص أو مقيدة للنشاط الإبداعي.. "[19]

ومع بداية الستينيات من القرن العشرين بدأت أصوات تتعالى لإزاحة حركة النقد الجديد من لغة الغموض والتعقيد والاقتراب من لغة الحياة العامة، وكان من أعلى الأصوات النقدية صوت الناقد "نورثروب فراي".

فقد رفض **"فراي"** رؤية النقاد الجدد التي ترى في العمل الأدبي كيانا مستقلا عن المجتمع الأدبي الذي يندرج عنده في نسق آخر هو المجتمع العام، داعيا إلى البحث عن نظام قبلي يمثل نموذجا أعلى ترتد إليه الأعمال الأدبية [20]

ومن هنا عد **"نورثروب فراي"** ممن مهدوا بجهودهم لظهور ما عرف فيما بعد بالنقد البنيوي ويشكل هذا الأخير المسار الثاني للنظرية النقدية المعاصرة وينضوي تحت مظلته هو الآخر مجموعة من المناهج سنسعى إلى تتبع أهم تحولاتها وتجاوزاتها.

لقد ظهرت بذلك **البنيوية** كمنهج ومذهب فكري على أنها ردة فعل على الوضع الذي ساد العالم الغربي في بداية القرن العشرين إثر ظهور معارف كثيرة وجديدة وتفرعها إلى تخصصات دقيقة ومتعددة فشكلت بذلك البنيوية منعرجا حاسما في تاريخ النقد الحديث حيث أنها رفضت المناهج السابقة ورأت بأنها تفتقر إلى الشمول الكافي لتفسير الظواهر وتحقيق العلمية المقنعة، وأصرت بذلك على تحقيق القطيعة مع ما يعرف بالمناهج السياقية.

وتعد البنيوية منهج فكري وأداة للتحليل تنادي بالنظام الكلي والمتكامل والمتناسق الذي يوحد ويربط بين العلوم بعضها ببعض ومن ثم تفسير العالم والوجود.يقول رولان بارث: "... البنيوية تسيطر على اللامتناهي من الكلام، وذلك بوصف "اللغة" التي يصدر الكلام عنها، والتي نستطيع أن نولد منها ؟ "[21].

ويرى عبد العزيز حمودة أن ما دفع البنيويين إلى دراسة الماهية وإسقاط البعد المثالي في تصور النسق الإبداعي والانفتاح على التشكل اللغوي للخطاب يكمن في: "الرعب من فوضى التفسير هو ما دفعهم إلى الارتماء الكامل في أحضان العلمية التي وفرها النموذج اللغوي، علمية رأوا أنها كفيلة بالخروج بالنقد الأدبي من دوائر القراءات والتفسيرات الانطباعية ومقولات المذهب التعبيري غير المنضبطة، وإذا كانت لنا اعتراضات قوية لن نغير رأينا فيها حول فشل المشروع البنيوي، فيحمد للمشروع البنيوي أنه استمر على النهج السابق الذي بدأه الشكليون الروس وطوره النقاد الجدد في محاولات ضبط التعامل النقدي مع النص الإبداعي"[22]

وقد انعكست مفاهيم البنيوية على الأدب، إذ لم يعد هذا الأخير إبداعا عبقريا يعتمد على قدرة المؤلف الخارقة، بل أصبح صيغة كتابية تحكمها قوانين وشفرات، كما أثرت البنيوية على مفاهيم وظيفة الأدب وطبيعته فهو يحيل إلى العالم الخارجي الطبيعي كما ترى نظرية المحاكاة، أما القارئ فما هو إلا بنية وإنتاج ثقافي مدرب على فك ورصد وتتبع الشفرات

ويعود الفضل إلى "جاكوبسون" والشكلانيين الروس معه في وضع **الأسلوبية** عند نقطة التقاء اللسانيات بالنصوص الأدبية، أي في مركز تقاطع مجموعة من المفاهيم والمناهج

المتطورة التي هي اللسانيات البنيوية ومجموعة من الإنتاجات محددة من حيث الشكل والانتماء والأثر على المتلقي وهي الإبداعات الفنية، وخصوصا الأدبية منها[23] وهناك نوع من التداخل بين الأسلوبية والبنيوية على اعتبار أن الأسلوبية انبثقت من الفكر اللغوي والأدبي قبل الحركة البنيوية متأثرة بذات الاتجاهات التي أسهمت في تشكيل البنيوية.

لقد تعددت وجهات النظرالتي حاولت أن تبلور مفاهيمها الأساسية في الأسلوب، إذ نجد أن نظرية الأسلوب بوصفه اختيارا استندت إلى العلاقة بين مؤلف النص والنص نفسه، أي بين المؤلف الذي يختار الكلمات والتراكيب، والنص الذي يتشكل من الاختيارات نفسها، بينما استندت نظرية الأسلوب بوصفه مجموعة من الاستجابات التي تصدر عن القارئ بفعل قوة الضغط التي يسلطها النص من خلال سماته الأسلوبية، استندت هذه النظرية إلى علاقة النص بالقارئ والعكس بالعكس "[24]

بيد أن ثمة وجهات نظر في الأسلوب استندت إلى عزل النص عن كل من مؤلفه وقارئه، ويشمل هذا الاستناد النظر إلى الأسلوب بوصفه انزياحا أو تضمنا أو إضافة.

وهناك تصوران للأسلوب متعارضان إلى حد كبير: "فأحدهما يفهمه على أنه شيء مشترك يربط الظاهرة الملاحظة بغيرها من الظواهر، وعلى هذا فإن الخواص الأسلوبية لا بد أن تكون مشتركة بين مجموعة من النصوص القولية- المفتوحة عموما - أو بين مجموعة محددة من الأعمال التشكيلية أو الفنية. ومن ناحية أخرى يمكن أن يفهم من الأسلوب أنه هو الشيء الخاص، وفي هذه الحالة فإن الخواص الأسلوبية تقتصر على المعالم المميزة للنص الواحد، وبهذا المعنى يدرس أسلوب الكاتب أو الفنان "[25]

عرفت الدراسات الأسلوبية شهرة عالمية تدل عليها المؤلفات الكثير التي صدرت في هذا المجال على الرغم من الانتقادات التي وجهت لها، لأنها لم تنجح في حصر- موضوعها ولا منهجها.

وأما الاتجاه السيميائي فقد تبنى إجراءات التحليل البنيوي سيما استعمال الجهاز المفاهيمي والمصطلحاتي للبنيوية و يعد الاتجاه السيميائي أو علم العلامات الحديث

"طفلا لأبوين. الأول، هو **شارل ساندرس بيرس** (1839 -1914). والآخر، هو **"فيرديناند دي سوسير"** (1857 -1913) على الرغم من عدم معرفة الواحد منهما الآخر.[26]

ومن بين تعريفات السيميائية أنها "ذلك العلم الذي يُعْنَى بدراسة العلامات" وبهذا عرفها فرديناند دوسوسير وجورج مونان [27]، ورولان بارث [28]

وثمة تعريفات وآراء تنظر إلى السيميولوجيا باعتبارها منهجا من المناهج، أو وسيلة من وسائل البحث. بحيث يشير مونان إلى أن السيميولوجيا "وسيلة عمل" (Instrument de travail)[29] أي منهج من مناهج البحث. ونجد هذا التعريف يتكرر عند بعض الدارسين العرب حيث يعرّفون السيميولوجيا بأنها علم أو دراسة (أي منهج) في الآن نفسه. يقول ميجان الرويلي وسعد البازعي مثلا: "السيميولوجيا (السيميوطيقا)، لدى دارسيها، تعني علم أو دراسة العلامات (الإشارات) دراسة منظمة منتظمة"[30]

ويبدو أن الدارسين العرب المعاصرين يتعاملون مع السيميائية باعتبارها منهجا يساعد على فهم النصوص والأنساق العلامية وتأويلها. وهكذا فإننا نقرأ بين الحين والآخر دراسات وأبحاثا يتوسل أصحابها بالسيميائية – بصفتها منهجا في المقاربة والدراسة-، ومن ذلك بعض دراسات **محمد مفتاح** التي تعمد إلى تجريب المنهج السيميائي في تشريح نصوص أدبية قديمة وحديثة...

فبالرغم من تعدد جوانب المنهج السيميائي واتساع أصوله وفصوله، إلا أنه يحتفظ بخصائصَ ومميزاتٍ عامة تحكم مختلف عناصره، وتطْبع سائر أدواته الإجرائية والمنهجية. ويمكن أن نوجز خصائص هذا المنهج في النقاط الآتية:

ـ إنه منهج محايِث: أي يركز على داخل النص، ويهدف –بالأساس- إلى بيان شبكة العلاقات القائمة بين عناصر الدال من حروف وكلمات وعبارات. وذلك من منطلق أن العلاقة التي تقوم بين العمل الأدبي ومحيطه الخارجي لا ترقى إلى مستوى تأسيس معنى عميق للنص.

ـ إنه منهج بنيوي: ذلك بأنه يستمد الكثير من مبادئه وعناصره من المنهج البنيوي اللساني. يقول صاحبا "دليل الناقد الأدبي": "إن التحليل السيميولوجي تبنى الإجراءات

والمنهجية البنيوية التي أرساها سوسير ويظهر هذا –بجلاء– من خلال استقراء بعض المصطلحات الفاعلة في التحليل السيميائي، مثل: البنية (Structure)، والمستوى السطحي، والمستوى العميق، والنسق (Système)، والعلاقات... وهذه كلها مصطلحات ازدهرت مع النقد البنيوي الذي يوصي بالاهتمام بداخليات النص.[31]

- إنه متميز الموضوع: فإذا كانت اللسانيات تعنى بالقدرة الجملية؛ أي بتوليد الجملة بوصفها أكبر وحدة لغوية، فإن السيميائية – وخاصة السردية – تهتم بالقدرة الخطابية؛ أي ببناء الخطاب وتنظيمه... ولعل هذا ما دفع بعض الدارسين إلى وسم السيميائية بصفة "النصية". و مما لا شك فيه أن للسيميائية علاقات بحقول معرفية أخرى. إذ أن للسيميولوجيا روابطَ مع أنواع أخرى من مجالات التفكير، التي كانت تبدو إلى حد الآن في غير حاجة إليها: علم النفس، النقد المسرحي، التحليل الأيقوغرافي (علم الصور)، دراسة الأساطير، بل حتى تقنيات التوثيق..."[32]

ومن المآخذ المسجلة على السيميائيات أنها غير مستقلة بذاتها، بل متوقفة –في وجودها– على عدة علوم؛ وخاصة اللسانيات التي حاصرتها من كل جهة، وهيمنت على إجراءاتها. واعتبر بعضهم التحليل السيميائي خليطا من علوم اللغة والنحو والبلاغة. وسبق لسوسير أن أكد انبناء السيميولوجيا على أساسيات علم النفس الاجتماعي.

علاوة على هذا النقد الموجه إلى المنهج السيميائي من الناحية النظرية، هناك انتقادات أخرى توجه إليه من الجانب التطبيقي. ومن ذلك أنه مغرق في التجريد والمنطق، خاصة مع مفهوم "المربع السيميائي"، كما أن جل الدراسات السيميائية تنهج نهجا شكلانيا مستبعدا المحددات الاجتماعية والثقافية وغيرَها. وعليه، تقترب هذه الدراسات جدا من المقاربة البنيوية، خاصة وأنها كثيرا ما تستخدم المصطلحات السوسيرية نفسها.

لقد طبق المنهج السيميائي بكثرة في دراسة العلامات البسيطة، في حين إن العلامات المعقدة والمنطوية على قدر كبير من الجمال لم تنل حظها الأوفى من المقاربة السيميائية. يقول عادل فاخوري: "بقيت الأبحاث السيميائية متوقفة عند تفسير العلامات البسيطة. والحال أن العلامات التي تتوفر فيها درجة عالية من الفن والجمال هي في كثير من

الأحيان، وخصوصا في الأقاويل الشعرية واللوحات والأفلام والفيديوات. وعلى العموم في الأنساق المتعددة الوسائط، ذات تركيب يبدو أنه يخضع لقواعد منضبطة. وحتى الآن، على حد علمنا، لم يتم تحليل هذه التراكيب وتقنينها".[33]

ثم إن المنهج السيميائي يوظف في كثير من التجارب النقدية بشكل آلي على جميع النصوص دون مراعاة خصوصية كل نص وطبيعته والجنس الأدبي الذي ينتسب إليه.

وأما (غادامير) فينطلق من مجال الفن بمعناه الأنثروبولوجي الواسع لاستخلاص مسألة الحقيقة. حيث يعيش الإنسان عبر تأثره بحواره مع العمل الفني، تجربة الحقيقة.بكل أبعادها دينية، فلسفية، اجتماعية، احتفالية طقوسية، أي، الحقيقة التي تتجاوز أساسا حقائق المعرفة المنهجية، من ثم، يعتبر تحيين العمل الفني، بالنسبة لـ غادامير حدثا تاريخيا" يندرج ضمن سياق تاريخ تأثيرات ذلك العمل. كما يندرج في تاريخ سجل تأويلاته. وهو ما يلخصه غادامير في مبدإ الوعي التاريخي المحدد ويقدمه على هيأة وعي هيرمينوطيقي بديل للوعي التأريخي والوعي الجمالي[34] الذي أخفق في إدراج العمل الفني ضمن عالمه الخاص به.

لقد تبلور المنهج السيميائي في البيئة الثقافية الغربية، واستطاع –نتيجة لاعتبارات عدة– أن يقتحم عددا من الثقافات؛ ومنها الثقافة العربية التي استوردت –في فترة من الفترات– هذا المنهج ووظفته في معالجة الظاهرة الأدبية... ورغم كل ما قيل عنها، فإن السيميائية –كغيرها من المناهج– لها ما لها وعليها ما عليها.

وتطرح الدائرة الجمالية في تناولها للنصوص الأدبية، مفهوم **التأويل** ضمن مجموعة من القضايا، أهمها على الإطلاق، قضية استخلاص مسألة الحقيقة من مجال تجربة الفن من جهة. ومحاولة إحلال الجمالي في الهيرمينو-تاريخي من جهة أخرى. " إن التأويلية هي كل محاولة للفهم نابعة من اللغة، وأن كل قراءة هي جهد بغرض الفهم ،وأن القراءة تعني أننا نسعى وراء المعنى وإنما نستجيب لنوع من التأويل، وأنها توسيع للآفاق، وتعني التعلم بمعناه الواسع، وبالتالي فإن كل قراءة هي تأويل بمعنى من المعاني، وأن القراءة التأويلية يمكن مقابلتها بقراءات أخرى، كالقراءة البنيوية والتفكيكية والنقدية "[35]

ويضطلع التأويل بوظيفة إبستيمولوجية تم تطويعها من قبل **غادامير** لخدمة مشروعه الفلسفي ككل، أي تقديم "الهيرمينوطيقا"[36] عوضا عن المنهج العلمي، لفهم العلوم الإنسانية في ماهيتها. إذ، يضطلع بوظيفة نصية كشفية للحقيقة المجسدة في تجربة العمل الفني والأدبي بغية دمجه في سياقه التاريخي المحدد لبعده الجمالي الأصيل.

هذه بصفة عامة أهم المحاور التي يقوم عليها مفهوم التأويل لدى غادامير بهدف مساعدة الناس -كما يقول- في أن يروا ما يستطيعون جميعا أن يتفهموه بأنفسهم وذلك ما تلقفه بالفعل كل رواد نظرية القراءة والتلقي من أمثال "ياوس" و "أيزر " اللذين يدينان لـ غادامير بالشيء الكثير.

فإذا أردنا أن نتمثل الوجود الأدبي لما لمسناه إلا في حالة التقاء القارئ بالنص، فالأدب إذا هو نص وقارئ ولكن النص وجود مبهم كحلم معلق، ولا يتحقق هذا الوجود إلا بالقارئ ومن هنا تأتي أهمية القارئ وتبرز خطوة القراءة، كفعالية أساسية لوجود أدب ما. والقراءة منذ أن وجدت هي عملية تقرير مصير بالنسبة للنص، ومصير النص يتحدد حسب استقبالنا له .

فالقراءة عند التأويليين هي عملية دخول إلى السياق، وهي محاولة تصنيف النص في سياق يشمله مع أمثاله من النصوص التي تمثل (أفقية) فسيحة للنص المقروء، تمتد من حوله ومن قبله وتفتح له طريقا إلى المستقبل، والنص هنا أشبه بالنجم في السماء، حيث ينبثق من بين آلاف النجوم التي لا تميزه عنها إلا أن يخصه الإنسان بنظره، وليس للنجم وجود خارج سمائه وكذلك ليس للنص وجود خارج سياقه " [37]

وتعد القراءة النقدية المعاصرة عملية مركبة فهي "فعل من أفعال التأمل والاستبطان العميق للتجربة النصية، إنها أشبه بقراءة الفيلسوف للكون والحياة " إنها فعل خلاق يقرب الرمز من الرمز، ويضم العلامة إلى العلامة، وسير في دروب ملتوية جدا من الدلالات نصادفها حينا ونتوهمها حينا فنختلف اختلافا "[38]

وينظر رولان بارث إلى النص نظرة متميزة وذلك من خلال فهمه لوظيفة و ماهية الذات القارئة يقول: " النص في أصله: حرز. وإن هذا الحرز ليرغبني. والنص يختارني،

أداته في ذلك ترتيب كامل لشاشات خفية، وتدبير منظم لمماحكات انتقائية، فثمة المفردات، والمراجع، وقابلية المقروء للقراءة، ويوجد الآخر دائما، إنه المؤلف، وإنه ليوجد ضائعا في وسط النص (**وليس خلفه كما تكون آلهة الآليات**).

لقد مات المؤلف بوصفه مؤسسة: واختفى شخصه المدني، والانفعالي، والمكون للسيرة. كما إن ملكيته قد انتهت، ولذا فإنه لم يعد في مقدوره أن يمارس على عمله تلك الأبوة الرائعة التي أخذها على عاتقه كل من التاريخ الأدبي، والتعليم، والرأي العام ليقيموا قصتها ويجددوها: ولكنني في النص لأرغب في المؤلف، بأي شكل من الأشكال، فأنا محتاج إلى صورته (**وهذه الصورة ليست تمثيلا له، ولا إسقاطا عليه**) مثلما هو محتاج إلى صورتي (**وإلا فإنه يثغثغ**)[39] وإذا اعتبرنا مع بارث بأن" وحدة النص ليست في منبعه وأصله وإنما في مقصده واتجاهه"[40] فإن رؤية النص، بدل رؤية العالم ستتخذ أيضا مسارا معرفيا باتجاه تخريج النص تخريجا تأويليا ولأنه "لا يوجد نحو للنص"[41] فالدخول المعرفي إلى الحقيقة التي يفترضها النسق العام للنص يبدأ بتجاوز الكتابة كنحو وكسلطة لامتلاك المعنى وحجزه داخل النسق الذي لم يكن في البداية إلا طريقة تعليمية.

لقد أفلح رواد نظرية القراءة والتلقي في تأسيس نظرية فلسفية نقدية، كان لها أكبر الأثر في تغدية الفكر الفلسفي المعاصر بالمضامين الخاصة بالتواصل والتفاعل الاجتماعيين

وبذلك ينقلب الرهان البنيوي القائم على مفهوم البنية ومشتقاتها اللسانية، من محايثة ونظام مركزي منضبط، إلى انقلاب معرفي وصم البنيوية بالتجريد والانغلاق والموت غير المعلن، فكان ذلك مطية لقيام حركة معرفية جديدة على أنقاضها سميت ما بعد البنيوية أو **المنهج التفكيكي التشريحي** وممثله (**جاك دريدا**) (**جاك لكان**)، (**جيل دولوز**)، (**ميشيل فوكو**)...

إن التفكيك ينطلق من نفي فكرة "**الأصل**" أو الأصول الأولية والبنى الثابتة للأشياء والظواهر أو الدوال وهو يهدف أساسا إلى تقويض المفاهيم والتصورات الكلية والأسس العقلانية وقوانين المنطق، التي ترجع الظواهر والموجودات إلى كليات وعلل تفسرها وتوحد بينها.

وفي نفس الوقت فإن التفكيك ليس منهجا نقديا عقلانيا يستند على قوانين العقل والمنطق، كسبيل لإدراك الحقيقة وتحصيل المعرفة، بل إن المعايير العقلانية والإدراك هي الأهداف الرئيسية للتقويض التي يمارسه التفكيك، كما أن تقويض الجهاز المفاهيمي للعقل النقدي هو من أهداف التفكيك.

إن التفكيك في مغزاه الدريدي تعد لمرحلة النقد، وهو يتميز عن النقد، لأن النقد يعمل دوما وفق (ما سيكون) أو ما سيتخذه من قرارات فيما بعد، أو هو يعمل من خلال المحاكمة والتقييم والتقويم، أما التفكيك فلا يعتبر أن سلطة المحاكمة هي السلطة العليا، لأن التفكيك هو تفكيك للنقد

إنه لا يقوض الحقيقة باسم حقيقة أخرى، أو حقيقة مضادة، وهذا بالضبط ما يميز النقد المعروف والمتداول، كما أنه لا يدعى تكذيب موقف باسم آخر، وهو لا يتجاوز الميتافيزيقيا بمهاجمتها ومحاكمتها، وإنما يسعى إلى أن يبين أنها لم تتوفر قط على ما تدعيه من اكتفاء وامتلاء ويقين "[42].

والتفكيكية بهذا التصور هي تجاوز للمدلولات الثابتة عن طريق الخلخلة واللعب الحر للكلمات لأنها تقوض النص بأن تبحث عن المسكوت عنه وهي تعارض منطق النص الحر والمعلن، كما أنها تبحث في النقطة التي يتجاوز فيها النص القوانين والمعايير التي وضعها لنفسه، فهي عملية تعرية للنص، وصولا إلى أساسه الذي يستند إليه، يقول بسام قطوس: "التفكيكية هي تفتيت لشفرات النص إلى أجزائه المكونة لتدرك أنماطه، ثم تعيد تشكيل ذلك الفتات في إبداع جديد وفق رؤية جديدة مغايرة، وهذا الإبداع أيضا هو عرضة للتشظي والتفكيك"[43]

ولذلك فإن "التفكيك يتميز بنوع من الانتباه واليقظة تجاه الكلمات والبنى التي تسكن فيها الكلمات، والانتباه بوجه خاص إلى تلك البنى وإلى ضرورة الشك فيها بما أنها تحيل إلى نزعة كاملة هي البنيوية التي تحتاج إلى تفكيك "[44].

صفوة القول، إن الممارسة النقدية المعاصرة تحولت عبر مساراتها من الوظيفة التوجيهية من خلال مقاييس خارجية، إلى وظيفة التأويل الذي شكل الإرهاصات الأولية لفعل القراءة و بالتالي تحقق التجاوز الهام في التعامل مع النص الأدبي، وكذلك

شكل الاتجاه الشكلاني بالنسبة للبنيوية، فقد جاءت البنيوية لإخراج النقد من فوضى التفسير وقد شكلت لحظة منهجية نقدية جديدة وتحولا تحديثيا يعنى بدراسة الماهية و التشكل النصيين، والتقى تصور النقاد الجدد مع السميائيين في قضية التأويل المحايث للخطاب واعتباره تحفة للتأمل و الوصف، وتحقق اللقاء بين اللسانيات والنص عبر الاتجاه الأسلوبي حيث صار النص دليلا أو نسيجا، كما تبنت السيميائية إجراءات التحليل البنيوي، وتحدث بذلك نقلة هامة في التعامل مع الخطاب فمن لسانيات الجملة إلى لسانيات النص، أما التحول الأكبر فقد وقع مع جهود "غادامير" الذي أحل الجمالي في الهيرمينو- تاريخي،- اعتمادا على الفهم، كما تمكن رواد نظرية القراءة من استيعاب فكر غادامير من خلال إعلانهم عن موت المؤلف و صوغهم لميثاق القراءة، ليتحقق الانقلاب المعرفي عبر المنهج التفكيكي الذي قوض المفاهيم والتصورات الكلية، حيث تجاوز بذلك مهمة النقد إلى إعادة تفكيكه والبحث عن المسكوت عنه في الخطاب. وبذلك نلحظ أن التفكيك انبثق من داخل البنيوية نفسها كنقد لها.

ويلاحظ أن بعض هذه المناهج أو النظريات النقدية قد تراجع وانحسر- نسبياً مثل النقد الاجتماعي الذي عرف فيما بعد بالبنيوية التكوينية أو الواقعية الاشتراكية والظاهراتية ونظرية التحليل النفسي- في حين ظل المنهج البنيوي قائماً في شكل بنيويات مستحدثة وإن حكم بعض الدارسين والنقاد بانتهاء النقد البنيوي وتفوقه باسم ما بعد البنيوية أو الحداثة كما في التفكيكية والنصانية ونظرية التلقي من وجهة معرفية شمولية.

ويبقى الإبداع مساءلة دائمة شك دائم في الأجوبة التي لم تعد تشبع فينا سوى الرغبة في الاحتماء والتحصن خلف أسئلة جديدة... وقراءة النص يحتاج بلا شك إلى مقاربة متعددة الأبعاد إذ لا معنى للنقد والتجربة والممارسة إن لم تكن متجهة نحو التحرر، يقول قاسم حداد: "هي قواعد أربع إذا: مغامرة، نقد، تجربة وممارسة، تحرر... هذه القواعد تمس ثلاثة مجالات، اللغة والذات والمجتمع، يصعب أن تنفصل قواعد الكتابة عن مجالاتها، وهي التي تريد مفاجأة وتركيب المغاير، الانتقال من بنية السقوط والانتظار إلى بنية التأسيس والمواجهة" [45] ولنا في الأخير أن نطرح سؤالا حول كيفية تعامل العقل

النقدي العربي المعاصر مع هذه الموجة من التحولات والتجاوزات النقدية، ثم مدى إسهامه في حل إشكاليات الواقع النقدي والأدبي والثقافي العربي المعاصر؟

ومما لا شك فيه أن مهمة الناقد العربي الآن ليست سهلة ذلك أن مشكلة البحث عن منهج نقدي ما زالت غير واضحة و غير مستقرة،لأننا ما زلنا في مرحلة استيعاب للمناهج النقدية التي نشأت في الغرب خلال القرن العشرين، وقد كثرت هذه المناهج خلال العقود الثلاثة الأخيرة و تفرعت بصورة تجعل متابعتها في حد ذاتها أمرا شاقا، فما بالنا بالاستيعاب و التمثل ثم التأصيل، و رغم ذلك فهي مهمة ليست بالمستحيلة، إذ تكاثفت جهود النقاد والباحثين في ظل إرادة علمية لا تكل.

الإحالات

[1] ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط 3، 2002 (المغرب)، ص123.

[2] نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط 1 القاهرة، 2003، ص331.

[3] صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، دار الأفاق العربية، ط 1، 1997 القاهرة ص 64.

[4] المرجع نفسه ص 65 ـ 66.

[5] خريستو نجم: في النقد الأدبي و التحليل النفسي، مكتبة السائح.بيروت.ط 1، 1991 ص103.

[6] انظر بول ريكور: نظرية التأويل الخطاب و فائض المعنى ترجمة سعيد الغانمي المركز الثقافي العربي ط 1، 2003 المغرب ص 44.

[7] -Gadamer, (HG), l'Art de comprendre ,trad Fr, Eds, Aubier Montaigne, Paris, 1982 p.12.

[8] صالح هويدي: النقد الأدبي الحديث قضاياه و مناهجه، منشورات جامعة السابع من أبريل ط1،2007 ليبيا ص 99.

[9]: موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، مراجعة ماري تريز عبد المسيح، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة ج 8 ط 1، ص 35.

[10] فيكتور إيرليخ: الشكلانية الروسية، ترجمة الولي محمد، المركز الثقافي العربي. ط 1، 2000 الدار البيضاء المغرب، ص 13.

[11] نبيلة إبراهيم: الدراسات الشعبية بين النظرية و التطبيق، مكتبة القاهرة الجديدة، ص 237.

[12] جورج واطسون: الفكر الأوروبي المعاصر، ترجمة محمد مصطفى بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب (القاهرة) ص 47.

[13] كمال أبو ديب: جدلية الخفاء و التجلي، دار العلم للملايين (بيروت)، 1997، ص 7.

[14] سمير سعيد حجازي: النقد العربي وأوهام الحداثة، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، مصر (2005) ط 1، ص 75.

[15] صالح هويدي: النقد الأدبي الحديث قضاياه و مناهجه، منشورات السابع من أبريل، ليبيا، ط1، 2005. ص 106.

[16] ك.م. نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة محمد العمري، أفريقيا الشرق (الدار البيضاء)، (1997)، ص 33 .

[17] أ.أ. ريتشارذز: مبادئ النقد الأدبي، ترجمة إبراهيم الشهابي، منشورات وزارة الثقافة، (دمشق)، (002)، ص 113.

[18] صالح هويدي: قضايا النقد الأدبي الحديث قضاياه ومناهجه، ص 109.

[19] عبد العزيز حمودة:: الخروج من التيه دراسة في سلطة النص سلسلة عالم المعرفة، ع 298. (الكويت)، (2003)، ص 24.

[20] صالح هويدي:قضايا النقد الأدبي الحديث قضاياه و مناهجه، ص111.

[21] ترجمة منذر عياشي: مدخل إلى التحليل البنيوي للقص، مركز الإنماء الحضاري ط 2، (2002) (باريس)، ص 12.

[22] عبد العزيز حمودة: الخروج من التيه دراسة في سلطة النص، ص25

[23] جورج مولينه: ترجمة بسام بركة: الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع (بيروت)ط 2، (2006)، ص 14.

[24] نظرية البنائية في النقد الأدبي صلاح فضل دار الشروق ط 1، (1998) (مدينة نصر)، ص315..

[25] حسن ناظم: البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر لبدر شاكر السياب.المركز الثقافي العربي ط 2، 2002)، (الدار البيضاء)، ص 20.

[26] Ferdinand De Saussure: Cours de linguistique générale, P: 33

[27] Georges Mounin: Introduction à la sémiologie, éd de Minuit, Paris, 1970, PP 7 et 11

[28] Algirdas Julian Greimas et Joseph Courtés: Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, HACHETTE, Paris, 1979, PP 336 et 339

[29] Roland Barthes: Eléments de sémiologie, Revue "Communications", N° 4, 1964, P 92

[30] G. Mounin: Introduction à la sémiologie, P 10

[31] ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص 106.

[32] المرجع نفسه، ص 110.

[33] عادل فاخوري: حول إشكالية السيميولوجيا مجلة (عالم الفكر) مجلد 24، عدد 3، (1996)، ص 187

[34] Gadamer, (H.G). Vérité et méthode, trad fr Seuil, Paris, 19761.p39.

[35] الزواوي بغورة: الفلسفة واللغة، نقد " المنعطف اللغوي " في الفلسفة المعاصرة دار الطليعة للنشر و التوزيع (بيروت) ط 1، 2005)، ص 204

[36] Gadamer, (H.G). Vérité et méthode, trad fr Seuil, Paris, 1976

[37] عبد الله الغدامي: الخطيئة و التكفير من البنيوية إلى التشريحية، المركز الثقافي العربي ط 6، (2006)، (الدار البيضاء المغرب) ص 73 - 74.

[38] عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، 1999 القاهرة ص 24.

[39] لذة النص، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، (2005) (باريس) ص 54 - 55.

[40] رولان بارث: درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار طوبقال للنشر (المغرب) ط 2، (1986) ص87.

[41] المرجع نفسه ص 63.

[42] عصام عبد الله: جاك دريدا وثورة الاختلاف، مطابع روز اليوسف.ط 1، (2003) ص 13- 14.

[43] الزواوي بغورة: الفلسفة واللغة، ص 205.

[44] بسام قطوس: استراتيجيات القراءة، التأصيل و الإجراء النقدي، مؤسسة حمادة و الدار الكندي أربد، الأردن، ط 2، 1998 ص 22.

[45] أدونيس، محمد بنيس، أمين صالح، قاسم أمين: بيانات سراس للنشر، (1995) ص 99.