الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمُقراطيّة الشّعبيّة

وزارة التّعليم العالي والبحث العلميّ

جامعة مولود معمّري تيزي وزو

كلية الآداب واللغات

قسم الأدب العربي

التخصص: اللغة والأدب العربي.

الفرع: أدبي.

أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه

الموضوع: **إعداد الطالبة: حامي خديجة**

تزفيتان تودوروف: من نقد النص إلى العقل النقدي

لجنة المناقشة:

د/ العباس عبدوش، أستاذ محاضر صنف أ، بجامعة تيزي وزو..... رئيسا

أ. د/ آمنة بلعلى، أستاذة التعليم العالي، بجامعة تيزي وزو ..... مشرفة ومقررة

د/ عزيز نعمان، أستاذ محاضر صنف أ، بجامعة تيزي وزو..... ممتحنا

د/ عبلة معاندي، أستاذة محاضرة صنف أ، بجامعة بجاية..... ممتحنة

د/طالب عبد القادر، أستاذ محاضر صنف أ، بجامعة بومرداس..... ممتحنا

د/لونيس بن علي، أستاذ محاضر صنف أ، بجامعة بجاية..... ممتحنا

تاريخ المناقشة: 2021/06/21

كلمة شكر

أحمدك اللهم وأصلي وأسلم على عبدك ورسولك محمد صلى الله عليه وسلم. أما بعد،

أتقدم بجزيل الشكر ووافر الامتنان، إلى الأستاذة المشرفة آمنة بلّعلى، التي كانت عونا، وموجها، ومرشدا، فقدمت معرفتها، وبذلت جهدها، وأمدتني بخبراتها، وأنفقت من وقتها الكثير في متابعة هذا البحث، إلى أن كتب له الله أن يرى النور.

كما أقدم شكري لكل من أمدني بمصدر أو مرجع، وكل من ساعدني من قريب أو من بعيد.

الإهداء

إلى نفسي وأحلامها ...

وإلى جميع أحبّتي ...

مقدمة

مقدمة:

يحظى **تزفيتان تودوروف**، الفيلسوف والنحوي البلغاري، المقيم في فرنسا حاملا لجنسيتها، بمكانة محترمة في أوساط المثقفين الفرنسيين، حتى أن باسكال بونيفاس وصفه بالمفكر الأكثر احتراما؛ حيث يعود إليه الفضل مع صفوة من الدارسين النادرين، في إحداث ثورة حقيقية في مفهوم الأدب وابتداع نظريات ومفاهيم التحليل السردي وعلوم اللغة، أُدخلت كلها إلى الجامعة الفرنسية، في حقبة التحول الحاسمة نهايات الستينات ومطالع ما تلاها وانعكست سريعا على المحافل الأكاديمية العربية، وبلدان المغرب العربي بالدرجة الأولى والقصوى.

إن الذي يجعل من **تودوروف** ناقدا بهذا الوزن الثقيل، وملفتا للنظر، هو ذلك الزلزال الذي أحدثه تحت أقدام المؤمنين الواثقين، ليزرع بذرة الشك في اليقين، يقين معرفة سابقة، طارحا أفكارا ومثيرا استفهامات، تزعزع الخواطر بوساوس من شأنها أن تظهر، وخاصة لدى المطمئنين إلى المعتقدات المطلقة، وكأنها تشكك في العقيدة نفسها. وهي تفعل ذلك حقا، عندما تجدد مساءلة المعرفة، من أي نوع كانت، في محتواها، وأكثر من ذلك في المحور الأساس الذي عليه تستند وبه تستقر.

يوجد، على الأقل، سببان رئيسيان يجعلان إنتاج "**تودوروف**" النقدي رمزا للعلوم الإنسانية في عصرنا، فمن جهة، نجد تعدد هذه الأعمال وتنوعها الموضوعاتي (أكثر من ثلاثين عملا) التي تواكب التيارات الفكرية الكبرى خلال الخمسين سنة الأخيرة. ومن جهة أخرى، فإن الوضوح المنهجي لهذه الكتب يجعل منها شاهدا قَيِّما على تطور الفكر النقدي خلال حقبة من التوهج النقدي، لم يسبق له مثيل في العلوم الإنسانية عامة وفي نظرية الأدب على وجه الخصوص.

بدأ **تودوروف** مشواره الفكري ناقدا أدبيا؛ حيث وصل إلى فرنسا سنة 1963، ممنوحا من بلده بلغاريا، من جامعة صوفيا، بذريعة التخصص في موضوع لغوي، بينما في رأسه مخطط للإفلات من قبضة المعسكر الشيوعي، والنظام التعليمي السائد في جامعة واقعة في قبضة التوجيه الإيديولوجي. هناك تحايل **تودوروف**، مؤقتا، على الوقوع في هذا الفخ باختياره لشهادة التخرج موضوعا، اقتضى مقارنة صيغتين لقصة كاتب واحد درسهما لغويا ونحويا. وبمجرد الانتقال إلى باريس رأى الأفق المفتوح، وطرق الباب المناسب، وسلم على اليد السحرية، ممثلة فيَ علَمين من

بين الذين سينقلون الدرس الأدبي النقدي في السوربون، تلك النقلة النوعية التي لا يقيس مسافتها ونوعها إلا أعلام مدرسة التاريخ الأدبي التقليدي والفيلولوجي، الذين أصبح اختصاصهم يحتضر على يد "رولان بارت"، و"جيرار جنيت" وغيرهما.

قطع **تودوروف**، على يد هذين الناقدين، الخطوة الأولى في المسار الجامعي الجديد، أو بالأحرى المجدد، والموافق لهواه. فهو لم يصل إلى مدينة "باريس" صفر اليدين، ولكن مالكا إرثا أدبيا فريدا هو الذخيرة التي دُعي لنقلها إلى الخزانة الفرنسية لتعزز نهجا وترسخ دعائما؛ نعني تلك النصوص النظرية للشكلانيين الروس، المتفوقة في عشرينيات القرن الماضي، من كبار آبائها "فيكتور كلوفسكي"، و"إيخنباوم"، الذين أسسا درس الأدب؛ النثر أولا، والشعر ثانيا، ومفهوم أدبية الأدب المشتغل بأدواته وإجراءاته المخصوصة به.

هكذا، وبتشجيع من "جيرار جنيت"، نقل **تودوروف** هذه النصوص إلى الفرنسية لتصدر سنة 1965 بعنوان "نظرية الأدب نصوص الشكلانيين الروس" لتنطلق المسيرة على سكة تجديد مفهوم الأدب، مع "جنيت"، دائما، خلال عشر سنوات عبر مجلة "Poétique"، مسنودة بسلسلة دراسات. وفي سنة 1981 أصدر الناقد البلغاري "ميخائيل باختين والمبدأ الحواري"، أين اشتغل على المبدأ الحواري الذي لاقى معارضات عديدة تحت عناوين مختلفة، مثل: "بين الشكل والدلالة"، "الهوية والغيرية"، "الخاص والعام". ويبدو أن الكاتب الروسي "دستويفسكي"، هو الكاتب الذي توقف عنده **تودوروف** مطولا، لكي يحاول أن يزيل كثيرا من الأوهام المتعلقة بدراسة هذا الكاتب الكبير. أراد الناقد البلغاري أن يجدد قراءة "دوستويفسكي" عبر إظهار وحدة المعنى والشكل، ووحدة المسائل التقنية الروائية، والمسائل الفلسفية. ومثلما اهتم **تودوروف** بمسألة المبدأ الحواري، اهتم أيضا بمسألة الشكل والمضمون، وموضوع الشعرية، والرمز، والقيمة في الأدب، وغيرها من الأعمال النظرية والتحليلية التي اتجهت نحو تغيير خط تدريس الأدب في الجامعة الفرنسية، وتحريرها من السياج المحدود للمناهج والدراسات السائدة المغلقة، وأسيرة المعايير الخارجية، المعزولة عن النص، بالتوجه أساسا إلى دراسة الأعمال في ذاتها، وانفتاحها على بعضها؛ حيث يستخدم المشتغلون في هذا الحقل أدوات التحليل البنيوي والعلوم اللسانية أساسا أولا، والدلالية ثانيا، والسيميائية أخيرا.

توالت أعمال الناقد البلغاري، الذي اكتسب الجنسية الفرنسية آنئذ، بانتظام وفي الخط القويم لضبط وتقنين شروط ومفاهيم معيارية العمل الأدبي داخل الدائرة الأدبية الصرف، أي العناصر

والمكونات والإواليات المرتبطة بصناعة القول والأداء الفني وتكوّن الدلالة فنيا في ارتباط مع رسم التنوع الأجناسي للخطاب، بالتركيز على البنيات السردية أو ما سيتحدد أكثر عند "جينيت" خاصة بـ"علم السرديات". والحاصل أن **تودوروف** قد وجد ضالته في العكوف على القول وفنيته في ذاتهما، بمعزل عن المعنى، أو المضمون، أو الصلات التي يقيمها الإبداع مع العالم، وهذا في مناخ الانفجار الثقافي الذي عصف بفرنسا بعد حركة 68 الطلابية، والعمالية، والفكرية خاصة مما جعلها (أي فرنسا) أكثر نضوجا وتفتحا وتنوعا وتجددا. ولعل أن هذا المنزع الأخير قد أثر كثيرا في التغيير الذي سيطرأ على المسار الفكري **لتودوروف**، الذي شرع منذ نهاية السبعينيات الخالية في كسر القوقعة البنيوية المغلقة والانفتاح التدريجي على العالم الخارجي، جغرافيا وثقافيا؛ إذ انشغل بمساءلة التعدد الثقافي وفهم الآخر، مما قاده إلى رحلات في بلدان أميركا اللاتينية، المكسيك أولا، أثمر عنها كتابا (1978)، ثم إلى قراءات لأعمال كبار التنوير، "مونتسكيو، مونتاني، توكفيل"، وأضرابهم، والانفتاح، بالتالي، على اختصاصات أوسع: علم النفس، التاريخ، الأنثروبولوجيا والفلسفة وخاصة الأخلاق.

تنبعث أهمية عنوان أطروحتنا الموسومة بـ "**تزفيتان تودوروف: من نقد النص إلى العقل النقدي**" من ذلك الانتقال الذي عرفه "تودوروف" الناقد البنيوي، من الفرديات اللصيقة بالثقافة الليبرالية، والهموم الوجودية، والأنطولوجية، والنصوص المغلقة، المحكومة بالشكل، والعدمية، وأنوية الفرد المركزية، إلى مجرة أخرى اسمها جوهر المعنى، ومضمون العالم، ومصائر التعدد الثقافي، ورحابة الأفق الإنساني. ولقد أثمر هذا التحول أعمالا ملحوظة أضحت علامة مميزة له، أهمها: غزو أمريكا، وفي مواجهة الأقصى.

لقد حرك هذا التحول والتشعب الذي ميز فكر "**تودوروف**" رغبة ملحة في نفسنا، من أجل البحث والتقصي في حيثيات وتفاصيل المسألة، ولعل الدوافع الأهم هي:

1. انعدام الدراسات النقدية والأكاديمية التي تناولت المسار الفكري التودوروفي في الحقول البحثية العربية، خاصة من الزاوية التي اخترنا البحث في إطارها.
2. كون **تودوروف** ناقدا ومفكرا من الوزن الثقيل، جعل الكثير من التساؤلات والاستفهامات تطرح حول مسيرته النقدية والفكرية.

3. الشمولية والسعة التي نلمسها في فكر **تودوروف**، جعلتنا نتوق إلى اغتمار مسعاه الفكري والدخول في مطاطية روحه العلمية.

4. صيغة التحول في هذه المسيرة، من النظرة المحايثة إلى الفكر المتعدد والدراسات الثقافية والفكرية.

انطلاقا مما سبق، وفي سبيل تحديد الإطار الذي سيشتغل ضمنه هذا البحث ارتأينا طرح الإشكاليات التالية:

إننا نعود إلى **تودوروف**، لا لنزيح الغبار عن ما بات تراثا نقديا مكرسا في الجامعات وحوليات العلوم الإنسانية، الأدبي منها خاصة، وليس بالضرورة لفحص تراكيبه وأنساقه وسنن نظامه، فإن ذلك، على ما فيه من فائدة، مبذول للدارسين والطلاب على السواء، به يختبرون النصوص، وبأدواته المنهجية يحللون ويفككون. نعود إلى **تودوروف** لشأن آخر تماما، استدعته المفارقة، وما يقول به المثل من أنه بضدها تتميز الأشياء. ففيم تكمن هذه المفارقة؟

إن **تودوروف** الراهن يقول أو يدعو إلى عكس ما قننه وأكد عليه كشرعية للدرس الأدبي، لا تبغي بغير لبّ الأدب وأدبيته الجوهرية والوحيدة، بديلا؛ إنه ببساطة يصدر القرار الحاسم لإعطاء شرعية الانقلاب على حقله المفاهيمي السابق. وعليه فإننا نتساءل: ما هو سر هذا التحول والانقلاب على قناعات سابقة شكلت عقيدة لا تمس بالنسبة للناقد؛ حيث دافع عنها بكل تفان واجتهاد، لتصبح بعد فترة من الزمن مجرد آراء تحمل من الزيف أكثر مما تحمل من الحقيقة؟ ثم، ماهي الأسباب الظاهرة والخفية –إن وجدت– وراء هذا الوعي الجديد؟ وهل صرح **تودوروف** بذلك وقدم مبررات على قناعاته الجديدة؟ أم أن الناقد قد ترك المتلقي يجيب عن هذه الأسئلة حسب تأويلاته الخاصة؟

تتفرع هذه الإشكالية الرئيسة إلى إشكاليات فرعية لا تقل أهمية عنها، هي:

يتمثل الإشكال الفرعي الأول من البحث، في مدى مساهمة **تودوروف** في بناء الحقبة البنيوية في أروبا؟ وما مدى مساهمته في الدفاع عنها ونشرها في العالم الغربي والعربي؟ وكيف استثمر هذا التمركز حول النصوص؟ ثم كيف كانت نقلته النوعية إلى نظريات ما بعد البنيوية؟ وما الإضافة التي قدمها لهذا النوع من الدراسات الحديثة؟

يبحث الإشكال الفرعي الثاني؛ في إمكانية اعتبار مسيرة **تودوروف** (الناقد الأدبي) قد عرفت نهايتها مع بدايته مسيرة **تودوروف** (المفكر الإنساني)؟ وهل يعتبر مشروع **تودوروف** الجديد، بمثابة اليد التي أزاحت الستار عن **تودوروف** الفيلسوف والمؤرخ بعدما كان **تودوروف** الناقد؟ ثم إلى أي مدى جعلت منه مؤلفاته غير الأدبية، مفكرا إنسانيا، بعدما كان ناقدا أدبيا؟ وهل يمكن اعتبار هذه النقلة محطة أخرى في مسار هذا المثقف الجوّال؟

اتبعنا من أجل الإجابة عن هذه الإشكاليات، كما اقتضت طبيعة الموضوع، منهج نقد النقد الذي يتيح فرصة الغوص في أغوار نصوص نقدية قدمت من قبل، في محاولة لقراءتها واستنطاقها والوصول إلى الأماكن الخفية للنصوص الأصلية. إضافة إلى تقنية تتبع واستقراء الظاهرة، مركزين في ذلك على الوصف والتحليل والربط بين المفاهيم والنظريات والمقارنة بينها.

كانت لنا عدة خيارات لدراسة أعمال "**تزفيتان تودوروف**"، أولها، دراسة جانب واحد من الحقول المعرفية التي خاض فيها الناقد، وكان هذا خيارا محدودا سيسم البحث بالضيق، مع عدم الإلمام بالآليات التي نريد تناولها بالتفصيل، كونها قد لا تتجسد بصورة واضحة في حقل واحد من الدراسة. أما الخيار الآخر، فهو توسيع مجال البحث، والانتقال إلى مسح شبه شامل لأعمال **تودوروف** وحقوله البحثية، وذلك ما تناسب مع ما نريد للدراسة النقدية (علما أن هذا الخيار لم يكن سهلا، نظرا لكثرة وتنوع أعمال **تودوروف** النقدية والفكرية)، وكان هذا الخيار هو الأنسب حسب القراءة العميقة التي اهتدينا إليها، حيث تجلّت التقنيات النقدية التودوروفية، التي هي مصب اهتمامنا.

ومحاولة منا لإثراء هذه القضايا، قمنا بتقسيم هذا البحث إلى ثلاثة فصول، والفصل إلى مباحث، والمبحث إلى مجموعة من العناوين الفرعية حسب ما استدعته ضرورات الدراسة.

تناولنا في الفصل الأول الموسوم بـ: "**نقد التمثلات السابقة ومراجعة التوصيف**" ثلاثة مباحث. تناولنا في المبحث الأول المعنون بـ: **نقد مفهوم التمثل التقليدي**، مرجعيات "**تودوروف**" الشكلانية والبنيوية، ومدى تأثير هذه المرجعيات على توجهات الرجل النقدية. إضافة إلى مختلف الاجتهادات التي قام بها "**تودوروف**" من أجل النهوض بالتيار البنيوي حتى ريادته في أروبا ومعظم الدول الغربية، إلى جانب مجموعة من الأسماء اللامعة في هذا النقد. ومن ثم كيفية انفلات الناقد التدريجي من هذا المنهج عن طريق نقد أفكاره الضيقة.

خصصنا المبحث الثاني المعنون بـ: **الوعي النظري بمفهوم الأدب ونقده،** للنفَس الجديد الذي صبغ به **تودوروف** حوارية باختين عن طريق العودة إلى مختلف الآراء النقدية التي طرحها الناقد السوفياتي، بالتحليل والمراجعة والنقد. ومن ثم فقد تتبعنا التصور الجديد الذي طرحه **تودوروف** لمفهومي الأدب والنقد، وذلك من خلال البحث في مشروعية مفهوم الأدب مسلطا الضوء، على دور الخطاب مجسدا بذلك وعيا تداوليا وسياقيا. كما عالجنا في المبحث، الاجتهادات التي قام بها **تودوروف** من أجل تأسيس علم للأدب يكون على قدر من التجريد والدقة، ونعني بذلك "الشعرية".

أما المبحث الثالث الموسوم بـ: **سؤال التجنيس،** فقد تعرضنا من خلاله إلى مسألة الأجناس الأدبية التي خاض فيها **تودوروف** بكثير من الاجتهاد والدقة والاهتمام، وذلك من خلال البحث في أصل الأجناس الأدبية ومشروعيتها، إضافة إلى الصيغة الاختلافية لجنس العجائبي، وعلاقة الأجناس الأدبية بالقارئ.

اهتدينا بعد ذلك إلى قضية مهمة، وهي ضرورة التطرق إلى مجهودات **تودوروف** في صياغة نماذج للتحليل الأدبي، باعتباره من أكثر الباحثين المنتسبين إلى المدرسة الفرنسية انشغالا بالظاهرة الأدبية تحليلا وتنظيرا، فارتأينا أن نسم الفصل الثاني بـ: "**البحث عن النموذج التحليلي**"، أين توقفنا في مبحثه الأول عند "**النظام المفاهيمي الحكائي** ركز من خلاله **تودوروف** على بناء نموذج تحليلي في مجال السرد؛ حيث قام الناقد بالربط بين نموذجين للبحث هما الدرس اللساني والنقد الأدبي السردي.

وخصصنا المبحث الثاني الذي عنوناه بـ: "**النظام المفاهيمي السيميائي**" إلى جنوح **تودوروف** نحو تطوير نظرية مستقلة للعلامات من خلال مقابلة العلامة بالرمز في سبيل التمييز بين المفهومين في الدراسات السيميائية، للتوصل أخيرا إلى خصوصية العلامة السيميائية.

ولما كان ضروريا التعرض إلى تطور الفكر النقدي عند **تودوروف،** فقد تناولنا في الفصل الثالث الموسوم بـ: "**الانفتاح على الأخلاق والعقل القرائي المركب**" المنعرج المعرفي والمنهجي الذي حدث في قناعات "**تودوروف**"، من خلال مشروعه الفكري والفلسفي، حيث أصبح الرجل يشتغل بقضايا جديدة أبعد من قضايا النقد والأدب، لتكون المشاكل الإنسانية الأكثر حساسية واستراتيجية من إواليات البحث عند **تودوروف.** وقد تم البحث في الموضوع من خلال مبحث أول موسوم بـ:

"**حدود المعرفة الذاتية**"، إلى دراسة وضعية الذات الناقدة التودوروفية في العلوم الإنسانية، ومن ثم، السياق الفكري والنظري الذي ظهرت وتطورت فيه ذاتية "**تودوروف**.

انتقلنا في المبحث الثاني الذي عنوانه: "**رحلة البحث عن الحقيقة**". ويتفرع هذا المبحث إلى تصورين اثنين: يتعلق الأول بالحقيقة العلمية التي يستند إليها جهد **تودوروف** في إخضاع الدراسة الأدبية لتصور موضوعي، ويعكف الثاني على الحقيقة التي يمكن للتخييل الأدبي قولها عن الواقع، مع ربط هذين التصورين بالذاكرة والتاريخ.

وقد وسمنا المبحث الثالث من الفصل بـ: "**الأخلاق في مواجهة النزعة الأخلاقية**"، وذلك من خلال التطرق إلى ثلاثة مواقف عامة تتخذها الحياة الأخلاقية للإنسان بالنسبة **لتودوروف** وهي: الطيبة التي تعني فعل الخير دون الحديث عنه، والأخلاق التي تعبر عن القيام بعمل الخير مع التحدث عنه، والنزعة الأخلاقية التي تعني التحدث عن الخير دون القيام به. وقد تناولنا من خلال الدراسة تداعيات المواقف الثلاثة السابقة الذكر في أعمال "**تودوروف**".

وأخيرا، جعلنا مبحثا رابعا خاصا بـ: "**إشكالية الآخر في فكر تودوروف**". وقد اختار "**الناقد** أن يدرس مسألة الآخر، من خلال اللقاء بين مجتمعين: المجتمع الأوروبي من جهة (الإسباني بالأساس)، والمجتمع الأمريكي (الآزتيكي بالأساس) من الجهة الاخرى؛ حيث قام بتُحليل الكيفية التي تم بها اللقاء بين هذه الكائنات المتباعدة، والتي كانت طبيعتها الإنسانية موضوع خلاف بالنسبة للطرفين.

انتهى البحث، في الأخير، بخاتمة تضمنت أهم النتائج التي توصلنا إليها، مرفقة ببعض الملاحظات التي اهتدينا إليها أثناء التحليل.

لقد اعترضتنا، في هذه الدراسة، عدة مشاكل عرقلت سير البحث في ظروف مثالية؛ إذ يعد هذا الموضوع –في حد ذاته– مغامرة نظرا للتصورات النقدية التودوروفية المتعلقة بالنظريات الغربية وكذا بممارساتها التطبيقية، إضافة إلى تنوع وتشعب فكر **تودوروف** الذي ينهل من حقول معرفية مختلفة، مما يستدعي كما هائلا من القراءة والمكاشفة.

ومن الصعوبات التي واجهت البحث أيضا، ندرة الدراسات حول الموضوع، خاصة باللغة العربية، وحتى إن وجدت، فقد بقيت قاصرة على زاوية بحث واحدة.

نحن لا ندعي أننا أوفينا هذا البحث حقه من الدرس والتحليل، لكننا نرجو أن نكون قد ألمنا، إلى حد معين، بجوانب الموضوع، وكشفنا عن أهم خصائص النقد التودوروفي، النصي والعقلي، الذي لطالما كان محل اهتمام الدارسين والباحثين، من وجهات نظر متعددة.

وفي الختام يطيب لي أن أشكر الأستاذة المشرفة أ.د. آمنة بلعلى، على صبرها وسعة صدرها؛ حيث واكبت ميلاد هذا البحث منذ أن كان فكرة، إلى أن خرج على الصورة التي هو عليه اليوم. كما أتقدم بالشكر، مسبقا، إلى أعضاء اللجنة المناقشة على قبولهم مناقشة هذا العمل المتواضع الذي أتمنى أن يكون في مستوى تطلعاتهم وأمانيهم.

الفصل الأول: نقد التمثلات السابقة ومراجعة

التوصيف:

1. نقد مفهوم التمثل التقليدي.
2. الوعي النظري بمفهوم الأدب ونقده.
3. سؤال التجنيس.

تمهيد:

إن تتبع مسيرة ناقد ومفكر وفيلسوف بحجم "**زفيتان تودوروف**" خطوة بخطوة، وإعادة تقديم أفكاره الشائكة والملتوية والمتألقة للقارئ في عمل واحد، أمر شبه مستحيل. وعليه، فإن اختيار الترتيب المناسب لولوج هذا الإنتاج الضخم يصبح ضرورة ملحة، خاصة أنه لا يمكن اعتماد الترتيب الكرونولوجي. ولذا رأينا أن كتاب "نقد النقد" سيكون مدخلا مهما إلى أعمال "**تودوروف**"، وموضعا استراتيجيا للملاحظة والتنقيب والعودة إلى مجموعة من المفاهيم والمرجعيات التي كانت راسخة في فكر **تودوروف**، لكنه سرعان ما تدارك النقائص التي تشوبها، فعمل على تجاوزها، وإن استدعى ذلك –أحيانا– التخلي عن بعض المبادئ والقناعات. وهي القضايا التي سنتناولها من خلال هذا الفصل.

المبحث الأول: نقد مفهوم التمثل التقليدي:

1. سلطة المرجعية الشكلانية.
2. نقد المشروع الشكلاني.
3. نقد المفهوم البنيوي.

تمهيد:

لقد قسم "**تودوروف**" محتوى الدروس التي كان يفترض أن يأخذها في النظرية الأدبية بـ "صوفيا" في سنوات الستينيات، قبل وصوله إلى فرنسا، إلى مفهومين رئيسيين هما: "روح الشعب esprit du peuple" و"روح الحزب esprit du parti"، وهذه التنشئة هي من أيقظت في "**تودوروف**" الرغبة الأولى في الالتفات نحو الشكلانيين الروس، الذي يعد نوعا من العودة إلى الأصول.

1- سلطة المرجعية الشكلانية:

قام "**تودوروف**" بعد سنتين من وصوله إلى فرنسا؛ أي سنة 1965، بنشر نصوص الشكلانيين الروس مترجمة للمرة الأولى في أوروبا، إلى اللغة الفرنسية، وصادرة عن دار النشر "سوي Seuil"، ضمن مجموعة "تل كيل Tel Quel"، والتي كانت أيضا عنوانا للمجلة الشهيرة التي تأسست سنة 1960 من طرف "فيليب سولير" (Philippe Soller)". وقد قام "رومان جاكبسون" الذي ساعد "**تودوروف**" على جمع هذه النصوص إلى جانب "جيرار جينيت"، بكتابة مقدمة لها تحت عنوان: "نحو علم في فن الشعرية".

ظل حضور الشكلانيين الروس في كتابات "**تودوروف**" مستمرا إلى غاية صدور كتابه "نقد النقد" سنة 1984؛ أين خصص لهم عنوانا فرعيا مندرجا تحت الفصل الأول من الكتاب، موسوما بـ: "اللغة الشعرية (الشكلانيون الروس)"؛ حيث قام **تودوروف** سنة 1970 بنشر الكتاب المترجم "مورفولوجيا الحكاية العجيبة" لصاحبه "فلاديمير بروب"، والذي كان قد سبق له وأن نشره سنة 1965 في كتابه "نظرية الأدب" على شكل مقال تحت عنوان "تحولات الحكاية العجيبة". وقد عرف الكتاب منذ ذلك رواجا كبيرا في فرنسا[1]. وفي كتاب "شعرية النثر" في طبعته الأولى الصادرة عام 1971، نجد أن الفصل الأول من الكتاب الذي يعود إلى سنة 1964 (أي أنه معاصر لكتاب "نظرية الأدب")، قد خصصه "**تودوروف**" لـ "الإرث المنهجي الشكلاني"؛ أين خص بالدراسة أكثر، واحدا من أسمائه اللامعة وهو "رومان جاكبسون" الذي ظهر أيضا في كتابه "نظريات في الرمز" 1977، كما خصه بمجموعة من النصوص المختارة وهي: "رومان جاكبسون: حياة داخل اللغة" صدرت سنة 1984، و"رومان جاكبسون: روسيا وجنون وشعر" صدرت عام 1986. ويمكن أن نضيف إلى هذه

1 - Voir : Jean Verrier, Tzvetan Todorov du formalisme russe aux morales de l'histoire, collection référence, paris, 1995, p 17.

القائمة من الكتب المخصصة للشكلانيين الروس، كتاب "ميخائيل باختين: المبدأ الحواري" الصادر عام 1981، على الرغم من أن باختين قد انتقد الشكلانيين الروس، إلا أن **تودوروف** قد عده محاورهم المفضل والأكثر فائدة.

إذا كان "جاكبسون" قد ساعد "**تودوروف**" في بداياته على التعريف بالشكلانيين الروس؛ فإن "**تودوروف**" بدوره قد أسهم بالتعاون مع اللساني "نيكولا روريت Nicolas Ruwet"، مترجم "محاضرات في اللسانيات العامة "لدي سوسير" 1963"، على التعريف "بجاكبسون" في فرنسا.

إضافة إلى ذلك، فإن "**تودوروف**" في كتابه "النظرية الأدبية" قد أورد نصين "لرومان جاكبسون". وفي عيد ميلاده الخامس والسبعين، قام "**تودوروف**" بتنسيق الصفحتين اللتين خصصتهما جريدة "Le Monde" للساني "جاكبسون" بتاريخ 16 أكتوبر 1971. كما قام بتكريمه في السنة ذاتها عبر مجلة "الشعرية" في عددها السابع. وفي سنة 1973 قام "**تودوروف**" بجمع نصوص "رومان جاكبسون" التي كتبها بين سنة 1919 و1937، وقد قامت دار النشر seuil بنشرها تحت عنوان "أسئلة في الشعرية Questions de poétique". أما في كتابه "نظريات في الرمز" فقد خصص له "**تودوروف**" فصلا موسوما بـ "شعرية جاكبسون" يمتد من الصحة 339 إلى الصفحة 352. وفي عام 1984 (سنتان بعد وفاة جاكبسون)، قام "**تودوروف**" بنشر واحدة من مقالات "جاكبسون" الجديدة في العدد 57 من مجلة "بويتيقا Poétique"[1]، كما ألف في السنة ذاتها كتابين حوله، أين قام في الأول الموسوم بـ "حياة داخل اللغة، صورة ذاتية لعالم" الصادر سنة1984 ، بجمع نتائج المجلدات السبع للكتب المختارة "لجاكبسون". وفي الكتاب الثاني الموسوم بـ ""روسيا وجنون وشعر" الصادر 1986 عن دار النشر Seuil، قام تودوروف بتقديم مجموعة من النصوص المختارة والمترجمة من الإنجليزية والألمانية والروسية، والتمهيد لها.

يبدو أن "**تودوروف**" يريد سداد دين فكري أو أخلاقي تجاه "جاكبسون" تأكيدا على مرجعيته المؤثرة، إلا أن ذلك لم يمنعه من نقد أفكاره أو الحكم على أعماله، وذلك عن طريق مقارنتها مثلا بأعمال "ميخائيل باختين"، أين نوه **تودوروف** بملاحظة مهمة حول شعرية الأجناس: بالنسبة "لجاكبسون" أشار من خلالها إلى أن "**الشعر والنثر يشكلان معا تسلسلا هرميا: فالشعر، كما قاله دائما، هو جوهر الأدب، وهو عالمي وأزلي. أما النثر، فهو اتفاق يتم بين الشعر واللغة اليومية،**

[1]- Voir : Jean Verrier, Tzvetan Todorov du formalisme russe aux morales de l'histoire, p 18.

ويتغير حسب الزمان والمكان (...). الشعر هو عملية استقراء (extrapolation) انطلاقا من الطابع المناجاتي للغة[1](Monologique): هناك العالم من جهة، ومن الجهة المقابلة نجد فاعلا مفردا، هو الشاعر ومعه اللغة التي تضمن عملية الاتصال بين الطرفين. بينما ينشأ النثر من الحوار: حيث يمثل ضمير المتكلم وهو في عملية تفاعل مع الآخر؛ فالنثر هو بمثابة الوسيط بين الراوي (الرواة) والقارئ (القراء). يتفق "جاكبسون" في هذا الطرح مع رفيقه ومعاصره "ميخائيل باختين"؛ إلا أن "باختين" لطالما كرس كل اهتمامه بالطرف الثاني من الثنائية وهو النثر وأعني بذلك "الرواية". وهنا يمكن أن نلحظ مفارقة غريبة: فرجل التبادلات والحوار "جاكبسون" يكرس حياته للشكل الأدبي المنحدر من الأحادية (Monologue)، والرجل المنغلق في الصمت لوحده، "باختين" يكرس حياته لخدمة الرواية الحوارية"[2]. لم يبق "**تزفيتان تودوروف**" بعيدا عن أعمال "جاكبسون" حين تحدث عنها، إذ قد وصف صاحبها بـ "رجل التبادلات والحوار".

ظل هذا التأثر "بجاكبسون" وبأمثاله من الشكلانيين الروس يرافق "**تودوروف**" في الكثير من أعماله؛ ذلك أن الاطلاع على أبحاث غيرنا والتي تنتمي إلى الثقافة المجاورة والمختلفة إلى حد الصراع أحيانا، ينتج أعمالا مستحدثة وقيمة، وهذا ما نستنتجه من خلال ما كتبه "**تودوروف**" حول الشكلانيين الروس: "**(...) ميراثنا الحقيقي من الشكلانية الروسية ليس عبارة عن عقيدة، ولكن آلاف القضايا الأدبية التي لم نطرقها قبل الشكلانيين الروس، وأصبحنا من بعدهم نطرقها: لقد كانوا يرون، وقد علّمونا أن نرى**".[3] وهذا ما جعلنا نعتقد أن الانطلاقة الفعلية **لتودوروف** في مجال النقد الادبي والنظرية الأدبية يدين بهما للميراث الشكلاني الروسي، الذي فتح له طرقا مختلفة وآفاقا واسعة للبحث والتنقيب.

وقد أشار "**تودوروف**" في كتابه "نقد النقد" إلى "**وجه عميد كلية الآداب في جامعة السربون، الذي تجمد فجأة حين سألته، سنة 1963، في لغة فرنسية متلعثمة، عمن يدرس "النظرية الأدبية**"

---

[1]Monologique/Monologal: قام الأستاذ محمد يحياتن بترجمته "مناجاتي" نسبة للمناجاة أو حديث النفس بمعنى أحادي الكلام، كما أشار إليه في كتاب "المصطلحات المفاتح في تحليل الخطاب" لـ "دومينيك مانغونو"، تر: محمد يحياتن. ويطلق عليه غريماس مصطلح "وحيد الخطاب".

[2]- Roman Jakobson, Russie folie poésie, textes choisis et présentés par Tzvetan Todorov, Seuil, 1986, p 10-11.

[3] - Jakobson, Russie folie poésie, p 09.

هناك"[1]. لم يكن الفرنسيون آنذاك يذهبون في تحليلهم للنصوص الأدبية أبعد من شرح معانيها على الطريقة الفرنسية، وهي طريقة تسمح لك بالتعليق على النصوص "**مع العلم مسبقا بالمعنى الذي ينبغي التوصل إليه في هذا النص أو ذاك**"[2]، إضافة إلى تتبع حياة المؤلف وسردها سردا تاريخيا. فحينما لم يكن هناك مكان للتفكير النقدي حول الأشكال الأدبية في فرنسا؛ كانت نصوص الشكلانيين الروس التي تعود إلى نصف قرن من الزمن إلى الوراء والتي لم يسبق لها وأن ترجمت إلى الفرنسية، البديل الأمثل الذي من شأنه سد الفراغ الأدبي الذي تتخبط فيه فرنسا. ولهذا، فقد صاحب صدور الطبعة الأولى من كتاب "**تودوروف**" "الأدب والدلالة" شريطا كتب عليه "ثورة مجهولة القيمة".

ويشير **تودوروف** إلى أن نصوص الشكلانيين الروس قد كانت كثيرة ومتنوعة ومتناثرة، لذا لم يكن من السهل عليه الحصول عليها جميعا. ولأن قلة من الفرنسيين من هم مطلعون على اللغة الروسية؛ فقد صب اختيار "**تودوروف**" على "**نظرية النثر التي (...) حازت على المكانة الأولى من ضمن أولوياته، على عكس نظرية النظم التي كانت لتتأثر أكثر بالترجمة**"[3]. لهذا وجد "**تودوروف**" نفسه مضطرا لاختيار النصوص النظرية بدلا من النصوص التطبيقية التي تستعصي على المتلقي الفرنسي، بسبب طبيعة اللغة الروسية التي تختلف كثيرا في قواعدها عن اللغة الفرنسية، علما أن "جاكبسون" قد نوه في التقديم الذي وضعه لكتاب " الشكلانيون الروس: نظرية المنهج الشكلي" أن "الجانب اللساني للشعر قد تم إبرازه بصفة قصدية"[4] في كل مؤسسات الشكلانية الروسية؛ لأن اللغة الشعرية هي الأكثر ملاءمة لعملية التحقيق في اللغة، وأن هذا الميدان قد تم إهماله تماما من طرف اللسانيات التقليدية، كما أن القواعد البنيوية والجانب الإبداعي من اللغة تتجلى في اللغة الشعرية أكثر منها في اللغة العادية[5]. أضف إلى ذلك أن العلاقات الدقيقة التي نسجها "جاكبسون" بين اللسانيات والأدب تكمن خاصة في أعماله حول الفونولوجيا التي أنجزها بالتعاون مع "تروبيتسكوي" (TROUBETSKOY)[6] والتي كانت القاعدة التي تأسست عليها فيما بعد اللسانيات البنيوية.

---

[1]– تزفيتان تودوروف، نقد النقد "رواية تعلم"، تر: سامي سويدان، تقديم: ليليان سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، العراق، ص 146.

[2]– م ن، ص ن.

[3]- Todorov, Théorie de la littérature, Textes des formalistes russes, réunis, présentés, et traduits par T. Todorov, préface par R. Jakobson, Seuil, 1965, p 22.

[4]- idem, p 7.

[5]- Voir : Ibidem.

[6] - Jean verrier, TT du formalisme russe aux morales de l'histoire, p 32.

إن ما قدمه "**تودوروف**" لفرنسا من موروث شكلاني روسي لا يقدر بثمن؛ إذ يجب علينا أن نلقي نظرة على ذلك العمل القيم الذي قام به "جاكبسون" حين قام بتحليل النصوص الشعرية الفرنسية "بيلاي" (Bellay)، و"بودلير" Baudelaire) والتي ترجمها ونشرها "**تودوروف**" ضمن كتابه "أسئلة في الشعرية" سنة 1973، وهي تدخل ضمن الجانب التطبيقي لأعمال الشكلانيين الروس في اللغة الشعرية. غير أن الاهتمام بالنظرية وبتحليل النصوص النثرية، كان له نتائج إيجابية خاصة فيما يتعلق بالتطور الرائع الذي عرفته فرنسا فيما يتعلق بدراسة القصة، وذلك مع ظهور علم جديد أو على الأقل مصطلح جديد أطلق عليه "**تودوروف**" "السرديات Narratologie" وذلك في كتابه "نحو الديكاميرون (Grammaire du décaméron)" الصادر سنة 1969، وهو المصطلح الذي تبناه "جيرار جينات" بعد ذلك في كتابه الشهير "خطاب الحكاية" الصادر سنة 1972.

لقد قام "**تودوروف**" بحصر تعامله مع الشكلانيين الروس في ثلاثة مراحل يمكن أن نوجزها فيما يلي[1]:

- تتمثل المرحلة الأولى في إعجاب "**تودوروف**" بانشغال الشكلانيين الروس بـ "التقنية الأدبية".
- تتمثل المرحلة الثانية في المجهودات التي بذلها "**تودوروف**" من أجل تنسيق أبحاث الشكلانيين، وذلك بعد اكتشافه للنقص الذي يسمها؛ حيث يقول: "**اعتقدت أنني قد أقرأ في كتاباتهم حضور مشروع "نظري" ماثل، مشروع تكوين شعرية لم يكن متماسكا حكما (وذاك لسبب بديهي: فقد كان هناك عدة مؤلفين كتبوا خلال خمس عشرة سنة) ولم يصل إلى نهايته؛ لقد كان عمل منهجة وتجذير إذن يفرض نفسه**"[2]. يشير "تودوروف" في هذا المقطع إلى الدور الهام الذي قام به في تطوير "شعرية" لم تتعد مراحلها الأولى في أعمال الشكلانيين الروس.
- أما المرحلة الثالثة والأخيرة فتتمثل في تصور "**تودوروف**" الشكلانيين الروس بمثابة "الظاهرة التاريخية"، ومن ثم إدخالهم ضمن "تاريخ الإيديولوجيا"، التي يبدأ بالاهتمام بها

[1]– تودوروف، نقد النقد، ص 26–28.

[2]– م ن، ص 23.

ابتداء من سنوات 1980. ومن ثم لم يعد مولعا بأعمال الشكلانيين كما كان سابقا، إلا من باب التقدير والعرفان بالجميل.

غير أن "**تودوروف**" يستثني من ذلك، نشاط الشكلانيين فيما يتعلق باللغة الشعرية، على الرغم من أنها الطريقة التي يتبعها الشكلانيون عادة للإشارة إلى الأدب، إلا أن ذلك بالنسبة إلى "تودوروف" هو عودة مباشرة إلى كل ما يتعلق بالشعر، كما هو معروف في تصورات الشكلانيين النظرية، وهو الجانب الذي وجد "**تودوروف**" نفسه مضطرا إلى تقليصه لحساب النثر، أثناء المرحلة الأولى.

لم يتوقف دور الوسيط الذي قام به "**تودوروف**" عند الشكلانيين الروس فحسب، إذ يمكن لنا أن نستنتج ذلك بالعودة إلى كتبه، وملاحظة عدد المؤلفين الفرنسيين والأجانب (خاصة الأجانب) الذين قام بالتقديم لأعمالهم بدءا من "أرسطو" (الشعرية)، مرورا بـ "إدوارد سعيد" (الاستشراق)، والكندي "نورثروب فراي" (المدونة الكبرى، الكتاب المقدس والأدب)، وصولا إلى "جون جاك روسو" و"غوته" وغيرهم.

2- نقد المشروع الشكلاني:

لقد تطرق "**تودوروف**" إلى العلاقات بين الشكل والمعنى من خلال الدراسات الفونولوجية التي قام بها الشكلانيون الروس حول "اللغة الشعرية وشعرية الأصوات". وقد أشار "**تودوروف**" إلى ذلك في مقاله الأخير حول الشكلانيين الروس الذي نشر في كتاب "نقد النقد". وتعتبر مسألة مقابلة الشكل بالمحتوى أو المعنى، إشكالية لا تنفك تظهر في الدراسات الأدبية وتسيل ما تسيله من الحبر وتثير الكثير من الجدل، ولعل الخلط بين المصطلحات هو ما يجعل قضية الشكل والمعنى تثار باستمرار. ويمكن اعتبار الدراسات الأدبية التي كانت تقدم في المدارس وتصنف على أساس الموضوعات التي تتناولها مما جعلها تسمى دراسات "موضوعاتية" في الأدب، (فنجد منها مثلا: الشر، الخير، الحرب، الطبيعة، وغيرها ...)، جاءت كردة فعل على الدراسات المستغرقة في الشكل

والتقنية[1]؛ فكانت تبدو النصوص الأدبية المهتمة بالتيمات، خير بديل يمكن أن يطرح ليخدم مصالح التلاميذ. غير أن الدراسات الموضوعاتية يمكن أن تكون مادة خاما لدراسة في الشكل أيضا.

قدم لنا "**تودوروف**"، عند هذا السياق، نظرته إلى المنهج الشكلاني ضمن المقال الذي كتبه حول "إرث المنهج الشكلاني"، على أساس أنه بدأ أولا مع النظريات اللسانية، وقد وجد أنصارا ومؤيدين في تزايد مستمر وفي كل العلوم الإنسانية، من بينها الدراسات الأدبية. ويبدو هذا التطور واضحا بشكل أفضل داخل علاقات اللغة مع أشكال التعبير المختلفة[2]، وتعتبر هذه العلاقات عميقة ومتعددة.

لقد ذهب "**تودوروف**" إلى أن الشكلانيين الروس قد لاقوا انتقادات لاذعة من قبل معارضيهم، فكان الباحثون اليافعون من "جماعة موسكو اللسانية" أو في "جماعة دراسة اللغة الشعرية (OPOIAZ) يتهمون بالجريمة الشكلانية، كما فعل "تروتسكي" في كتابه "الأدب والثورة"، حيث قال سنة 1924م: "إذا ما تركنا جانبا الأصداء الضعيفة التي خلفتها أنظمة إيديولوجية سابقة على الثورة، نجد أن النظرية الوحيدة التي اعترضت الماركسية في روسيا السوفياتية، خلال السنوات الأخيرة، هي النظرية الشكلانية في الفن"[3]. ونستحضر من أعدائها كذلك "ماكسيم غوركي ولوناتشارسكي" الذي وصف الشكلانية في سنة 1930م بأنها "**تخريب إجرامي ذو طبيعة إيديولوجية**"[4]. وفي غضون قيامه بحصر إنجازات الشكلانيين الروس، يعترف "إيخمباوم" "أن عدد المبادئ التي أشهرها الشكلانيون، في سنوات النقاش الكثيفة مع خصومهم، لم تكن لها أهمية كمبادئ علمية فقط، وإنما كشعارات كانت تحتدّ، لهدف دعائي أو اعتراضي، إلى حدّ المفارقة. كما أن إهمال هذه الحقيقة، وتناول أعمال "الأوبوياز l'OPOIAZ" فيما بين 1916-1921 كأعمال أكاديمية، يعني تجاهلا

---

[1]- محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي في ضوء المناهج النقدية الحداثية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص 11.

[2]- Voir : Tzvetan Todorov, Poétique de la prose, Seuil, 1971, p 9.

[3]- تروتسكي، نصوص الشكلانيين الروس: نظرية المنهج الشكلي، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، الطبعة الأولى سنة 1983م، ص:9.

[4] – م ن، ص ن.

للتاريخ[1]. لقد رفض الشكلانيون كل المقاربات التي كانت سائدة بغض النظر عن طبيعتها الفلسفية أو الاجتماعية أو النفسية... مادامت تنطلق من خارج النص.

يعتبر "إيخنباوم" أن "الشكلانيين في اعتراضهم على المناهج قد أنكروا ولا يزالون ينكرون، ليس تلك المناهج في حد ذاتها، وإنما الخلط اللامسؤول فيها بين علوم مختلفة (...) لقد اعتبرنا ولا نزال نعتبر كشرط أساسي، أن موضوع العلم الأدبي يجب أن يكون دراسة التخصيصات النوعية للموضوعات الأدبية التي تميزها عن مادة أخرى"[2]. ويخلص "إيخنباوم" إلى أن مؤرخي الأدب حين يرغمون النصوص الأدبية على الخضوع لمختلف العلوم إنما يتشبهون بالشرطة التي تفكر في اعتقال شخص فتصادر كل ما وجدته في غرفته، وتتعدى ذلك إلى الناس الذين يعبرون الطريق القريبة منه.

ويذكر "**تودوروف**" أنه مع صعود "ستالين" إلى الحكم، عزز الشكلانيون نقدهم الأدبي بالنقد السياسي، حيث نجد في مقدمة كتاب "نظرية المنهج الشكلي" أن "جاكبسون" يذكر تصريح الشاعر "س. كيرسانوف S. Kirsanov" في المؤتمر الأوّل للكتّاب السوفياتيين بموسكو 1934: "إنه ليس بالإمكان مسّ مشاكل الشكل الشعري، والاستعارات، والقافية، والنعوت، دون إثارة رد سريع: اعتقلوا الشكلانيين الروس! فكل واحد مهدد بأن يتهم بالجريمة الشكلانية (...) إن كل ذكر لـ "للصور المتعلقة بنبرات الصوت (figures phonétiques) أو بـ "علم الدلالة (sémantique)" يقابل تلقائيا بالصد: فلنهاجم الشكلانيين! لقد جعل بعض النقاد الجهلة من كلمة السر هذه دعوة للحرب للدفاع عن جهلهم في ممارسة الفن الشعري ونظريته"[3]، خاصة وأن الشكلانيين قد صاغوا مبادئ علمية اعتبرت شعارات تهدف إلى الدعاية والمعارضة.

تأتي لفظة "شكل" –في معظم نصوص "**تودوروف**" حول الشكلانيين الروس– دائما، مصحوبة إما بلفظة "وظيفة" أو بلفظة "بنية"؛ حيث نقرأ في مقاله "إرث المنهج الشكلاني L'héritage méthodologique du formalisme" الذي كتبه "**تودوروف**" في 1964 ونشره 1971 مع الطبعة الأولى من كتابه "شعرية النثر" ما يلي:

---

[1]– إيخمباوم، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ص 48–49.

[2]– إيخمباوم، نقلا عن عمر محمد الطالب، مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، دار اليسر للنشر والتوزيع، ط1، المغرب، 1988، ص 28.

[3]– جاكبسون، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ص 28–29.

"**أما فيما يخص لفظ "شكلي Formel"، فإن الأمر يتعلق بشعارات مناسبة أكثر مما يتعلق بتعريف محدّد، والشكلانيون أنفسهم يتجنبونه. يغطي الشكل، بالنسبة إليهم، كل الجوانب، وكل أجزاء العمل، ولكنّه يوجد فقط كرابط للعناصر فيما بينها، كما يربط العناصر بالعمل ككل، كما يربط العمل بالأدب الوطني وهكذا. باختصار هو جملة من الوظائف. إن الدراسة الأدبية الدقيقة، والتي نطلق عليها اليوم بنيوية، تمتاز بوجهة النظر التي يختارها الملاحظ وليس بالهدف المرجو منها** (...)"[1]. فالشكل من المنظور الشكلاني هو كل ما يحوِّل التعبير العادي إلى تعبير فني، والمحتوى ما هو إلا مظهر من مظاهر الشكل، وبذلك يكون الشكلانيون قد عكسوا التصور القديم القائم على مقولة "الشكل وعاء المضمون". غير أن الشكلانيين –هم أيضا– قد ربطوا بين مفهوم الشكل ومفهوم الوظيفة، وذلك من خلال التمييز بين الأداة والوظيفة؛ بحيث لم يعد مجرد وجود الأداة هو مناط الأدبية، بل وظيفتها داخل العمل الأدبي باعتبارها وسيلة لتحقيق مبدأ الإحساس بالشكل، وتقنية مساعدة على الإدراك الفني للموضوع، ولهذا كان "جاكبسون" يضعها في صميم التأويل الأدبي حيث يقول: "إذا ما أردنا للدراسات الأدبية أن تصبح علما فلابد لها أن تقبل الأداة باعتبارها بطلها الوحيد"[2]. غير أن هذه الأداة لا يمكنها أم تشتغل إلا ضمن وظيفة.

وقد عاد "**تودوروف**" إلى المفهوم الذي صاغه "فلاديمير بروب Vladimir Propp" لمفهوم الوظيفة؛ حيث أخذ على عاتقه منذ 1928 مسؤولية التمييز بين مصطلحي "الدافع Motif" (كالسفر، الاحتيال، العمل...) و"الوظيفة Fonction"، الوحدة الأساسية المكونة للحكاية العجيبة، وقد عرفها "فلاديمير بروب" على أنها: "فعل شخصية قد حدد من وجهة نظر دلالته في سيرورة الحبكة"[3]. وبعبارة أخرى، فإن الدافع، باعتباره شكلا بسيطا، قد يكتسب عدة وظائف بحسب موقعه داخل الحبكة (فزواج الأب في بداية الخرافة ليس كزواج البطل في نهاية الخرافة). وفي هذا المضمار، يحيلنا "**تودوروف**" إلى التمييز الذي تحدث عنه "جاكبسون" و "تروبتسكوي" بين **الصوت والفونيم**؛ حيث يمكن لشكل الصوت الواحد أن يحمل وظائف دلالية مختلفة داخل أنظمة الصوت المختلفة المؤسسة

---

[1]- Todorov, Poétique de la prose, p 10 .

[2]– رومان جاكبسون، نقلا عن: روبرت هولاب، نظرية التلقي "مقدمة نقدية"، تر: خالد التوزاني والجيلالي الكدية، منشورات علامات، ط1، المحمدية، 1999، ص 21.

[3]– فلاديمير بروب، مورفولوجية الخرافة، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط1، الرباط، المغرب، 1986، ص 35.

للغات مختلفة باعتبار أن الفونيم هو أصغر وحدة صوتية، ونفس الشكل الصائت الجهوري قد يتخذ وظائف متعددة[1]. وكنتيجة يخلص "**تودوروف**" إلى أن للشكل دلالة وظيفية، وبأن الشكل الواحد يمكن أن تكون لديه وظائف متعددة، وحدها من تحمل أهمية من حيث فهم الأعمال الأدبية، ونتيجة لذلك، فإن إظهار التشابه الموجود بين الأشكال، بعيدا عن إحراز تقدم في معرفة العمل الأدبي، سيصبح بدون جدوى.

يرى **تودوروف**، من جهة أخرى، أن اللغة الشعرية عند الشكلانيين الروس هي لغة مستقلة أو "ذاتية الغائية". وقد استعمل هذه الكلمة في كتاب "نقد النقد" بغرض تأصيل سبب انغلاق الشعرية؛ حيث بدأ تحليله بمقولة للشكلاني "جاكوبنسكي Jakoubinsky" التي تعود إلى سنة 1919 أين ميز هذا الناقد بين "**النشاطات الإنسانية التي لها غاية بحد ذاتها عن تلك النشاطات التي تسعى لتحقيق غايات خارجها والتي تتحدد قيمتها من كونها وسائل لبلوغ هذه الغايات**".[2] كما أنه دعا "الشعرية" بالنشاط من النوع الأول. وعليه فقد بدأ "**تودوروف**" تصريحه بالكلمات الآتية: "**هاك ما هو بسيط وواضح: تجد اللغة العملية تبريرها خارجها، في نقل الفكر أو في الاتصال بين البشر؛ إنها وسيلة وليست غاية؛ إنها، إذا استعملنا كلمة علمية (مغايرة)، الغائية Hétérotélique. بينما تجد اللغة الشعرية بالمقابل تبريرها (وبالتالي كل قيمتها) في ذاتها، إنها لذاتها غاية ذاتها ولم تعد وسيلة، إنها إذن مستقلة، أو ذاتية الغائية Autotélique**"[3]. وبهذا فإنه يجد أن اللغة العملية ذات مسوغ خارجي عنها، فهي فقط وسيلة وليست غاية، وكلمة عملية تؤدي بنا إلى القول إنها غيرية الذات، "**أما اللغة الشعرية فمسوغها في ذاتها أي داخلها، فهي تجد كل قيمتها في ذاتها وبذلك فهي غاية نفسها، وليست وسيلة غيرية ذاتية**"[4]. وهنا يطرح "**تودوروف**" تساؤلا حول الأشكال الألسنية التي تتيح التعرف إلى لغة تجد غايتها (قيمتها) وبالتالي وظيفتها في ذاتها؟

يقترح "**تودوروف**" على التساؤل السابق جوابين، الأول جوهري؛ ويعتبر أن اللغة التي لا تحيل إلى خارجها، هي لغة مختزلة، وهيأتها المادية من أصوات وأحرف، فهي لغة ترفض المعنى[5].

---

[1]- Todorov,Poétique de la prose, p 19

[2]– تودوروف، نقد النقد، ص 24.

[3]– م ن، ص ن.

[4]– م ن، ص 25.

[5]– م ن، ص ن.

وقد أرجع **تودوروف** هذه الآراء النقدية التي جاء بها الشكلانيون الروس إلى الحقل الأيديولوجي للعصر الذي أثر على ميدان الفن والشعر، فاتخذته الشكلانية كمبرر لاتجاهاتها "**ذلك أن التأملات النظرية ارتبطت بقوة بالممارسة المعاصرة للمستقبليين، وكانت في الوقت نفسه نتيجتها وأساسها؛ وكان القسم الأكثر تطرفا في هذه الممارسة هو الزوم (Le zaum)*، لغة ما بعد العقلي، الدال الخالص، شعر الأصوات والأحرف ما دون الكلمات (...) قبل ذلك بسنين عشر كان "شكلوفسكي" يتساءل عما إذا لم يكن كل شعر في الواقع ما بعد عقليا، إذ لم تكن استعانة الشعراء بالمعنى لا تحصل في أغلب الأحيان إلا لكي يجدوا فيه "دافعا"– تمويها وعذرا**"[1]. فهنا ينقد "**تودوروف**" ذلك الاتجاه الذي ينظر إلى اللغة باعتبارها دوالا خالصة، وهو مفهوم مجرد للغة قد أوقع البعض في التجريد ورفض المعنى: "**ولكن هل تبقى اللغة التي ترفض المعنى مع ذلك لغة؟ ألا يعد اختزال اللغة إلى موضوع فيزيائي خالص طمسا للسمة الأساسية فيها، باعتبارها صوتا ومعنى، حضورا وغيابا في الوقت نفسه؟ ولماذا نحصر انتباهنا بما ليس إلا ضجة وحسب**"[2]. وهو الاتجاه الذي يرفضه "**تودوروف**" إذ يعتبره قاصرا عن الوظيفة الحقيقية للغة.

تتعلق الإجابة الثانية عن التساؤل الذي طرحه "**تودوروف**"، في أن اللغة الشعرية تحقق "**وظيفتها الذاتية الغائية (أي غياب أي وظيفة خارجية) بكونها أكثر نسقية في اللغة العملية أو اليومية. إن العمل الشعري هو خطاب زائد الانبناء، حيث يستقيم كل شيء فيه: بفضل ذلك ننظر إليه بذاته أكثر من كونه يحيل إلى مجال آخر**"[3]. مما يعني أنه ينقد التصور الشكلاني الصرف لمفهوم اللغة، وهو التصور الأول للغة بالنسبة له.

لم يعتمد الناقد البلغاري، في تصنيفه هذا، على العامل التاريخي، بل اعتمد عامل الأهمية، وهو مع ذلك يشكك في تميز هذا التصور، مرجعا ذلك إلى الإيديولوجيات والخلفيات المعرفية والفكرية التي غذت التفكير الشكلاني، وهي إن لم تكن بادية للعلن فإن نسبها المتجذر يكشف ما كان خفيا. ومن بين الذين أشاروا إلى ذلك منذ بداية العشرينيات من القرن الماضي "جيرمنسكي" الذي نوه في

---

*– Chorégraphie: تصميم الرقص أو فن التعبير الجسدي الموقع.

[1]– تودوروف، نقد النقد، ص 25.

[2]– م ن، ص 27.

[3]– م ن، ص 26.

كتابه "المهام الشعرية" بأن "إطار المذهب الشكلاني للغة الشعرية هو الجماليات الكانطية، وينبغي إضافة تكوينها اللاحق في مرحلة الرومنطيقية الألمانية"[1]. ويؤكد "**تودوروف**" أن فكرة ذاتية الغائية التي تحدث عنها الشكلانيون الروس كتعريف للغة الشعرية وجمالياتها الفنية، هي مستلهمة أصلا من كتابات لـ "كارل فيليب موريتز" و"كانط" في الجماليات؛ حيث تم التطرق فيها إلى معاني الالتحام بين ذاتية الغائية وقيمة الأصوات؛ حيث يعتبر "موريتز" أنه ينبغي تعويض غياب الغائية الخارجية في الفن بتكثيف في الغائية الداخلية، ويعلن أنه "هناك حيث يفقد شيء ما الفائدة أو الغاية الخارجيتين، يجدر البحث عنهما في الشيء نفسه، إذا كان لهذا الشيء أن يثير لذة في نفسي؛ أو عليّ أن أجد في الأقسام المنعزلة لهذا الشيء غائية وفيرة بشكل أغفل فيه عن السؤال: ولكن ما نفع الكل؟ بتعبير آخر: أمام شيء جميل، علي أن أشعر بلذة من أجله بالذات وحسب؛ ولهذا الغرض ينبغي تعويض الغائية الخارجية بغائية داخلية؛ وعلى الشيء أن يكون شيئا ما مكتملا بحد ذاته"[2]. منافيا بذلك كل غاية خارجية للفن.

كما استند **تودوروف**، في السياق ذاته، إلى ما ذهب إليه "كانط" حين اعتبر أن حكم الذوق يتعلق بحالات خاصة فردية ثم ينتقل إلى الكلي، وهو محمول مرتبط بمعرفة الشيء وبالتالي متصل بتمثله له، أي أنه حكم يرجع إلى الذات ويصاحب هذا الحكم شعور باللذة والألم: "لكي نميز الشيء هل هو جميل أو غير جميل؛ فإننا لا نعيد تمثل الشيء إلى الذهن من أجل المعرفة، بل إلى مخيلة الذات (ربما مرتبط بالفهم) وشعورها باللذة والألم. ومن هنا فإن حكم الذوق ليس حكم معرفة، وبالتالي ليس منطقيا، بل جمالي (...) أما رابطة التمثلات باللذة والألم فليست كذلك، إنها لا تدل على شيء في الموضوع نفسه، وإنما تشعر فيها اللذات بأنها متأثرة بالتمثل"[3]، وهذا يعني أن الأفكار المستمدة من الشعور باللذة أو الألم تشير إلى موضوعات داخلية، فالذوق هو ملكة تقدير شيء أو فكرة من حيث قبولها أو عدم قبولها بدون وجود أي غاية خارجية معينة. كما وضع "كانط" في تحليله للحكم

---

[1]– جيرمنسكي، المهام الشعرية، نقلا عن تودوروف، نقد النقد، ص 28–29.

[2]– موريتز، مؤلفات، نقلا عن تودوروف، نقد النقد، ص 29.

[3]– إيمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، ترجمة غانم هنا، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، 2005، ص 10،101.

الجمالي أربع مقولات أطلق عليها "لحظات تحديد الحكم الجمالي" وهي: الكيفية، والكمية، والنسبية، والشكل[1]، وذلك محاولة منه التمييز بين ما هو جمالي وما هو علمي أو أخلاقي أو عملي.

انتهى "**تودوروف**" في أعماله حول تاريخ النظريات في الرمز 1977 إلى إيجاز الجماليات الرومانسية في كلمة واحدة هي "الرمز". ويرى "**تودوروف**" فيما يطلق عليه بـ "الأزمة الرومانسية" ولادة الجماليات الحديثة المؤسسة على الغائية الذاتية في الفن[2]. وتجدر الإشارة إلى أن الامر يتعلق بالرومانسية الألمانية التي يوضحها "نوفالي Novalis" والأخوان "شليغل Schlegel" وغيرهم.

يشك "**تودوروف**" أن يكون الشكلانيون واعين بنسب أفكارهم؛ فهو يعتقد أنهم قد تبنوها عن طريق الرمزيين الفرنسيين أو الروس، متجاهلين بذلك منابعها الأصلية، وهذا ما يجعل الخلفية المعرفية الشكلانية على المحك. ويذهب أبعد من ذلك على حد التشكيك في مصداقية تصريحات "جاكبسون" حول المبادئ الشكلانية: "**(...) هكذا يمكننا أن نقف متشككين إزاء تصريحات جاكبسون عندما ينكر، سنة 1933، مقارنات تبدو له تعسفية: الظاهر أن هذه المدرسة (الشكلانية) (...) تبجل الفن للفن وتمشي على خطى الجماليات الكانطية. (...) إننا لا نبشر، لا تينيانوف (Tyniyanov) ولا موكاروفسكي (Mukarovsky) ولا شكلوفسكي ولا أنا، بأن الفن مكتف بذاته**"[3]. وما جعل "**تودوروف**" يشكك في مصداقية تصريح "جاكبسون" هو الكتابات الأولى لهذا الناقد التي تضمنت اسمين بارزين من المذهب الرومانسي وهما "مالارميه Mallarmé" و "نوفاليس Novalis".

ومع أن "**تودوروف**" يقر دائما بفضل الشكلانيين الروس وبمجهوداتهم وبالإرث القيم الذي تركوه؛ مما جعله يعترف في مقامه هذا أن نسب الشكلانيين إلى الرومانسية لا يعني مطابقتهم لهم، وما قام به "جاكبسون" في التحليلات النحوية التي كرسها للشعر لم يكن ليأتي به غيره من الرومانسيين أمثال "نوفاليس" أو "شليغل" أو حتى "بودلير"[4]. غير أن نسب الشكلانيين الروس إلى الرومانسيين فيما يخص "تعريف اللغة الشعرية" جعل "**تودوروف**" يقر بعدم تميز نتاجهم تماما، وأن ما قاموا به لا ينحدر من جهدهم بشكل خالص، بل بقوا على إثر ذلك خاضعين بصورة مطلقة للإيديولوجية

---

[1]– ينظر: إيمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، ص 103–143.

[2]– تودوروف، نقد النقد، ص 28.

[3]– م ن، ص 30.

[4]– ينظر: م ن، ص 32.

الرومانسية. وقد يكون هذا من بين الأسباب التي جعلت "**تودوروف**" يعترف بأنه لم يعد يهتم بمضمون آراء الشكلانيين ولم تعد كتاباتهم تفتنه كما كانت، وإنما أقصى ما أصبح يهمه في هذه الجماعة هو منطقهم الداخلي وموقعهم في تاريخ الإيديولوجيا باعتبارهم ظاهرة تاريخية.

3- نقد المفهوم البنيوي:

انشغل "**تودوروف**" بالدراسات البنيوية منذ السنوات الأولى من قدومه إلى فرنسا في ستينيات القرن الماضي؛ فكان من المدافعين الشرسين عن مبادئها، ومن المساهمين الفعالين في ولادة هذا المنهج، وذلك بفضل ترجمته لنصوص الشكلانيين الروس إلى اللغة الفرنسية، والتي دعت إلى الاهتمام بالعلاقات الداخلية للنص الأدبي، واعتبرت الأدب نظاماً ألسنياً ذا وسائط إشارية (سيميولوجية) للواقع، وليس انعكاساً له. واستبعدت علاقة الأدب بالأفكار والفلسفة والمجتمع[1]. وقد طورت البنيوية فيما بعد، بعض الفروض التي جاء بها الشكلانيون الروس.

يذهب **تودوروف** إلى أن الفضل في بلورة المنهج البنيوي يعود إلى "دي سوسير"، بحكم أنه أول من استخدم كلمة "منظومة" أو "نسق"، وقد غيرها لسانيو "براغ" إلى لفظة "بنية"[2]. ويعتقد "عمر السنوي الخالدي" أن ألسنية "دي سوسور" هي أهم مصادر البنيوية؛ إذ يُعد الرجل رائد الألسنية البنيوية، بفضل محاضراته (دروس في الألسنية العامة) التي نشرها تلامذته عام 1916 بعد وفاته. وعلى الرغم من أن "سوسور" لم يستعمل كلمة (بنية) فإن الاتجاهات البنيوية كلها قد خرجت من ألسنيَّته، وبهذا يكون هو قد مهَّد لاستقلال النص الأدبي بوصفه نظامًا لغويًّا خاصًّا[3]. كما فرَّق "دي سوسور" بين اللغة والكلام: فـ(اللغة) عنده هي نتاج المجتمع للملكة الكلامية، أما (الكلام) فهو حدَث فردي متصل بالأداء وبالقدرة الذاتية للمتكلم[4]، مما جعل من علم اللسانيات الحديث أحد أهم مصادر البنيوية.

إضافة إلى هذين المنهلين الرئيسين للبنيوية (الشكلانيون الروس وعلم اللسانيات الحديث)، نضيف منهلين آخرين لا يقلان أهمية عن الأولين هما: النقد الجديد الذي ظهر في أربعينيات

---

[1]- ينظر: محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي في ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص 13.

[2]- voir : Todorov, poétique de la prose, p 20

[3]- عمر السنوي الخالدي، البنيوية عوامل النشأة وأسباب التقويض، https://www.alukah.net/literature_language/0/115084/#_ftn3

[4]- ينظر: محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي، ص13.

وخمسينيات القرن العشرين في أمريكا، فقد رأى أعلامه "عزرا باوند، ودافيد هيوم، وجون كرو رانسوم" أن الشعر هو نوع من الرياضيات الفنية وأنه لا حاجة فيه للمضمون، وإنما المهم هو القالب الشعري، وأنه لا هدف لشعر سوى الشعر في ذاته[1]. وأما المصدر الثاني فهو "حلقة براغ"، وهي حلقة دراسية مكوَّنة من ثلة من علماء اللغة في براغ (عاصمة التشيك)، وهذه الحلقة وإن كان زعيمها "ماتياس" لكن المحرّك الرئيس لها هو نفسه مؤسس المدرسة الشكلية الروسية "جاكبسون" الذي تنقَّل بين روسيا وبراغ والسويد والولايات المتحدة الأمريكية، فكان أينما حلَّ بشَّر بآرائه، وكان له دَور فعَّال في نشر الوعي بالنظرية الجديدة وترسيخها في أوساط المثقفين[2]، ومن هنا التقط علماء حلقة براغ مشعل الدراسات اللغوية الحديثة، وأخذوا يتحدَّثون بشكل صريح متماسك عن بنائية اللغة.

يؤكد "**تودوروف**"، مع ذلك، أن التحليل البنيوي للأدب ليس ظاهرة جديدة كليا، بل تعد جذوره ضاربة في الماضي؛ إذ تعود إلى "**تقليد طويل جدا تحت اسم فن الشعر Poétique الذي استوعب أدوات أدبية كثيرة يستخدمها الباحثون اليوم: العناوين التي نقرنها بالأنواع، بعناصر العمل، بالوسائل الأدبية من مختلف الأنواع. ومن الواضح أن المرء في فن شعر جديد Nouvelle poétique ينبغي أن يحتفظ في ذهنه بنتائج مجهود عدد لا يحصى من الباحثين في الماضي**"[3]. حيث نجد أن تودوروف يتفق في تصوره هذا مع مجموعة من النقاد العرب –ولكن من وجهة نظر مختلفة– الذين يعتقدون أن للبنيوية جذورا تضرب بعيدا في النقد العربي، فها هو "جودت الركابي" يذهب إلى أن الجذور البنيوية تعود إلى "نظرية النظم" مع صاحبها "عبد القاهر الجرجاني" الذي يرى أنه "ليس للفظة في ذاتها –لا في جرسها ولا في دلالتها– بين الألفاظ والمعاني، بل هي المقصودة في إحداث النظم و التأليف"[4]. ويعقّب الكاتب عن كلام عبد القاهر الجرجاني قائلا: "ما رأيكم في هذا الكلام الذي قيل قبل قرون سحيقة على لسان عبقري من عباقرة لغتنا، وأي نظرة صائبة في بيان علاقة اللفظ بالمعنى أو ما يسميه نقادنا العرب (بالسياق)"[5]؛ فالأجزاء لا معنى لها دون هذه النظرة

---

[1]– ينظر: محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي، ص13.

[2]– ينظر: "محمد بلقاسم، النقد البنيوي، الخلفيات اللسانية والأسس المعرفية والخصائص، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2009، ص 12.

[3]– تزفيتان تودوروف، البنيوية والأدب، تر: عبد النبي اصطيف، 1973، ص 4.

[4]– جودت الركابي، أدبنا والبنيوية، مجلة الموقف الأدبي، العدد الخامس، 1989، ص 220.

[5]– م ن، ص 221.

العلائقية التي يحكمها النظم، فعلينا أن ندرك هذه العلاقة في النص لكي ندرك قيمته، لأن قيمة النص تكمن في علاقة عناصره وترابط أجزائه ببعضها البعض، والخصائص التي تضفيها على تلك التوليفة ككل.

لا ينكر "**تودوروف**"، مع هذا، ما يمكن أن يواجهه هذا الاختيار (الدراسة العلمية للأدب) من صد من طرف خصومه، وعليه فإنه يميز نوعين من النقد اللذين لا بد منهما، استنادا إلى خيارين منهجيين يفرضهما هذا النوع من الدراسة للأدب:

أما الطرح الأول، فإن الأدب يصبح بموجبه موضوعا لدراسة مستقلة، بمعنى أنه يكون بعيدا عن أي مؤثر خارجي ينتمي إلى مجال معرفي غير الأدب، يجعل منه مجرد وسيلة توضح موضوعا آخر غيره، وبهذا يصبح مجال دراسة الأدب "**داخليا (Interne) مقابل خارجي (Externe)**"[1]، وهنا يمثل "**تودوروف**" بالمنهج النفساني والمنهج الماركسي، حيث يرد الأدب في كلا المنهجين إلى مادة لدراسة علم النفس أو علم الاجتماع، أما هو نفسه فقد أهمل تماما وأبعد عن حقل الدراسة. وبهذا فإن "**تودوروف**" يقر بأن البنيوية تصبح في حالة مواجهة مع معارضيها من العلماء الاجتماعيين الذين يتجاهلون الطبيعة الخاصة للأدب.

يتأسس الخيار الثاني على مفهوم "**النظرية (Théorie) مقابل مجرد وصف (Description) الأعمال الأدبية المنفردة**"[2]، بمعنى أن النصوص الأدبية تحكمها مجموعة من المقولات الشاملة، التي لا يمكن أن تتغير مع كل نص. وإذا كان "**تودوروف**" يقر بأن البنيوية ستتفق هذه المرة مع العلماء الاجتماعيين الذين يؤيدون هم بدورهم النظرية، إلا أن النقد سيأتي من جانب مغاير، هم باحثو الأدب التقليديين الذين يعتبرهم "**تودوروف**" من أشد نقاد البنيوية قسوة، من خلفية أنها قد أهملت الطبيعة الخاصة للنص الأدبي الفردي واهتمت بالمعايير المجردة العامة التي تحكم مجموعة من النصوص. إلا أن الولاء للنظرية أمر لا يمكن الانفلات منه سواء جاء عن وعي من طرف الباحث أو بدونه، ولكن يبقى مجرد استعمال المصطلحات الوصفية هو ولاء لنظرية ما وإن لم يعترف الشخص بذلك، والوعي بالنظرية يعني فرصة من أجل تطويرها.

---

[1]– تودوروف، البنيوية والأدب، ص 3.

[2]– م ن، ص 4.

يرى "**تودوروف**"، مما تقدم، أن المنهج البنيوي هو أحد المناهج التي جاءت لتغيير طريقة تحليل النصوص، وكذا تغيير كل الأحكام والتصورات السابقة، ومع أن هذا المنهج ظهر كثمرة لمشروع كان قد بدأ به الشكلانيون الروس، ذلك أن كل محاولاتهم كان الهدف من ورائها الكشف عن أدبية النصوص، إلا أن ثمة فروقات جوهرية بين الشكلانية والبنيوية، وهي متمثلة أساسا في كون الشكلانية قد وضَعتْ "أسُس الاختلاف بين الشكل والمضمون داعيةً إلى الاعتناء أكثر بالشكل على حساب المضمون، أما البنيوية فقد حاولت دمجَ الشكل في المضمون، والدالِّ في المدلول (المعنى)؛ لأن الدالَّ الواحد لا بد من أن ينتِج مدلولات مختلفة لشخصين أو متلقِّيَين اثنين مختلفَين حسب التجارب الفردية"[1]، وعليه يصير النص واحدًا والقراءات متعدِّدة.

ويذهب "كلود ليفي ستراوس" إلى أن الفرق بين الشكلية والبنيوية يكمن في أن الأولى تفصل فصلا تاما بين جانبي الشكل والمضمون، باعتبار أن الشكل قابل للفهم، أما المضمون فلا يتعدى أن يكون بقايا خالية من القيمة الدالة. بينما ترفض البنيوية هذه الثنائية، وتعتبر أنه ليس ثمة جانبا تجريديا واحدا محددا وواقعيا، بل للشكل والمضمون الطبيعة نفسها، وهما يستحقان الدرجة ذاتها من العناية في التحليل، فالمضمون يكتسب واقعه من البنية، وما يسمى بالشكل ليس سوى تشكيل لهذه البنية من أبنية موضعية أخرى تشمل فكرة المضمون نفسها[2]. ونتيجة لهذا التصور فإن البنية لا تبتر الواقع، وإنما على العكس من ذلك، ومن ثم فهي تتيح الفرصة لإدراكه بجميع مظاهره.

وقد حدد **تودوروف** في كتاب "شعرية النثر" أهداف النقد البنيوي المتمثلة إما في استكشاف المتخيل، والهواجس الواعية واللاواعية، أو في النظام التعبيري في حد ذاته متمثلة في العمليات السردية، والصور، والأسلوب[3]. ويعني هذا أن البنية إنّما هي المقاربة الداخلية المغلقة للنص، وهي مقاربة منتهية تقوم على تظافر شبكة من العناصر والأنساق. كما أن البنية ليست فقط مجرد جملة من العناصر، بل قدرة هذه العناصر على إنجاز علاقات أخرى، علاقات ثابتة فيما بينها ولا تحيل على أي مرجعية خارجية. وقد جاء لدى "لالاند" ن البنية تستعمل من أجل تعيين كل مكون من

---

[1]– حسناء الإدريسي الكيري، البنيوية في النقد الأدبي، مدخل تعريفي، بحث منشور في صحيفة "قاب قوسين" الإلكترونية، 2015/11/23.

[2]– ينظر: صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، العراق، 1987، ص 23.

[3]- Todorov, poétique de la prose, p 20.

مجموعة ظواهر متضامنة، بحيث كل عنصر فيها متعلق بالعناصر الأخرى ولا يستطيع أن يكون ذا دلالة إلا في نطاق هذا الكل[1]، وهذه الفكرة هي الأساس فيما أطلق عليه "عمر مهيبل" بنظرية الصيغ.

يعتبر "**تودوروف**" أن الخلط بين مبادئ المنهج البنيوي، وبين تطبيقاته العملية المتفاوتة في نجاحها، إجحافا بحق هذا المنهج. ويضرب مثالا بالنقد الذي تم توجيهه إلى دراسة "فلاديمير بروب" للحكاية الشعبية، فجعل معارضو هذا المنهج يقولون: "**إن مخططاتكم يمكن أن تطبق على أنواع أدبية بسيطة كالحكايات الشعبية، ولكنها عديمة الجدوى إزاء الروائع الأدبية سواء أكانت روائع شكسبير أو دستويفسكي، حيث يكون لمجرد التركيز على الحوادث أهمية ضئيلة بالمقابلة مع صقل السرد والإنشاء الدرامي نفسه**"[2]. غير أن هذا لم يمنع كون أعمال "فلاديمير بروب" قد أسهمت بشكل كبير في تطوير التحليل البنيوي للنصوص؛ حيث قدم الباحث مفهوم "سيرورة الحبكة" التي تحمل معنى النظام أو البنية (**"النظام" بالنسبة إلى "دي سوسير" و"البنية" بالنسبة إلى لسانيي حلقة براغ. و"النظام" و"البنية" يحملان تقريبا المعنى ذاته**) بالمعنى الذي يجعل منها مجموعة من العناصر المترابطة فيما بينها؛ بحيث أن أي تغيير يحدث في إحدى العناصر سوف يمس كل المجموعة، وأن قيمة العنصر لا تتحدد إلا من خلال الدور الذي يقوم به داخل المجموعة.

وبهذا، فإن المقاربة النصية التي أقامها "بروب" تجاه تحليل الحكاية الغرائبية، أفضت إلى أن الأدب هو بنية داخلية؛ فالحكاية هي مجموعة من العناصر التي لو تغير أحدها تغيرت جملة العناصر، ولا يمكن في الوقت نفسه تقديم أي تعريف لأي عنصر من هذه العناصر إلا من خلال علاقته ضمن جملة العناصر الأخرى[3]. وقد اعتمد البنيويون هذا الإجراء المتمثل في كون الأعمال الأدبية تكتسب معناها ودلالاتها من خلال أشكالها التي نشأت فيها.

عارض "**تودوروف**" مسألة ربط الأدب بالميادين المعرفية الأخرى، ويذهب إلى أن مشروعية المنهج البنيوي تنبع من الأدب باعتباره ميدانا للبحث، لا يمكن وضعه جنبا إلى جنب مع العلوم الأخرى، لأن الأدب ليس بعلم، وهذا ما يجعل دراسته تتطلب طرقا مختلفة عن الميادين العلمية.

---

[1]– ينظر: عمر مهيبل، البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، 1991، ص 18.

[2]– م ن، ص 5.

[3]– ينظر: عمر محمد الطالب، مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، دار اليسر للنشر والتوزيع، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1988، ص 73.

ضف إلى ذلك، فإن هذه العلوم الأخرى لا نجدها تضع على المحك مصداقية منهج تحليل على حساب آخر، لأنها توظف مناهج تصب في صميم اختصاصاتها، فهي تخدم ذلك العلم من كل الجوانب، وعليه يقول "**تودوروف**": "**(...) نجد لدينا اللغويات، الاقتصاد، الفيزياء، وعلم النفس جنبا إلى جنب، وفجأة تظهر أسماء مغايرة الخواص كـ "الأدب الإنجليزي" و"الأدب الفرنسي" و"الأدب الروسي" ... إلخ. علوم من جهة وميادين معرفة من جهة أخرى. ولتتخيل ما يمكن أن يحدث لو أن كليات العلوم الطبيعية قسمت بشكل مماثل إلى "قسم الأرض" و"قسم الجو" و"قسم البحر"، ولتتخيل المختصين في علم الأرض يحاجون في تفوق "المنهج" الفيزيائي أو الكيميائي أو الحسابي. ولكن هذا ما يحدث تماما في قسم اللغة الإنجليزية مثلا، حيث يقوم التنافس بين أولئك الذين يفضلون منهج التحليل النفسي، أو المنهج الاجتماعي، أو المنهج اللغوي (...) وسبب هذا واضح، فدراسة الأدب لم تعتبر في يوم من الأيام علما في ذاته ولذاته**"[1]. ولهذا أصبح الاهتمام يتجه صوب المنهج المتبع أكثر من الأدب في حد ذاته، وكأنما المناهج موجودة لتنافس بعضها بعضا وليس لتصب في صميم المادة الموجهة للدراسة، فأصبح الانشغال بالليبيدو واللاشعور في علم النفس، أو العوامل المادية والبنى التحتية في المنهج الماركسي، أو حتى العوامل الاجتماعية بالنسبة للمنهج الاجتماعي أهم من الحادثة الأدبية نفسها.

يذهب "**تودوروف**"، بناء على ما سبق، إلى أن الحل المثالي لهذه المعضلة هو في تحويل الدراسة الأدبية إلى معرفة علمية، وذلك لن يكون ممكنا إلا عن طريق المنهج البنيوي الذي يتصوره على أساس أنه "**جملة متسقة من المفاهيم والمناهج تهدف إلى معرفة القوانين الضمنية**"[2]. إن ما يطمح إليه "**تودوروف**"، إذن، هو الانتقال من الأدب إلى علمه (وهوما يطلق عليه "**تودوروف**" مصطلح ***فن الشعر***)، وهذا ما من شأنه –حسب رأيه– أن يخرج الأدب من الورطة التي وضعته فيها المناهج الخارجية عنه، التي ابتعدت عن لب التحليل الادبي إلى دراسات أخرى بعيدة عنه.

لم يستمر دفاع **تودوروف** المستميت عن البنيوية لمدة طويلة؛ فقد ظهر في كتابه "الشعرية" الصادر عام 1968 والذي أسند إليه عنوانا فرعيا موسوما بـ "ما البنيوية؟"، أنه لم تعد للبنيوية سمعة جيدة. ويبدو أن الأمر لم يكن كذلك أيضا في وقت ظهورها في فرنسا حوالي 1960، حيث صرح

[1]– تودوروف، البنيوية والأدب، ص 2.

[2]– م ن، ص ن.

"فرانسوا واهل" (François wahl) في التقديم الذي خص به هذا الكتاب بما يلي: "**علينا أن نقولها صراحة: عندما يسألوننا عن البنيوية، فإننا غالبا لا نفهم ما يريدون قوله، والسبب هو أولا أن الإشاعات التي تنتشر في كل مكان هي أن البنيوية أشبه بالفلسفة، وأنها تسعى إلى إلغاء الكثير من الأشياء الجميلة خاصة الإنسان**"[1]. وقد تناول الناقد السوري "محمد عزام" الفكرة ذاتها حينما أعلن أنه "إذا كانت البنيوية قد انطلقت في النصف الثاني من القرن العشرين فملأت الدنيا وشغلت الناس، فإنها بدأت بالتراجع منذ إضرابات الطلاب الراديكالية في فرنسا عام 1968؛ مما جعل البنيويين يعيدون النظر في مواقفهم ومنهجهم الذي خرجت من رحمه مناهج نقدية عديدة كالأسلوبية، والسيميائية، والتفكيكية، بالإضافة إلى الألسنية، التي هي عماد هذه المناهج النقدية جميعًا"[2]. وبهذا يمكن القول: إن البنيوية قد بدأت بالانهيار في أوائل السبعينيات من القرن العشرين، وظهر مكانها في فرنسا ما اصطلح على تسميته ما بعد البنيوية، وقد تحول "**تودوروف**" عن البنيوية إلى ما بعد البنيوية، وانتقل في دراسته من أهمية الكاتب في تركيب النص الأدبي باعتماد معايير وبنى جاهزة الصنع إلى دور قارئ النص في توليد معانٍ جديدة لا نهاية لها.

يجدر بنا الإشارة، مع ذلك، إلى فكرة مهمة توضح موقف "**تودوروف**" من الدراسات البنيوية، وهي فكرة تدحض ما يعتقد به الكثير من النقاد والدارسين للمسار النقدي التودوروفي، من أمثال الناقد الفلسطيني "فيصل دراج"، الذي يقول: "لقد دفع "**بتودوروف**" بحثه المعرفي المتراكم، أكثر من مرة، إلى مراجعة ما اعتقد بصحته الكاملة قبل عقود ثلاثة. فبعد أن دعا الناقد مدة عشرين عاماً تقريباً إلى المنهج البنيوي، وقام بترجمة "الشكلانيين الروس"، معتقداً أن معنى الأدب قائم في التقنيات الأدبية، عاد بنقد ذاتي موسع في كتاب "نقد النقد"، استنكر فيه المنهج البنيوي الذي اعتقد أن النقد الأدبي علم دقيق مثل العلوم الأخرى. لكنه عاد من جديد، وبعد ثلاثين عاماً تقريباً، إلى الدفاع عما استنكره ذات مرة فربط بين الأدب والمجتمع، ذلك أن الأدب لا يختصر إلى جملة من الكلمات والرموز والإشارات"[3]. يذهب الناقد إلى أن "**تودوروف**" قد قام في أيام الشباب بالاعتراف بـ "النص

---

[1]-François Wahl, in Tzvetan todorov, poétique, seuil, 1968, p 9 .

[2]– محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي، ص 9.

[3]– فيصل دراج، تودوروف والدفاع عن وظيفية الأدب، https://www.addustour.com/article

الأدبي وحده، وأن كل ما هو خارج عنه هو بضاعة فاسدة، لا يليق بالأديب المبدع أن يتعامل معها، ولا يجدر بالناقد الحقيقي أن يلتفت إليها.

غير أن الواقع، هو أن دفاع "**تودوروف**" عن البنيوية في الماضي، جاء كردة فعل تجاه الاستغراق في المناهج السياقية كالتاريخية والنفسية والاجتماعية والإديولوجية والجمالية في تفسير الأدب، حيث أهملت هذه المناهج النص، تماما، واكتفت بكل ما يحيط به من خارجه. وقد سعى "**تودوروف**" إلى لفت انتباه الدارسين والنقاد، وحتى القراء العاديين، إلى أهمية البنية الداخلية للنص دون أن يكون هدفه هو التركيز الخالص عليها، وهو ما صرح به في كتاب "الأدب في خطر": "**كان مقصدي (ومقصد الأشخاص من حولي في ذلك العهد) إقامة توازن أفضل بين الداخلي والخارجي، كما بين النظرية والتطبيق. لكن ما هكذا جرت الأمور اليوم (...) لم تتوقف حركة الرقاص عند نقطة توازن، بل ذهبت بعيدا جدا في الاتجاه المضاد: المقاربات الداخلية ومقولات النظرية الأدبية هي وحدها المعتبرة اليوم**"[1].

لقد سعى "**تودوروف**" فيما سعى إليه في الماضي، كما في السنوات الأخيرة من اجتهاداته الأدبية، إلى جعل المقاربة الداخلية للنصوص تكون مكملة للمقاربة الخارجية، الأمر الذي سيتيح دقة وصرامة أكبر في التحليل؛ إذ أن الهدف الأساسي الذي كان يرجوه "**تودوروف**" هو فهم معنى الأعمال الأدبية. غير أن مقصده هذا قد قوبل بالفهم الخطأ مما جعل الكثيرين يصفونه بالناقد البنيوي، غير أن انبهاره بالمبادئ البنيوية لا يعني اكتفاءه بها، حيث يقول: "**في ذهني –اليوم كما في الماضي– أن المقاربة الداخلية (دراسة علاقة عناصر العمل الأدبي فيما بينها) ينبغي أن تكون مكملة للمقاربة الخارجية (دراسة السياق التاريخي، والإيديولوجي، والجمالي)**"[2]. وهذا ما لم يستطع "**تودوروف**" إيصاله للمتلقي في ذلك الوقت، أم أن المتلقي هو من يتمكن من فهم طموحاته.

وفي الحقيقة لم يبتعد موقف "هاشم صالح" من "**تودوروف**" عن موقف غيره من النقاد، حيث نوه في مقاله "تودوروف يراجع تودوروف"، الذي هو عبارة عن حوار أجراه مع **تودوروف**، إلى تراجعه عن موقفه من البنيوية التي دافع عنها سابقا بشراسة مشيرا إلى أن "**موقف تودوروف الأخير**

---

[1]– تزفيتان تودوروف، الأدب في خطر، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2007، ص 18.

[2]– م ن، ص ن.

من البنيوية بمثابة تراجع واضح عن مواقفه السابقة"[1]. غير أن رد "**تودوروف**" على حكم "هاشم صالح" كان صريحا وحاسما؛ إذ لم يتوان لحظة عن توضيح موقفه الصحيح من البنيوية قائلا: "**أنا لم أعتبرها بأنها المنهجية الوحيدة. ولم أعتقد في يوم من الأيام بأنها كافية بحد ذاتها في الدراسة الأدبية. وإذن فيما يخص هذه النقطة فلم أغير رأيي، والنقد الذي أوجهه في كتابي الأخير "نقد النقد" للبنيوية ينطبق أيضا على المنهجية التاريخية، وهو يشملهما معا ويعتبرهما فرعين لنفس الموقف الذي يظل واحدا وبشكل أساسي.**"[2] يبدو جليا، من خلال رد "**تودوروف**" هذا، أنه لم يتراجع عن موقف كان قد أبداه سابقا يتعلق بالدفاع المستميت عن المنهج البنيوي، وذلك في السنوات الأولى من وصوله إلى فرنسا، بل كان ذلك عبارة عن ردة فعل استدعتها النظرة المتطرفة للمقاربة الأدبية، والتي كانت تعتمد نمطا واحدا للدراسة متمثلا في السياق الذي ليس من طبيعة النص، ولم تكن الدراسات الأدبية آنذاك تولي أية أهمية للبنية اللفظية والأسلوبية للأدب. ولهذا يؤكد "**تودوروف**" أن "**كل ما في الأمر هو أنه لما كانت إحداهما متجاهلة ومهملة فإنه كان من الطبيعي الاهتمام بها والتركيز عليها**"[3]. ولذا كان حليا بنا –من باب المسؤولية العلمية– أن نبين بأن "**تودوروف**" كان دائما يؤمن بأن المقاربة البنيوية شيء ضروري ومشروع تماما، لأن هذه العلاقات الشكلية البنيوية موضوع موجود وله أهمية كبرى في اكتشاف معنى النصوص وبنائه، ولكنها أيضا مقاربة غير كافية بمعنى أنه ينبغي علينا أن نأخذ بعين الاعتبار سياقات أخرى غير السياق اللفظي والألسني، وعليه فإن الرجل لطالما اعتبر أن كلتا المنهجيتين ضروريتين ومتكاملتين.

شكّل كتابا **تودوروف** "نقد النقد" و"الأدب في خطر" وثيقة أساسية لتأمل معنى: النزاهة الفكرية، والتواضع المعرفي، ومسؤولية المثقف، ذلك أن في النقد الذاتي عنصرين متكاملين: أولهما معرفي، إن صح القول، يبرهن أن المثقف الحقيقي قلق، وأن قلقه المستمر يدفعه من سؤال إلى آخر، وأن الأسئلة القلقة المتواترة تنهاه عن جواب أخير، له شكل الحكمة والعقيدة. أما العنصر الثاني فهو: الأمانة الأخلاقية، والتواضع العارف، لأن ناقدا له شهرة "**تودوروف**" غير مجبر على تبرير أفكاره السابقة أمام جمهوره، كي يؤكد أولوية الحقيقة، إن صح القول، على الذات. فكما نعلم فإن نرجسية

---

[1] – هاشم صالح، تودوروف يراجع تودوروف، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 40، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1986، ص 19.

[2]– م ن، ص 21.

[3]– م ن، ص ن.

بعض المثقفين تضعهم فوق كل اعتبار، وتقنعهم بأنهم يأتون بحقيقة مستمرة. ولهذا فإن النقد الذاتي يعبر عن إنسان أخلاقي وعن أخلاقية المعرفة الموضوعية في آن، ويعبّر أيضاً عن معنى العلم الصحيح، فلا علم بلا نقد، والنقد هو الحياة، إلا لدى العقول المغلقة والأرواح الميتة.

المبحث الثاني: الوعي النظري بمفهوم الأدب ونقده:

1. حوارية باختين كسند للتوفيق بين الشكل والمضمون.
2. مشروعية مفهوم الأدب.
3. نحو شعرية للخطاب الأدبي.
4. الوعي التداولي.

1. حوارية باختين كسند للتوفيق بين الشكل والمضمون:

يعتبر كتاب "**تزفيتان تودوروف**" "نقد النقد 1984" بمثابة مراجعة عامة للنظرية الأدبية من 1920 إلى 1980، وينتهي الكتاب بفصل عنوانه "نقد حواري؟" بعلامة استفهام تحيل إلى فرضية عمل، وهو ما أكدته الأعمال اللاحقة **لتودوروف**. وفي عام 1981 خصص "**تودوروف**" كتابا لباختين بعنوان "ميخائيل باختين: المبدأ الحواري"، (وهو مبدأ يعود على المفكر السوفييتي).

بالعودة بضع سنوات إلى الوراء، نجد أن **تودوروف** قد أعاد نشر مقدمة كتاب "رسائل من تحت الأرض Notes d'un souterrain" لـ "دوستويفسكي" ضمن كتابه "نقد النقد" سنة 1978، والذي قد تم نشره سنة 1972 ضمن طبعة "Aubert-Montaigne". مع العلم أن كتب "دوستويفسكي" لطالما كانت مركز اهتمام باختين. مما يعني أن كتاب "نقد النقد" **لتودوروف** لا يعد تحولا ولا عودة إلى قليل من الإنسانية كما وصفه البعض[1]، ولكنه عبارة عن تتويج لمسيرة طويلة من البحث والصبر والجهد، أين يلتقي مفهوم الحوارية أو يتجاوز مجموعة من المتعارضات التي تجمع بين: الشكل والمضمون، الهوية والغيرية، الفردية والعالمية، كردة فعل عن تراجعه عن المبادئ البنيوية.

يعتبر "**تودوروف**" أن الحوارية الباختينية تشمل جميع المستويات بما فيها الشكل والمعنى؛ إذ يسعى الناقد دائما إلى إيجاد الخيط الرابط بينهما معتبرا أنه "**يمكن للمشكلة أن تحل إذا عمل المرء على إيجاد عنصر، في العمل الشعري، يشترك في الوقت نفسه في الحضور المادي للخطاب وفي معناه، وسيكون هذا التوسط القائم بين عمق المعنى وعموميته وبين تفرّد التلفّظ وخصوصيته. مثل هذا التوسط سيوجد إمكانية العبور المتصل من محيط العمل إلى لب معناه الداخلي، من الشكل الخارجي إلى المعنى الإيديولوجي الداخلي**"[2]. حيث صاغ "باختين نظرية نقدية تربط بين السمات الفنية الأدبية والعناصر الإيديولوجية في الرواية، فتلغي القطيعة الموجودة بين ثنائية الشكل والمضمون.

---

[1]– جاء ذلك على لسان الصحفي والروائي الفرنسي "بيرتراند بوارو ديلباش Bertrand Poirot-Delpech" لصحيفة " Le Monde" بتاريخ 7 ديسمبر 1984.

[2]– تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، تر: فخرية صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت، 1996، ص 84.

لم يقدم لنا "**تودوروف**" من النقد الحواري إلا بعض الأمثلة المتعلقة بـ "الحوار"، بينما تعد روايات "دوستويفسكي" مشبعة بـ "التعدد الصوتي La polyphonie"[1]، فكانت القراءة التي قدمها "**تودوروف**" و"باختين" لأعماله تنحو ذلك المنحى:

"**إنّ أهم مظهر من مظاهر التلفظ، أو على الأقل المظهر الأكثر إهمالا، هو حواريته Dialogisme، أي ذلك البعد التناصي Intertextual فيه. فبعد هبوط آدم إلى هذا العالم لم تعد هناك أشياء بلا أسماء أو أي كلمات غير مستعملة. إن كل خطاب، عن قصد أو عن غير قصد، يقيم حوارا مع الخطابات السابقة له، الخطابات التي تشترك معه في الموضوع نفسه، كما يقيم، أيضا، حوارات مع الخطابات التي ستأتي والتي يتنبأ بها ويحدس ردود فعلها. يستطيع الصوت الواحد الفرد أن يجعل نفسه مسموعا فقط حين يمتزج بالجوقة المعقدة للأصوات الأخرى التي وجدت في المكان من قبل. لا فيما يخص الأدب فقط، بل فيما يخص كل خطاب، ومن هنا وجد "باختين" نفسه مدفوعا إلى رسم مخطط لتأويل جديد للثقافة: التي تتشكّل من الخطابات التي تحتفظ بها الذاكرة الجمعية (الأشياء المألوفة والعادية والأنماط والأشياء المقولبة Les stéréotypes وكذلك الكلمات الاستثنائية). وهذه الخطابات هي تلك الخطابات التي ينبغي لكل فرد متلفّظ أن يموضع نفسه بالقياس إليها. والنوع الأدبي الذي يفضل مثل هذه التعددية الصوتية Polyphonie هو الرواية، ولقد كرّس باختين جزءا هاما وجوهريا من دراساته لها**"[2]. يبدو واضحا، من خلال هذه الفقرة، أن الهاجس الذي لطالما أرّق أبحاث "**تودوروف**" هو العلاقات التي تربط بين العام والخاص: ويتجلى ذلك من خلال أعماله كمنظر للشعرية الذي يبحث في النصوص الفردية عن قواعد عامة للأدب.

يعتقد "**تودوروف**" إلى جانب "باختين" –على عكس ما يعتقد به علماء اللسان (مثل "دي سوسور" الذي ركزت أبحاثه على اللغة la langue في صورتها النحوية المجردة، وعلماء الأسلوب Les stylisticiens الذين لا يهتمون إلا بالتعبير الفردي)[3]– "**أن التلفظ ليس فرديا أو متغيّرا بصورة غير محدودة، وهو لذلك أمر يتجاوز المعرفة، إلى حدّ ما، ويتفلّت منها؛ ويمكن للتلفّظ أن يصبح،**

---

[1]– ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل منصف التكريتي، مراجعة حياة شرارة، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1986، ص 11.

[2]– تودوروف، المبدأ الحواري، ص 16–17.

3 - jean verrier, TT du formalisme russe aux morales de l'histoire, p 22.

بل ينبغي أن يصبح، موضوعا لاستعلام علم لغة جديد سيدعوه باختين علم عبر- اللسان Translinguistiques ويمكن بهذه الطريقة التغلب على ثنائية الشكل والمضمون العقيمة، كما يمكن للتحليل الشكلي للإيديولوجيات أن يبدأ"[1]. من هذا المنطلق، يبدو أن "**تودوروف**" يذهب إلى أن "باختين" يحاول إيجاد بؤرة مشتركة بين ما هو بنية وما هو شكل وذلك من خلال المقدمة التي وضعها لكتاب "شعرية دوستويفسكي" عام 1929 والتي يذكر فيها أنه يهدف إلى تجاوز النزعة الإيديولوجية الضيقة، وأيضا تجاوز النزعة الشكلية الضيقة، وهو واحد ممن عزلوا المقاربة الشكلية عن المقاربة البنيوية؛ فهو يرى أن "**الفكرة الموجهة لهذا العمل هي أن دراسة الفن اللفظي تستطيع بل ينبغي أن تتجاوز الصراع القائم بين المقاربة الشكلية المجردة بالمقاربة الإيديولوجية المساوية لها في التجرد**"[2]. رغم أن الشكلانيين الروس يؤكدون أنهم "لم يتحرروا أبدا من النزعة السيكولوجية التي تبعدهم عن التاريخ والإيديولوجيا"[3]، معتبرين أن فهم الإبداع الأدبي لا يمكن أن يتم إلا داخل النسيج العام للمجال الإيديولوجي.

يعتبر "**تودوروف**" أن الحوارية الباختينية تشمل جميع المستويات بما فيها الشكل والمعنى؛ إذ يسعى الناقد دائما إلى إيجاد الخيط الرابط بينهما معتبرا أنه "**يمكن للمشكلة أن تحل إذا عمل المرء على إيجاد عنصر، في العمل الشعري، يشترك في الوقت نفسه في الحضور المادي للخطاب وفي معناه، وسيكون هذا التوسط القائم بين عمق المعنى وعموميته وبين تفرّد التلفّظ وخصوصيته. مثل هذا التوسط سيوجد إمكانية العبور المتصل من محيط العمل إلى لب معناه الداخلي، من الشكل الخارجي إلى المعنى الإيديولوجي الداخلي**"[4]. حيث صاغ "باختين نظرية نقدية تربط بين السمات الفنية الأدبية والعناصر الإيديولوجية في الرواية، فتلغي القطيعة الموجودة بين ثنائية الشكل والمضمون.

يثمن "**تودوروف**"، انطلاقا مما سبق، المشروع الذي طمح إليه "باختين"، بسبب موقفه المناقض للشكلانيين على الرغم من استعارته لبعض العناصر المهمة من نظرياتهم، إلا أنه اختار

---

[1]- تودوروف، المبدأ الحواري، ص 16.

[2]- م ن، ص 77.

[3]- إ.ر. تيتونيكا، باختين بين المنهج الشكلي والمنهج الاجتماعي، ضمن ميخائيل باختين الناقد الحواري، تر: أنور المرتجي، منشورات زاوية، الرباط، 2009، ص 57.

[4]- تودوروف، المبدأ الحواري، ص 84.

الوسطية وتحقيق الانسجام بين النزعة الإيديولوجية والنزعة الشكلية. وبهذا المعنى اعتبر "**تودوروف**" أن "باختين" هو ما بعد شكلاني[1] Post formaliste؛ إذ أنه يتجاوز الشكلانية لكن بعد أن يمتص تعاليمها ويستوعبها.

وقد ذهب "جون فرييه" إلى أن ما اكتشفه "**تودوروف**" هو نوع من النسبوية لأن كتب "باختين" لم يتم نشرها كلها: "**ألا يمكن لتمجيد التعدد الصوتي Le polyphonisme، أن يجعلنا نقع فيما أسماه "تودوروف" في محاكاته لـ "باختين" في "نقد النقد" بـ "النسبية العامة La relativité généraliseé"؟**"[2]. يجب أن ننوّه ها هنا إلى أن الظروف الخاصة للنشر والترجمة التي واجهت مؤلفات "باختين"، إضافة إلى دور الوسيط الذي قام به "**تزفيتان تودوروف**"، لا تسمح بتحديد دقيق للتسلسل الكرونولوجي الذي عرفه فكر "باختين"، خاصة المتأخر منه، وعليه فإن "جان فرييه؛ في هذا المقطع، يتهم "**تودوروف**" بالتجزيئية. ويضيف، أننا إذا ما أخذنا بعين الاعتبار الفترة التي تم فيها في فرنسا تلقي الأجزاء التي لم تنشر بعد من أعمال "باختين" المتوفى سنة 1975، سنفهم أن "**تودوروف**" يستطيع أن يتحدث عن "الأيديولوجية الفردانية والنسبوية التي تسيطر على العصر الحديث" في "نقد النقد" 1984[3]، ولم تؤثر على أفكاره الأحداث السياسية والدولية التي طرأت على أوروبا ابتداء من سنة 1989، لا سيما تفكك الإمبراطورية السوفياتية.

ولا يفوتنا في هذا المقام أن ننوه بالكتاب الأول الذي ألّفه "باختين" ونشره سنة 1929 والموسوم بـ: "شعرية دستويفسكي Problémes de la poétique de Dostoievski"*، بعدما استوعب "مسائل الأدب والجماليات Questions de littérature et d'esthétique"، فكان ذلك عنوانا لكتابه الصادر بنفس سنة وفاته (1975)، وجاء هذا الكتاب في الواقع كتكملة للأبحاث الأسلوبية التي وردت في كتابه عن "دستويفسكي". وفي سنة 1979 خرج إلى النور كتاب جديد لباختين بحجم غير مسبوق (أكثر من 400 صفحة) من كتابات سابقة غير منشورة، تحت عنوان "جمالية الخلق الكلامي

---

[1]– ينظر: تودوروف، المبدأ الحواري، ص 85.

[2]- Jean Verrier, T T du formalisme russe aux morales de l'histoire, p 33.

[3] - voir : idem, p 34 .

*– يتألف هذا الكتاب من ثلاثة أجزاء منفصلة نوعا ما: يتناول الجزء الأوّل عرضا لأعمال "دستويفسكي" الروائية، مستخدما الفاظا فلسفية وأدبية. ويتكون الجوء الثاني من عرض لبعض الأجناس الأدبية الثانوية، الحوارات السقراطية، والهجاء اليوناني القديم، والانتاجات الكرنفالية في القرون الوسطى. أما الجزء الأخير، فيضمّ برنامجا من الدراسات الأسلوبية، موضحا بتحاليل لروايات "دستويفسكي".

Esthétique de la création verbale[*]"، ضمّ أعمال "باختين" الأولى والمتأخرة التي امتد إنتاجها لأكثر من نصف قرن من الإبداع (1920–1974)؛ حيث يمكن اعتبار كل من "المؤلف والبطل" و"رواية التعلم في تاريخ الواقعية" و"أجناس الخطاب" بمثابة كتب داخل كتاب واحد إضافة إلى بعض الملاحظات والمقاطع التي كتبها خلال العشرين سنة الأخيرة من حياته[1]. وقد لخص "**تودوروف**" من هذا الكتاب وجهة نظر "باختين" حول "الحوارية" على النحو الآتي:

"**لا تعرف الرواية أحادية الخطاب Monologique" إلا حالتين: إما أن يجري تناول الآراء لمضمونها، وبالتالي فهي صحيحة أو خاطئة، وإمّا أنّها تعتبر قرائن لنفسية الشخصيات. إن الفن "الحواري Dialogique" يتوصّل إلى حالة ثالثة تتعدى الصحة والخطأ، الخير والشرّ، تماما كما هو الوضع في الحالة الثانية – دون أن يُختزل مع ذلك إلى هذه الأخيرة: كل فكرة هي فكرة فرد ما، وهي تتحدد بالنسبة للصوت الذي يحملها وللأفق الذي تستهدفه. وبدلا من المطلق هناك تعدد في وجهات النظر: وجهات نظر الشخصيات، ووجهة نظر المؤلف المتمثل بها، وهي لا تعرف امتيازات ولا تراتبية. إن ثورة "دستويفسكي" على المستوى الجمالي (والأخلاقي) شبيهة بثورة "كوبرنيك Copernic"، أو أيضا بثورة "أنشتاين Einstein" على مستوى معرفة العالم الفيزيائي (صور باختين المفضلة): لم يعد هناك من مركز، ونحن نعيش في النسبية المعممة La relativité généralisée**"[2]. نلاحظ من خلال المقطع بأن "**تودوروف**" يؤاخذ "باختين"، من جهة، على طرحه آراء "دستويفسكي" (باعتباره راويا) للنقاش مثلها مثل باقي الشخصيات الروائية، مع جعل صوت "دستويفسكي" صوتا عاديا من بين الأصوات الأخرى ضمن رواياته، ولم يقدم له امتيازات باعتباره خالقا لهذه التعددية. كما آخذ "**تودوروف**" "باختين" على تغيير موقفه؛ لأن ذلك لم يكن موقفه من قبل.

يعتبر "**تودوروف**" أن فوقية الكاتب على الشخصية أمر ضروري وقانون جمالي، وأن أي إخلال بموقع المؤلف إنما هي بادرة لها نتائج كارثية، بينما أكد باختين على مسألة "حياد الكاتب"،

---

[*]– وهناك من يترجمها: "جمالية الإبداع اللفظي".

[1]– منيرة شرقي، المبدأ الحواري عند ميخائيل باختين، مجلة جيل للدراسات الأدبية والفكرية، العدد الثالث، سبتمبر 2014، ص 81–93.

[2]– تودوروف، نقد النقد، ص 78.

واعتبرها أساسية في تحقق الحوارية، حيث قال:" مؤلف الرواية المتعددة الأصوات مطالب لا في أن يتنازل عن نفسه وعن وعيه، وغنما في أن يتوسع إلى أقصى حد أيضا في إعادة تركيب هذا الوعي (...) وذلك من أجل أن يصبح قادرا على استيعاب أشكال وعي الآخرين المساوية له في الحقوق"[1]؛ إذ أن المراد من الكاتب هو أن يحتفظ بموقفه وألا يدافع عنه في الرواية، وأن يطرح بالمقابل أشكال الوعي الأخرى التي تناقض موقفه، وذلك عن طريق الطرح الإيديولوجي الذي تجسده الشخصيات بالتكافؤ، دون انحياز من الكاتب لواحدة على حساب الأخرى، وإنما إعطاء كل الشخصيات القدر الواحد من الاهتمام، والمساواة بينها من حيث إبراز جوانبها الحسنة والسيئة، فيسعى الكاتب بذلك لتحقيق حياد مطلق، وترك القارئ حرا في الاختيار بين هذا الزخم الإيديولوجي[2]. وعليه، تعد الشخصية المتكلم البارز في الرواية؛ فهي الصوت الإيديولوجي المعبر عن مختلف الأفكار بمختلف التقنيات الفنية، وعليه فقد جعل "باختين" "المتكلم في الرواية هو دائما، وبدرجات مختلفة، منتج إيديولوجيا وكلماته هي دائما عينة إيديولوجية (Idéologème)"[3]، بينما الراوي فهو محايد، أما الكاتب فقد يدرج موقفه الإيديولوجي عبر إحدى الشخصيات، دون إمالة الكف لها أو تمييزها عن غيرها.

يقترح علينا "**تودوروف**"، من جهة أخرى، هذا المقطع من كتاب "باختين" عن "دستويفسكي": "**تجدر الملاحظة أنّه لا ينجم إطلاقا عن مفهوم الحقيقة الوحيدة بالذات ضرورة وعي واحد ووحيد. ويمكننا تماما التسليم والتفكير بأنّ حقيقة وحيدة تتطلّب تعددية من الوعي (دستويفسكي ص 107)**"[4]. يقدم "**تودوروف**" دليلا حتى يبيّن بأن تعددية الوعي، أي التعددية الصوتية، لا تشترط التخلّي عن الحقيقة الوحيدة. غير أن هذا المعنى الذي يثيره "**تودوروف**" إنما يشير إلى الرواية المناجاتية، فهي تسعى لتأكيد إيديولوجية واحدة أو حقيقة واحدة، ولا تسمح للإيديولوجيات الأخرى المناقضة بالبروز إلا بما ينفعها ويخدمها في النهاية؛ إذ تشمل الرواية المناجاتية عدة تصورات متباينة، يجسدها أبطال متعددون (باعتبارهم متكلمين)، لكن الكاتب (باعتباره متكلما أيضا) لا يسمح باستقلال لغاتهم ذات الطابع الاجتماعي، فيتحكم بها كلها، وينتصر لحقيقة واحدة فقط، ويجعلها

---

[1]– ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص 97.

[2]– عمر عيلان، الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، دراسة سوسيوبنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، 2001، ص 65.

[3]– ميخائل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2009، ص 183.

[4]– م ن، ص 82.

الغالبة والمهيمنة في الأخير[1]. وقد يهدف الكاتب من خلال إدراجه للوعي المناقض إلى إبراز مساوئه وتثمين صوته في المقابل. وهذا ما يفسر أحادية الحقيقة التي يسعى من خلالها الكاتب إلى إقناع القارئ بأهميتها والا جدوى من غيرها، فلا تترك له مجالا للاختيار.

لقد قرأ "**تودوروف**" دوستويفسكي" في نصوصه الأصلية، خلافا لما قام به الكثير من القراء الفرنسيين لـ "باختين"[2]. وقد كان "**تودوروف**" يوافق "باختين" حينا في قراءته لـ "دوستويفسكي" ويعارضه فيها أحيانا أخرى، كما كان في المسعى ذاته يعقب مرات حول النقد الحواري، أو يلومه على المطبات التي وقع فيها في قراءته للروائي الروسي، أو على اقتراحه تأويلات قريبة من التناقض[3]. وفي مقدمة رواية "رسائل من تحت الأرض" طمح "**تودوروف**" إلى إعادة قراءة "دوستويفسكي" عن طريق إبراز وحدة الشكل والمعنى، ووحدة أسئلة التقنيات الروائية والأسئلة الفلسفية: "... **هل يمكن دراسة التقنية عند دوستويفسكي، مع إغفال النقاشات الإيديولوجية الكبرى التي كانت تعمر رواياته (لقد كان شكلوفسكي يدعي أن الجريمة والعقاب رواية بوليسية صرفة، مع خصوصية وحيدة هي أن تأثير "التشويق" كان متأتيا من النقاشات الفلسفية التي لا نهاية لها)؟ إن اقتراح قراءة لدوستويفسكي اليوم لهي، بمعنى ما، إقامة تحد: يجب أن نتمكن بصورة متزامنة من رؤية أفكار دوستويفسكي وتقنيته، دون أن نميز أيا منها عن الأخرى**"[4]. ويكمن تحدي "**تودوروف**" في أن المأساة التي يقرأها في "رسائل من تحت الأرض" لا تكمن في مأساة نفسية أو فلسفية، وإنما تكمن في "مأساة الكلمة":

"**إن المأساة التي أخرجها دوستويفسكي في "في قبوي"* هي مأساة الكلام، مع أبطاله الثابتين: الخطاب الحالي، الـ *هذا*؛ والخطاب الغائب للآخرين، هم، الـ *أنتم* والـ *أنت* للمخاطب،**

---

[1]- عمر عيلان، الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، ص 64.

[2]- jean verrier, TT du formalisme russe aux morales de l'histoire, p 27.

[3]- تودوروف، نقد النقد، ص 79-80.

[4] - تودوروف، شعرية النثر "تليها أبحاث جديدة حول المسرود، تر: عدنان محمود محمد، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011، ص 146.

*- تختلف ترجمات رواية "دوستويفسكي" -Notes d'un souterrain- فهناك من يترجمها "في قبوي" مثل الباحث: عدنان محمود محمد في ترجمته لكتاب "شعرية النثر" لتودوروف، وهناك من يترجمها: رسائل من تحت الأرض، أو رسائل من أعماق الأرض، أو مذكرات من العالم السفلي، أو الرجل الصرصار. وقد تبنينا ترجمة "رسائل من تحت الأرض" باعتبارها الأقرب إلى عنوان الرواية في لغتها الأصلية، أما بالنسبة لإيرادنا للترجمة "في قبوي"، فاحتراما للاقتباسات المنقولة عن كتاب "شعرية النثر".

المستعد دائما لأن يتحول إلى متكلم؛ وأخيرا، الـ *أنا*، فاعل التلفظ الذي لا يظهر إلا عندما يلفظه تلفّظ. والملفوظ، مأخوذا في هذه اللعبة، يفقد كل استقرار، وكل موضوعية ولا شخصية impersonnalité: إذ لم تعد توجد أفكار مطلقة، بل هناك بلورة غير مفهومة لسيرورة منسية إلى الأبد؛ لقد صارت هذه الأفكار هشة مثل العالم الذي يحيط بها."[1]

إن كثافة هذا الاقتباس تستدعي وقفة. الـ هم للخطاب الغائب يقصد به الخصوم الذين سمّاهم "دوستويفسكي" أحيانا في "رسائل من تحت الأرض"؛ حيث يقول "**تودوروف**": "**نقرأ حوارا جدليا حيث كان الطرف الآخر حاضرا بشدة في ذهن القراء المعاصرين**"[2]، الـ *أنتم* أو الـ *أنت* يعود على المحادث الممثل؛ وبإمكانه أن يتحول أيضا إلى الـ *أنتم*–هم الخصوم. وأخيرا، الـ *أنا* التي تظهر في "رسائل من تحت الأرض" هي *أنا* منقسمة (الأنا هي الآخر)، بما أن كل تسمية تطلق على المتكلم تخلق سياقا تلفظيا جديدا غير أن *أنا* أخرى غير مسماة هي من تقوم بعملية التلفظ. نفهم من خلال ما سبق أن "**تودوروف**" يعتبر أن ابتكار دوستويفسكي من الناحية الرمزية أعظم منه على الناحية النفسية. ولهذا؛ فإننا نجد في المقدمة التي وضعها "**تودوروف**" لرواية "رسائل من تحت الارض" بعض الإرهاصات الأولية حول الميكانيزمات التي يشتغل من خلالها الخطاب، مما جعل "**تودوروف**" يعتبر أنه في خضم هذا التناغم في التعدد الصوتي، لم تعد الأفكار مجرد جواهر ثابتة، بل هي تندمج ضمن لعبة رمزية واسعة. وقد وسع "**تودوروف**" فيما بعد أفكاره هذه في كتابي "نظريات في الرمز" و "الرمزية والتأويل". مما ينم عن تبلور وعي تداولي لدى الناقد.

على الرغم من تأثر **تودوروف** الشديد بآراء وأفكار "ميخائيل باختين" خاصة فيما يتعلق بالمبدأ الحواري، الذي انطلق منه في محاولته لاكتشاف الآخر حين قال: "**أريد أن أتحدث عن اكتشافي للآخر**". إنها الجملة التي ابتدأ بها الكتاب الذي ألفه سنة 1982 بعد رحلته إلى المكسيك، والذي كرسه لما يطلق عليه الأوربيون عادة "اكتشاف أمريكا". وبعدها بسبع سنوات كتاب آخر سيرى النور يسرد تاريخ الفكر الفرنسي حول التنوع الإنساني تحت عنوان "نحن والآخرون Nous et les autre". إن فتح أمريكا هو أيضا فتح للذات وللأخر، أما بالنسبة لـ "باختين" فهو عبارة عن صوت داخلي. فكلما اعتقدنا أن "**تودوروف**" بدأ يبتعد عن تيماته المحورية وجدناه يقترب منها أكثر. مع

---

[1] – تودوروف، شعرية النثر، ص 155.

[2] – م ن، ص 157.

ذلك، فإن **تودوروف** لم يتوان عن نقد بعض أفكار "باختين" التي يعتقد أنها لا تتماشى مع تصوراته الشخصية أو مع طروحاته الفكرية والنقدية، مؤكدا على مبدأ الاختلاف كحافز من أجل تطوير المعرفة. وقد قادته روحه العلمية، هذه، المحبة للبحث والتنقيب، إلى بلورة مفهومه الخاص للأدب أبعد مما كان رائجا عند البنيويين في النصف الثاني من القرن العشرين.

2.مشروعية مفهوم الأدب:

لقد عمل "**تودوروف**" في فترة ستينيات القرن الماضي، بغاية تأسيس مفهوم للأدب كعلم قائم بذاته على غرار العلوم المعرفية الأخرى، وهذا إلى جانب جماعة من الباحثين في مجال الأدب أمثال "رولان بارت".

يطرح "**تودوروف**" تساؤلات عديدة حول مفهوم الأدب، تصب كلها في شرعيته أوّلا، وفي مفهومه الشائع الذي يخترقه فيحوله إلى سؤال إشكالي وسؤال جوهري يطرح على شعرية داخلية تهتم بالخصائص البنيوية المجردة لهذا النشاط الأدبي.

ويعتبر أن الشعرية ليست اشتغالا على وقائع تجريبية، وإنما الذي يهمها بالدرجة الأولى، هي البنية المجردة للأدب، الممكنة أو المفترضة، لكن هذا التدقيق لا يسهل بتاتا مهمة المختص بفن الشعر Le Poéticien؛ فعليه مرة أخرى أن يحدد مجال اهتمامه بالأدب. إن الذي يهم "**تودوروف**" ليس الأدب باعتباره كائنا، ولكن باعتباره خطابا يحاول أن يتكلم[1]؛ فهو ينبه القارئ إلى أنه لن يهتم بماهية الأدب وإنما بالخطاب، لأنه يعتبر أن للمسار الأهمية ذاتها التي تشغلها نقطة الوصول إن لم نقل تتعداها.

يخرج "**تودوروف**" عن المعاني الشائعة لمصطلح أدب، ويرى أنه يجب وضع مسح تاريخي للأدب: "**علينا بادئ ذي بدء أن نشك في مشروعية مفهوم الأدب: فلا وجود الكلمة أو استخدامها في المؤسسة الجامعية يجعل الأدب أمرا مسلما به. إذ يسعنا في البداية أن نعثر لهذا الشك على علل ويمكننا بقليل هذا الشك بأسباب تجريبية. فلم نكتب بعد تاريخ هذه الكلمة كاملا، ولا معادلاتها في مختلف اللغات وفي العصور المختلفة. إلا أن نظرة سريعة بل سطحية على المسألة تكشف**

[1]– ينظر: تزفيتان تودوروف، مفهوم الأدب ودراسات أخرى، تر: عبود كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2002، ص 5.

عن أن الكلمة لم تكن قائمة على الدوام. فكلمة "أدب" في اللغات الأوربية، حديثة العهد جدا بمعناها الراهن: إنها لا تكاد تسبق القرن الثامن عشر. فهل المقصود ظاهرة تاريخية لا "أبدية"؟ ناهيك بالكثير من اللغات (في إفريقيا مثلا) التي لا تعرف من تعبير نوعي يعني النتاجات الأدبية كافة. وتجاوزنا مرحلة "ليفي برول"، حيث تجد شرح هذا الغياب فيما أطلق عليه الطبيعة "البدائية" لتلك اللغات التي تجهل التجريد، فتجهل بالتالي الكلمات التي تدل على النوع الأدبي أكثر مما تدل على الجنس. أضف إلى تلك البينات الأولية ما يعرفه الأدب في الأوقات الراهنة من تشتت: فمن عساه يقدم اليوم على الفصل بين ما هو أدب وما ليس كذلك، حيال التنوع الذي لا يمكن تبسيطه، من بين ما يعرض علينا من كتابات، ضمن منظورات لا نهاية لاختلافاتها؟"[1]. نفهم من خلال هذه الفقرة أن "**تودوروف**" يؤكد، كمرحلة أولى، أن مفهوم الأدب غير واضح الملامح، فمن الناحية التاريخية لا يعود هذا المفهوم إلى أبعد من القرن الثامن عشر؛ حيث نجد أن العديد من اللغات يغيب عن مصطلحاتها ما يعبر عن هذا المفهوم، إضافة إلى أن التشتت الذي يعرفه الأدب اليوم يجعل من عملية الفصل بين ما هو أدب وما هو ليس أدبا أمر غير هين.

تعتبر إشكالية مفهوم الأدب بالنسبة إلى الناقد إشكالية نسبية وليست ومطلقة، وهي متغيرة وليست ثابتة، باعتبار أن المراحل التاريخية التي مر بها الأدب تعطيه تفسيرا واهيا حسب السياق التاريخي، وبالتالي فمفهوم الأدب هو متغير ومتحول على نحو ما جاء لدى "جون بول سارتر" من أن الأدب هو قراءة حقبة زمنية ما تختلف عن حقبة زمنية أخرى[2]، كما أن كتاب "فن الشعر لأرسطو" هو المصدر والقطب الأوّلي الذي أخذت منه صياغة الأدب؛ حيث ربط مفهوم الأدب بالمحاكاة، وقد ميز أرسطو بين المحاكاة (Mimésis) والسرد (Diégésis)، كما قام بتحديد القسم الدرامي والقسم الملحمي[3]، إلا أنه لم يقترح القسم الغنائي رغم أنه كان موجودا آنذاك.

يقدم لنا "**تودوروف** انطلاقا من فهم العلاقة بين الشكل والمضمون، صياغتين اثنتين لمصطلح "أدب"، تتعلق الصياغة الأولى بما هو **وظائفي**، أما الصياغة الثانية فتتعلق بكونه **بنية**.

---

[1]– تودوروف، مفهوم الأدب، ص 5–6.

[2]– جون بول سارتر، ما الأدب، ترجمة وتقديم، محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ص 153.

[3]– ينظر: عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، جدلية الحضور والغياب، دار محمد على للنشر، ط1، تونس، 2001، ص 41.

ولهذا فهو يقترح دراسة المفهوم بافتراض صفة "وظيفي" للكيان "أدبي"، ما يجعل منه جزءا من نظام أكبر؛ باعتبار هذه الوحدة بمثابة "حدث" بداخله. إضافة إلى صفة "بنيوي"[1]؛ إذ يصبح الأدب بنيويا إذا كانت جميع حالاته التي تتولى الوظيفة نفسها تشترك في الخصائص ذاتها.

يتصور "**تودوروف**" بأن الإجراء البنيوي لا يتلاءم بالضرورة مع الكيان الوظيفي، ولا يتعلق أحدهما بالآخر إلا في حالة وجود علاقة خفيفة جدا، وهو ما يؤدي به إلى القول بأن: "**الكيان الوظيفي الذي لا جدال فيه لا يطابق ضرورة (ولنسلم بذلك آنيا) كيانا بنيويا. فالبنية والوظيفة لا تتضمن الواحدة منهما الأخرى إذا توخينا الدقة**"[2]. فكل من البنية والوظيفة يشتغل ضمن حقله الخاص.

ويقر، مع ذلك، أن اختلاف المنظورين لا يمكن أن يؤدي، بالضرورة إلى افتراق هذين البعدين، ذلك أن الوظيفة قد تخلق بنيتها كما يمكن للبنية أن تخلق وظيفتها؛ بمعنى أن الكيان الوظيفي هو جزء من البنية، والبنية هي جزء من الوظيفة، فنحن: "**إذا ما اكتشفنا أن الأدب مفهوم بنيوي، فعلينا إذن تسويغ وظيفة كل من العناصر المتداخلة. وبالمقابل فإن الكيان الوظيفي جزء من بنية (نقول هي بنية المجتمع) فالبنية مكونة من وظائف والوظائف تنشئ بنية**"[3]. بمعنى أن كل كيان من الإثنين (البنية والوظيفة) يختلف بصرامة عن الآخر، ولكنه مرتبط به؛ لأن التعريف الأول (الوظيفي) لا ينطبق إلا على لون من ألوان الأدب السردي، بينما يجد الثاني خصوبته في المجال الشعري. ولعل ذلك ما يتماشى مع مبادئ المدرسة التي يعد من أكبر مكاسبها دعوتها إلى تطوير فكرة تعدد الوظائف للوحدات البنائية[4]، وهو ما ساعدها على التخلص من الطابع الشكلي البحت.

وقد ذهب "**تودوروف**"، إلى أنه من أدوار الشعرية تحويل الأدب من ظاهرة اجتماعية إلى نظرية داخلية، وذلك حينما نوّه بأنه ينبغي على الشعرية أن تحاول تحوير هذه الظاهرة الاجتماعية المسماة بالأدب إلى كيان داخلي ونظري، وعليها، أيضا، أن تعرف الخطاب الأدبي بالنسبة إلى

---

[1]– تودوروف، مفهوم الأدب، ص 7.

[2]– م ن، ص ن.

[3]– م ن، ص ن.

[4]– ينظر: صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 87.

الأنواع الأخرى من الخطاب، وبهذا فإنها تقدم موضوعا للمعرفة ناتجا عن عمل نظري[1]. إذا، ما هو الأدب؟ الأدب –يقول **تودوروف**– هو نظام، لكنه "**ليس نظاما رمزيا "أوليا" (كما يمكن للرسم مثلا أن يكون أو كما هو شأن اللسان بمعنى من المعاني) وإنما هو نظام "ثانوي". فهو يستعمل نظاما موجودا قبله هو اللغة، مادة خاما**"[2]. وهذه الاختلافات الموجودة بين النظام الألسني والنظام الأدبي لا يمكن أن تطفو على السطح إلا نادرا، في الشعر الغنائي والشعر الحكمي؛ "**حيث تنتظم جمل النص مباشرة فيما بينها**"[3]، وبدرجة قصوى في النص التخييلي؛ حيث تشكل الأفعال والشخصيات المستحضرة، بدورها، تشكيلا مستقلا بشكل نسبي عن الجمل الواقعية التي تعرفنا بها.

ويقر **تودوروف** أن الأدب يقوم على خاصيتين: الأولى أنه "محاكاة" بالكلام للواقع، لكننا لا نحاكي الواقع فقط، إذ قد نلجأ "للتخيل"، وذلك هو تعريفه البنيوي الأول. وقد ذكّر "فراي" بغموض بعض التعابير كـ "الخرافة" و"التخيل" والأسطورة" التي تنتمي للأدب والكذب سواءً بسواء[4]. ولكن ذلك ليس صحيحا، إذ يؤكد علماء المنطق المحدثين أن النص الأدبي لا يخضع مطلقا لمعيار الحقيقة[5]. ولكنه تخيلي على وجه الدقة. وعليه، فمفهوم الأدب مرهون بما تحيل عليه الشعرية، وهو من هذه الزاوية ذو خصائص بنيوية مجردة ولا ينظر إليه أبدا من جهة كونه وظيفة يؤديها نحو المجتمع، وإن كان يقصد به إجراء معينا، فإنما يقصد به "التخييل".

يؤدي بنا المسعى السابق رأسا إلى صلب النظرية الجدلية القائمة بين المدرسة الشكلانية الروسية والبنيوية، ذلك الجدل الذي دار بين "كلود ليفي ستراوس" و"فلاديمير بروب" بعدما قام بتحليل الخرافة أو بالتحليل المورفولوجي للوظائف، الذي هو وصف لهذه الأفعال الشكلية ومقابلتها بمحتوى خارج عنها، أما البنية فلا محتوى لها؛ بحيث أدرج في تنظيم منطقي باعتباره خاصية من خصائص الواقع[6]. وعليه فإن "ليفي ستراوس" ينتقد بشدة تحليل "بروب" الوظائفي، ذلك أن تنظيمه للخرافة من

---

[1] - Tzvetan Todorov, Ducrot Oswold, dictionnaire encyclopédique des science du langage, seuil, paris, 1972, p 107.

[2]– تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1987، ص 31.

[3]– م ن، ص ن.

[4]– صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 93.

[5]– م ن، ص ن.

[6]– فلاديمير بروب، مورفولوجيا الخرافة، ص 18

حيث هي جملة من العناصر، فهو في الحقيقة يقول شيئا عن المحتوى أي عن البنية (المعنى). ويؤكد "ستراوس" في مكان آخر بأن الشكلانيين يحاولون فصل مهمة إنتاج التركيب عن مهمة إنتاج المعنى، ملاحظا أن "بروب" يهتم بتركيب الخرافة؛ أي القواعد التي تنظم تواجد الجمل والقضايا، ويدع المعنى جانبا[1]؛ فحينما يحلل خرافة ما باعتبارها متوالية من العناصر (مثل الإساءة وإرسال البطل والقتال ضد المعتدي ...إلخ) فلا شك في أنه يكون قد قال شيئا ما حول محتوى الخرافة، وهذا ما يجعلنا نلاحظ خيطا رابطا بين ما جاء به "**تودوروف**" وما ذهب إليه "ستراوس".

وصوب هذا الطرح؛ فإننا نستنتج بأن المحتوى الذي يريده "**تودوروف**" و"ستراوس" معا إنما يفضي إلى البنية الخفية التي تكوّن الأدب حتى يستطيع أن يعبر عن نفسه بنفسه. ومن هذا المنطلق يذهب "**تودوروف**" إلى أن "ميخائيل باختين" يحاول إيجاد بؤرة مشتركة بين ما هو بنية وما هو شكل، وذلك من خلال المقدمة التي وضعها لكتاب "مشكلات عمل دوستويفسكي" والتي يذكر فيها أنه يسعى إلى تجاوز النزعة الإيديولوجية الضيقة، وأيضا تجاوز النزعة الشكلية الضيقة[2]، وهو واحد ممن عزلوا المقاربة الشكلية عن المقاربة البنيوية.

يلغي "**تودوروف**" في التناول السابق الأبعاد الوظيفية للأدب، مضيقا بذلك من دائرة اختصاصه. ومن المعروف أن "أرسطو" يعرف الأدب باعتباره محاكاة باستخدام اللغة لما هو كائن أو لما يمكن أن يكون، فالأدب عنده تخيل. هذا التعريف بنيوي إلى حد ما، لكن حينما يتساءل فيلسوف مثل "هايدغر" حول ماهية الشعر؛ فإن جوابه سيكون وظيفيا لا محالة "**الفن هو تفعيل الحقيقة**" وفي مقام آخر "**الشعر تأسيس الوجود على الكلام**"[3]. فإن ذلك سيفضي بنا مباشرة إلى التفسير الوظيفي للأدب.

لقد تبين لـ "**تودوروف**" أن التعريفات البنيوية للأدب متعددة جدا، ولكنها جميعا تعبر عما يجب على الأدب أن يفعل؛ حيث أنه يفترض وجود هوية بنيوية للأدب، فيبدأ بالحديث عن القضية المثيرة للجدل وهي "التخيّل" مما يعني أن "الحقيقة" تغيب عن الأدب، إلا أن الشعر ليس بتخيّل بما أنه لا يروي شيئا بل يكتفي فقط بذاته، ولهذا نجد "**تودوروف**" يقول: "**(...) ولكن هل يسعنا مساعدتها**

---

[1]– فلاديمير بروب، مورفولوجيا الخرافة، ص 9.

[2]– تودوروف، نقد النقد، ص 87.

[3]– هايدغر، نقلا عن تودوروف، مفهوم الأدب، ص 7.

في كل نص أدبي؟ وهل هي مصادفة أن نسارع إلى إلصاق كلمة "تخيل" على جزء من الأدب (من روايات وقصص ومسرحيات) في حين أننا نفعل ذلك في صورة أصعب بكثير، بل لا نفعله البتة، حيال جزء آخر من أجزائه، ألا وهو الشعر؟ قد تأخذنا الرغبة في القول: مثلما أن العبارة الروائية غير صحيحة ولا مغلوطة، رغم أنها تصف حدثا، كذلك فالعبارة الشعرية ليست بتخييلية ولا غير تخييلية؛ فالمسألة ليست مطروحة ضمن نطاق القول إن الشعر لا يروي شيئا ولا يعني أي حدث، ولكنها تكتفي في الغالب بالإعراب عن تأمل وانطباع"[1]. إضافة إلى ذلك فإن "**تودوروف**" يقر بأنه ليس كل تخيل بالضرورة أدبا (كالأساطير مثلا). وهل هي مصادفة أن نلصق صفة التخيلي بجزء كبير من الروايات والقصص في حين أننا نبرأ من ذلك إذا ما تعلق الأمر بالشعر؟ إذ لا يمكننا أن نصف العبارة الشعرية بأنها تخيلية ولا غير التخيلية، لكننا نكتفي بالقول غالبا أنها تأمل أو انطباع. إن لم نعد كل أدب تخييل، فبالضرورة ليس كل تخييل أدبا، وقصص فرويد عن "الحالات" أنموذج عن ذلك[2]. ومن جهة أخرى، إذا كانت الحال أن الأساطير تخيلية بكل تأكيد فهل نضمنها كلها ضمن الأدب؟ وهذا ما أدى إلى فشل التعريف البنيوي للأدب.

ينتقل "**تودوروف**"، بهذا، إلى مقاربة الأدب من منظور "**الجميل**"، وهو بذلك يوضح بأن هذا المنظور ليس بنيويا بل هو وظيفي، لأن مختلف المنظرين قد ذهبوا، عن طريق الاهتمام **بالجميل** ورفض **النافع**، إلى ما ينبغي على الأدب أن يفعل وليس كيفية بلوغ ذلك. إذن "**الأدب لغة منهجية، وبذلك تستأثر لنفسها بالاهتمام، فتصبح ثمينة بتفسير غايتها بنفسها**"[3]. وقد دافع الرومانسيون الألمان عن هذا الموقف ثم تلاهم الرمزيون من بعدهم[4]. وهكذا سيغدو "الجميل" نقطة انطلاق للمحاولات العصرية الأولى لإنشاء تعريف للأدب. كالشكلانية الروسية أو النقدية الحديثة الأمريكية[5]. وقد عرف "ديدرو" الجميل بالنظام، حيث أن هذا الأخير يساهم في إدراكنا للعمل في ذاته[6]، ثم

---

[1]– تودوروف، مفهوم الأدب، ص 9.

[2]– ينظر: عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، ص 68.

[3]– تودوروف، مفهوم الأدب، ص 11

[4] – voir : Jean verrier, TT du formalisme russe aux morales de l'histoire, p 66.

[5] – voir: idem, p 67.

[6] – voir : ibidem.

استبدل الجميل بالشكل (الشكلانين) ثم البنية (البنيويين) ، وللأدب لغة منهجية خاصة تستأثر بالاهتمام، بتفسير غايتها بنفسها.

ضف إلى ما سبق خاصية عنصر "الفنية"، حيث نجد أنه في القرن الثامن عشر وبالتحديد سنة 1746م، وضع الراهب "باتو" كتابا في الجمال قال فيه أن الفنون الجميلة مقتصرة على مبدأ واحد هو تقليد الطبيعة الجميلة[1]، وفي سنة 1785م ألف "كارل فيليب مورتيس" كتاب "مفهوم الإنجاز في ذاته وكتابات أخرى" الذي سعى من خلاله لجمع الفنون الجميلة والعلوم تحت مظلة الإنجاز. حيث عرف "مورتيس" الجميل بأنه "لا يعني الشيء سوى نفسه، ولا يقصد سوى نفسه ولا يتمالك غير نفسه، وأنه يكون كلا ناجزا بنفسه"[2]. وفي موضع آخر يقول: "إذا ما تمثل مبرر الوجود لعمل فني بدلالته على شيء ما خارج عنه، أضحى بذلك تبعيا، في حين أن المراد على الدوام، في حالة الجميل، أن يكون هو نفسه المقدم."[3] حيث أن الأدب كلام غير أداتي، وقيمته قائمة فيه، أو كما يقول نوفاليس تعبير للتعبير.

وعالج كل من "رينيه ويليك" و"وارين" في كتابهما "النظرية الأدبية" طبيعة الأدب، وبدآ بالاستخدام الخاص للغة، حيث قسما هذا الاستخدام إلى: أدبي ودارج وعلمي. من حيث أن الأدبي غني بالتداعي ومبهم وغير شفاف؛ أي يوجهنا نحو مرجعيته دون أن يجتذبنا لنفسه، كما أنه متعدد الوظائف، بمعنى مرجعي براغماتي وتعبيري. إضافة إلى الاستخدام الأدبي النفعي وذاتي الغاية؛ لأنه لا يقع على تبرير وجوده خارجا عن ذاته[4].

لقد تناول "إيمانويل كانط" فكرة مفهوم الجميل في الأدب، بكثير من التفصيل والتحليل؛ ويعد "كانط" من أهم الفلاسفة الذين تناولوا مسألة الجمال والفن، إذ أفرد له كتابا كاملا موسوما بـ: "نقد ملكة الحكم"؛ يقول فيه أن: "العبقرية هي الموهبة (موهبة الطبيعة) التي تعطي القاعدة للفن بوصفها قدرة مبدعة فطرية في الفنان"[5]، ومنه فهو يرى أن الفن هو وليد العبقرية؛ إذ أنه تقديم جميل لشيء

---

[1] − voir : : Jean verrier, TT du formalisme russe aux morales de l'histoire, p 67.

[2] − Karl Philipp Moritz, Le Concept d'achevé en soi et autres écrits : 1785-1793, Textes présentés et traduits par Philippe Beck, Coll : Philosophie d'aujourd'hui, 1995, p 428.

[3] - Idem, p 437.

[4]– ينظر: رينيه ويليك، وارين أوستين، نظرية الأدب ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، 1987، ص 186.

[5]– إيمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، ص 232.

ما من خلال عنصرا المخيلة والذكاء، فالفن هو وسيلة موجهة نحو إنتاج موضوع ما بعيدا عن العلمي والعملي، والفن وظيفة تكتفي بذاتها. وبهذا لا يكون الفن بالنسبة "لكانط" ترجمة لشيء معين، ولا إبلاغا عن تجربة فيها مضمون ومعنى، هذا دون الضرورة للعودة إلى تحديدات العقل أو الرجوع إلى العواطف أو الحواس، حتى يكتمل هذا الحكم باقترانه بالشعور بالمتعة.

ويذهب "كانط" إلى أن الفن ينبغي أن يتخذ مظهر الطبيعة، وأن الجمال هو رمز الأخلاقية من حيث أن الأخلاقية تحيل إلى الطبيعة؛ وعليه فإن: "الغائية في نتاج الفن الجميل وإن كانت مقصودة، فإنه ينبغي ألا تبدو كذلك، أعني أنه يجب أن يتخذ الفن مظهر الطبيعة، على الرغم من أننا بإزاء عمل فني، ونتاج الفن يظهر كما لو كان من نتاج الطبيعة إذا كنا نجد فيه الدقة في الإنفاق على القواعد التي وفقا لها يمكن أن يكون ما ينبغي أن يكون"[1]. فالفن عند "كانط" مربوط بالذات العبقرية التي تتجلى في الاستعداد الفطري للإبداع؛ حيث أن هذا الأخير عملية أصلية، وهي إضافة الجديد، فالعبقرية تعطينا المادة الأولية للفن.

بعد هذا سيصبح مفهوم الأدب عند "**تودوروف**" خليطا بين اجتهادات المتأخرين من الكلاسيكيين وأوائل الرومانسيين من أمثال "فريديريك شليغل" الذي يقول: "يمكن لتعريف الشعر أن يحدد فقط ما ينبغي أن يكون عليه الشعر، لا ما كان أو ما يكون عليه في الواقع"[2]. ويخلص "**تودوروف**" إلى أن الأدب ليس كيانا بنيويا، وبأنه بدل الأدب الواحد هناك تعددية في الخطاب. وهو لا يعتبر هذا سلبيا، وإنما ذلك من شأنه أن يفتح حقلا معرفيا جديدا للدراسات، هو حقل الخطاب: "**علينا أن نقوم هنا بإدخال مفهوم نوعي، بالنسبة لمفهوم الأدب: ذلكم هو مفهوم الخطاب**"[3]. الذي يعتبر أنه النظير البنيوي للمفهوم الوظيفي لـ "استخدام" اللغة. فلم هو ضروري؟ يجيب **تودوروف**: لأن اللغة تنتج عبارات، انطلاقا من المفردات ومن قواعد النحو. إلا أن العبارات ليست سوى نقطة الانطلاق للعمل المقالي؛ أي لكيفية اشتغال الخطاب: وسوف يتم تنسيق وإيضاح تلك العبارات فيما بينها ضمن سياق اجتماعي– ثقافي، وبذلك ستتحول إلى ملفوظات واللغة إلى خطاب[4]، وهذه

---

[1]– إيمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، ص 2.

[2]– فريديريك شليغل، نقلا عن تودوروف، مفهوم الأدب، ص 20.

[3]– ينظر: تودوروف، مفهوم الأدب، ص 19

[4]– م ن، ص 17.

الخطابات – المختلفة حسب وظيفتها وبنيتها اللفظية– هي من تشكل منظومة الأجناس التي يمكن اعتبارها بمثابة أنساق ثقافية للغة.

ويميز "**تودوروف**" في دراسته الشهيرة "مقولات المحكي الأدبي" بين عنصرين أساسيين ينفي أحدهما الآخر، وفي الوقت نفسه يثبته بذلك الحضور المتلازم عبر ثنائية الحضور والغياب، وهما المتن والمبنى، مؤكدا أن لكل محكي مظهرين متكاملين: إنه في آن واحد قصة وخطاب[1]. **فتودوروف**"، إذن، يقترح الخطاب كبديل عن مفهوم الأدب، إضافة إلى استعمال الأدب ضمن سياق اجتماعي وثقافي. وهذه كلها مفاهيم تحيلنا إلى الأبعاد التداولية للأدب؛ إذ من أهم ما يتميز به الدرس التداولي هو تحديده لما يعرف بالوظائف التداولية، كونه تجاوز الوظيفة التواصلية إلى تعدد الوظائف، حيث أن اللغة في المنظور التداولي ليست وسيلة لوصف العالم فحسب، بل هي وسيلة للتأثير في السلوك الإنساني[2]، ومن ثم إلى تغيير العالم باعتبار أن المقولات أفعال.

وعلى غرار ما ذهب إليه **تودوروف**، تحضرنا أعمال "أحمد المتوكل" التي تعد رائدة في تناول قضايا الوظائف التداولية وتطبيقها على اللغة العربية، متأثرا في ذلك بـ "سيمون ديك" (S. Dick) من خلال نظرية النحو الوظيفي. وتتوزع الوظائف في النحو الوظيفي على ثلاث مستويات مستقلة، وهي الوظائف الدلالية (منفذ، متقبل، مستفيد، أداة)، ووظائف تركيبية (فاعل، مفعول)، ووظائف تداولية (محور، بؤرة / مبتدأ، ذيل)[3]. وفي معرض ذكره لأنساق التواصل لاحظ أن التواصل بوجه عام يقتضي وجود ثلاثة بنى، بنية تداولية، وأخرى دلالية، وبنية مكونية، ويتم التواصل انطلاقا من البنية التداولية وانتهاء بالبنية المكونية مرورا بالبنية الدلالية في حال الإنتاج، أما في حال التأويل فتأخذ اتجاها عكسيا[4]؛ فهذه الوظائف تتناول التراكيب في ظروف السياق وطبقات المقام المواتية لإنجاز فعل التواصل الناجح.

---

[1] - Tzvetan Todorov, Les catégories du récit littéraire, in l'analyse structurale du récit, communication, 08, seuil, paris, p 132.

[2]– بهاءالدين محمد مزيد: من أفعال اللغة إلى بلاغة الخطاب السياسي "تبسيط التداولية. شمس للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2010، ص22.

[3]– أحمد المتوكل، المنحى الوظيفي في الفكر اللغوي العربي، الأصول والامتداد، دار الأمان للنشر، ط1، الرباط، 2006، ص 91.

[4]– م ن، ص 25.

كما تتفق اجتهادات "**تودوروف**" مع ما جاء به "محمود أحمد نحلة" من جهة أنه ما دامت اللغات الطبيعية مؤدية للوظيفة التواصلية المباشرة بين الأفراد، فهي ليست بمعزل عن معطيات السياق، وطبقات المقام التي تحكم الحديث، واللغة بدورها تحتوي على عناصر إشارية متنوعة، تظهر أهميتها في المقولات عندما يغيب المشار إليه في الكلام، لهذا المعطى عجزت النظريات الدلالية الشكلية عن استنطاق تلك التراكيب التي باتت غامضة، ليظهر ما يسمى بعلم الدلالة المقامي، والتداولية[1]. من أجل كشف تلك الإحالات من خلال تناول المقولات في ظروف الاستعمال المعينة.

إضافة إلى ما سبق، فقد تناول "**تودوروف**" في كتاب "الأدب في خطر" موضوع الدور الاجتماعي للأدب، الذي دافعت عنه طويلاً المدرسة الواقعية في اتجاهاتها المختلفة، من حيث هو أداة معرفية واستنهاض وتهذيب، وأنّ له دوراً في توعية القارئ والارتقاء به[2]. غير أن السؤال الأساسي هو التالي: ما الذي يدفع بناقد أدبي، دافع في فترة معينة من مشواره عن "الفن للفن" أو "الكتابة للكتابة"، إلى المطالبة الصريحة بالوظيفة الاجتماعية للأدب؟ يصدر الجواب عن سببين: أولهما أن الناقد اعترف، منذ زمن، بأن للعمل الأدبي وظائف متعددة، وأن تفسيره بعلاقاته الداخلية قاصر ولا يكفي، وثانيهما أن موقف "**تودوروف**" لا ينفصل عن السياق الاجتماعي وانعكاساته على المناهج الأدبية الجامعية في فرنسا، التي تبدأ بالنص وتنتهي به، محتفية باللغة، طاردة المجتمع والقارئ خارجاً؛ حيث يعتبر "**تودوروف**" أننا: "**لسنا فقط لا ندرس جيدا معنى النص لو اقتصرنا على مقاربة داخلية صرف، في حين أن الأعمال الأدبية تحيا دائما ضمن سياق وفي حوار معه؛ ليس فقط لا ينبغي للوسائل أن تصير غاية، ولا التقنية أن تنسينا هدف الممارسة، بل لا بد من التساؤل عن القصدية النهائية للأعمال الأدبية التي نراها جديرة بالدراسة. عموما، القارئ غير المتخصص، اليوم كما في الأمس، يقرأ هذه الأعمال لا ليتقن بشكل أفضل منهجا للقراءة، ولا ليستمد منها معلومات عن المجتمع الذي أبدعت فيه، بل ليجد فيها معنى يتيح له فهما أفضل للإنسان والعالم، وليكتشف فيها جمالا يثري وجوده، وهو إذ يفعل ذلك، يفهم نفسه فهما أفضل**"[3]. فإذا كان "**تودوروف**" يدافع عن معنى الأدب ووظيفته فإن ذلك يعود لأكثر من سبب: فهو يدافع عن وظيفة

---

[1]– محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص 17–18.

[2]– ينظر: عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، ص45.

[3]– تودوروف، الأدب في خطر، ص 15.

الأدب في مواجهة نزعة تلغي وظيفة الأدب، حيث يذكّر دائما أن البنيوية قد تضمنت نشاطاً نظرياً كبيراً، وأن إلغاء وظيفة الأدب، هو إرث بنيوي، ولهذا يندّد الناقد البلغاري بالدراسات المنهجية، التي ترفع راية البنيوية، الأمر الذي جعل الدراسات الأدبية تقصر غايتها الأولى على التعريف بالأدوات التي يستعملها الأديب عوضاً عن أن تدفع القارئ إلى التفكير بالشرط الإنساني: "معرفة الأدب ليست غاية لذاتها، وإنما هي إحدى السبل الأكيدة التي تقود إلى اكتمال كل إنسان"[1]، لأن قضايا الإنسان كانت ، ولا تزال ، هي موضوع الأدب ، بالمعنى الحقيقي.

لقد استعمل "**تودوروف**" كلمة: "الخطر" في كتاب "الأدب في خطر" بمعنى صريح وآخر مضمر: فإذا كان الوضع الخطير في الأدب ماثلاً في إلغاء الدور الاجتماعي للأدب، فإن الوضع الخطير في المجتمع ماثل في سيطرة أفكار تدفع بالنظرية الأدبية إلى الهمود والكسل واللامبالاة. ولعل هذه الأفكار، التي تأخذ شكلاً بارزا في الأوساط الجامعية هي التي أسبغت على المنهج البنيوي الزائف شكلاً مقدساً، بتعبير "**تودوروف**"، فلا حوار ولا مساءلة ولا مراجعة علمية لما كان وما سيكون.

يسم "**تودوروف**" المناهج النقدية المسيطرة في الجامعات الفرنسية بثلاث صفات: "**أليس من مصلحتنا نحن تبني وجهة النظر هذه؟ وتحرير الأدب من المشد الخانق المحتبس فيه، والمصنوع من ألعاب شكلانية، وشكاوى عدمية، وتمركزا أنانيا على الذات؟ يمكن لهذا بدوره أن يجذب النقد نحو آفاق أوسع، بإخراجه من الغيتو الشكلاني الذي لا يهم إلا نقادا آخرين وفتحه على السجال العريض للأفكار الذي تشترك فيه كل معرفة للإنسان**"[2]؛ ويلخص هذه الصفات في: أولاً: الشكلانية، التي تنسى أن للأدب علاقة بالحياة، وأنه يتعامل مع أسئلة تهم البشر، وكان ولا يزال يتأمل وضع الإنسان في الوجود ويحمل أنموذجاً أخلاقياً ويدافع عن قيم إنسانية، أي أن للأدب بكل بساطة "مضموناً" يتجاوز مستويي الشكلي واللغوي. والصفة الثانية هي: العدمية التي تعتبر أن قيمة العمل هي كتابته وأن معناه لا يتجاوز حدوده التقنية. ولا ينسى "**تودوروف**" أن يستنكر أيضاً المنهج التفكيكي، الذي سوقته الجامعات الأمريكية، التي ترى في التاريخ، والحقوق، والعلوم الطبيعية أجناساً أدبية رافضة لعلاقة المعرفة بالعالم ومحولة أشكال الكتابة جميعاً إلى "**مواضيع مغلقة مكتفية**

[1]– عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، ص 16.

[2]– م ن، ص 52.

بذاتها"[1]. يفضي هذا إلى الصفة الثالثة: الذاتية المفرطة، التي تقابل نصاً مكتفياً بذاته بناقد مكتفٍ بذاته أيضاً، دون أن تعترف بالموضوعي ولا بدلالة الحقيقة الكامنة في العلاقتين، مختصرة القراءة والكتابة والمجتمع إلى علاقتين محدودتين هما: النص والناقد. غير أن القضية الأساسية، كما يرى "**تودوروف**"، لا تقوم في وجود هذه النزوعات المريضة، بقدر ما تقوم في وجودها المسيطر والمهيمن الذي يضع الأدب على المحك.

يندد "**تودوروف**" بصوت غاضب بالاكتفاء بالكتب ونسيان الواقع الموضوعي، وبالاكتفاء بأحكام الذات الناقدة، التي تنظر بلا اكتراث إلى التاريخ النقدي الذي سبقها وبسياقه. وهو في الحالتين لا يندّد بالدراسات الأدبية، إلاّ ليندد بـ رجعية الجامعة الفرنسية، ذلك أن ما هو مهزوم، في السياق الراهن، هو الروح الثورية التي أشعلها تمرد 1968، الذي أراد أفقاً اجتماعياً جديداً. ولذا لا يستغرب "**تودوروف**" أن يحتفي الدارسون الجدد بالأشكال الروائية القديمة الممتدة من 1850 إلى 1950، أمثال: "فلوبير وديستويفسكي، زولا، موباسان، ديكنز، هنري جيمس، بروست، ..." ولكن هل يمكن اختصار الأدب كله إلى الرواية الواقعية، والطبيعية؟ أكثر من ذلك: لماذا لا يهتم النقد المسيطر اليوم بقراءة الشخصيات وحياة الشخصيات، وبرغباتها وعواطفها ونوازعها الأخلاقية وتناقضاتها، ولماذا الاحتفاء الكبير بالكلمات وتهميش ما هو إنساني وأخلاقي؟ وهل جاءت قيمة الأعمال الأدبية الكبيرة من تقنياتها الكتابية فقط أم من رؤيتها الواسعة في تأمل الفضاء والإنسان، الذي يعرف الحزن والفرح والخوف ويحتاج، أيضا، إلى ما يعطي الإنسان أملاً ووعداً؟ أليس هناك من ضرورة بأن تقوم القراءة الأدبية بترهين القضايا الإنسانية، التي قال بها الأدب الكبير، في زمن الرؤى الوجودية التي تمسك الآن بعنق الإنسان، فرنسياً كان أو غير فرنسي[2]؟ هي تساؤلات طرحها "**تودوروف**" ليشد انتباه القارئ والمتخصصين إلى الخطر الذي يحدق بالدراسات الأدبية الجامعية المنغلقة على النص في فرنسا وفي خارجها.

لقد خرجنا من خلال تتبعنا للمفاهيم التي صبغها "**تودوروف**" على مفهوم الأدب بثلاث ملاحظات أساسية هي:

---

[1]– تودوروف، الأدب في خطر، ص 21.

[2]– ينظر: م ن، ص 18–22.

تأكيد العلاقة من جديد بين الأدب والإنسان، ذلك أن الأدب في أجناسه كلها يقوم على مبدأ: الإنسان. فالرواية هي بحث في اغتراب الإنسان وتطلعه إلى مدينة أخلاقية غائبة، ومن دون هذا البحث يفقد الأدب قيمته وتهدر قيمته الأعمال الأدبية الإبداعية من "تولستوي" إلى "بيكت".

إعادة الاعتبار إلى تاريخ النقد الأدبي، الذي لا ينشأ من الحاضر وحده ومن قلوب الذوات المغلقة المكتفية بذاتها، فهناك تاريخ نقدي غزير ومتنوع ذو أهمية كبيرة، صاغه منظرو الأدب بأشكال مختلفة. وهذا التنظير هو الذي أوجد الفرق بين التاريخ الأدبي، الذي يدرس توالد الأعمال الأدبية في سياق تاريخي اجتماعي، والنظرية الأدبية التي ترتقي بالتاريخ الأدبي إلى مستوى السؤال النظري.

أما القضية الثالثة، فهي اعتبار النقد الأدبي وثيقة اجتماعية، تعكس تحوّلات المجتمع السياسية والفكرية والاقتصادية... فإذا كانت ثورة الطلاب – 1968 – قد أوجدت بنيوية أدبية تهاجم التقليد في الجامعة وخارجها، فإن البنيوية التي سيطرت بعدها، تعكس استسلاماً للواقع القائم وتقنية بحتة وجامدة في مقاربة النصوص الأدبية.

لقد صاغ "**تودوروف**" نظريته في مفهوم الأدب، متوجهاً بها إلى جمهور أدبي واسع، حيث نوه من خلالها إلى حقائق كان يقرّها الجميع، قبل ستين عاماً تقريبا. فلم يكن أحد يجادل في قيمة الإنسان وحقه في الحياة، ولا بضرورة نقد الواقع من أجل الارتقاء به. ولم يكن هناك أساتذة جامعيين يهملون تاريخ الإنتاج المعرفي، أو تاريخ النظرية النقدية، ذلك أن الانطلاق من الحاضر والاكتفاء به يعني بكل بساطة أن الحاضر هو الزمن الوحيد، وأن الماضي والمستقبل زمنان مستقلان ومنفصلان عنه.

ولقد أدت الجهود التي بذلها **تودوروف** من أجل بلورة مفهوم الأدب، إلى تأسيس علم للأدب، لا يبتعد في صرامته ودقته وقدرته على التجريد، عن ما أتت به العلوم الأخرى في ميادينها المختلفة. وهذا العلم هو الشعرية.

3.<u>نحو شعرية للخطاب الأدبي:</u>

يعد **تودوروف** من أكثر النقاد اهتماما بموضوع الشعرية. وقد خصص لها فصلاً مهما في "القاموس الموسوعي في علوم اللغة" الذي ألفه بمشاركة "ديكرو"، وكتاباً كاملاً موسوما بـ "الشعرية"

ارتأينا أن نختار له ترجمة "شكري المبخوت ورجاء سلامة"، اللذان يعرضان في مقدمتهما الجهود التي بذلها المؤلف من أجل تقديم النتائج التي توصل إليها الباحثون في قضايا متعددة، وفي مواطن عديدة من الكتاب، وكذا بعض المسائل الدقيقة التي أمعن فيها الدارسون النظر إلى أن بلغوا مستوى متقدما من التجريد والدقة، مثل الزمن والجملة السردية وأنماط الترابط بين مقاطع النص الأدبي وغيرها. كما يعتبر "عبد السلام المسدي" – في خضم معضلة تداخل المصطلحات وتباينها– أن الترجمة الصحيحة والكاملة لعمل "**تودوروف**" هي التي يقدمها كل من "شكري المبخوت" ورجاء سلامة"، ففي "تقديمهما للترجمة ما يؤكد الوعي بأن الشعرية تهتم بأخص خصائص النصوص الموسومة بالأدبية، وفيه موقف نقدي من المنهج البنيوي ومن النظرية الشعرية"[1]. ولم يكن عرض "**تودوروف**" في الكتاب عرضا تقنيا بحتا، بل كان في جزء هام منه نظريا فاتحا سبلا عديدة تيسر تدبرنا لقضايا غالبا ما اتهم البنيويون بالتغاضي عنها، مثل قضية المعنى، والعلاقة بين الفن والأدب والتاريخ، ودور القارئ في إنتاج النص، وما يراه الجمهور من قيم جمالية في الآثار التي يختارونها فيصنفونها أدبا. ولا تكمن أهمية كتاب الشعرية هاهنا وحسب، بل تكمن أيضا في بعد النظر الذي يميز صاحبه؛ إذ نجده يدرج الشعرية ضمن العلوم التي تهتم بالخطابات وتتخذ الدليل في مختلف تجلياته موضوعا لدراستها ثم يؤكد على صلة الأدب من حيث هو خطاب متميز بالخطابات والممارسات الرمزية الأخرى مثل الخطابات الفلسفية والسياسية والدينية والمنطوق اليومي والسينما والمسرح.

يعتبر "**تودوروف**" أن تاريخ الشعرية – بطريقة ما – هو إعادة تأويل لكتاب "أرسطو "فن الشعر"[2]، الذي عده المختصون أهم مؤلَّف في تاريخ الشعرية، وبذلك يمتد المصطلح إلى أصول يونانية. وكثيرا ما يشير مصطلح الشعرية إلى كل ما هو جميل أو جمالي، باعتبار أنه كلمة مشتقة من مصطلح الشعر الذي هو جملة من التزيينات والزخرفات اللفظية والفنية التي يستخدمها الشعراء في كتاباتهم. ولهذا لم يسلم القراء من ذلك اللبس الذي يجعل الشعرية متعلقة بكل ما هو شعري.

[1]– أحمد الجوة، بحوث في الشعرية "مفاهيم واتجاهات"، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقس، 2004، ص13.

[2]– Todorov et Ducrot, Dictionnaire encyclopédique des sciences du language, P108.

ومما ذهب إليه "**تودوروف**" في قاموسه الموسوعي عن مصطلح الشعرية، أنه كما وصل إلينا عن طريق التقاليد الأدبية، يشير إلى العديد من المعاني هي[1]:

1 . الشعرية هي كل نظرية داخلية للأدب.

2 . تتجسد الشعرية في الخيارات التي يقوم بها الكاتب عبر كل الإمكانات الأدبية (في إطار التيماتيكية، التركيبية، الأسلوبية...الخ).

3 . تشير الشعرية إلى كل الترميزات المعيارية الإجبارية لمدرسة ما.

إن المعنى الذي يهم "**تودوروف**" هنا هو المعنى الأول؛ إذ يرى أن الشعرية عليها أن تجيب أولا عن سؤال: ما هو الأدب؟ كما عليها أن تعرّف الخطاب الأدبي مقارنة بأنواع الخطابات الأخرى. وتجيب ثانياً عن سؤال: ما هي الوسائل الوصفية الكفيلة بتمييز مستويات المعنى وتحديد مكونات النص الأدبي؟[2]. على الرغم من أن تعريفات الشعرية كثيرة ومختلفة، وتتباين من ناقد لآخر، ومن ثقافة لأخرى، وحتى من زمن لآخر، إلا أنها تتفق كلها تقريبا في فكرة أساسية وجوهرية، وهي "قوانين الخطاب الأدبي، وهذا هو المفهوم العام والمستكشف منذ أرسطو وحتى الوقت الحاضر"[3]. فالشعرية عموما هي "محاولة وضع نظرية عامة ومجردة ومحايثة للأدب بوصفه فنا لفظيا. إنها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية. فهي إذن تشخص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي"[4]. وتعود محاولة تأسيس شعرية حديثة إلى الشكلانيين الروس الذين سعوا لإقامة علم للأدب من خلال وضع مبادئ مستمدة من الأدب نفسه. وبذلك يكون مصطلح الشعرية مصطلحا قديما وحديثا في الوقت ذاته، وإن تنوع هذا المصطلح أحيانا، فإنه ظل من ناحية الفكرة منحصرا في إطار البحث عن القوانين التي تحكم العمل الأدبي.

لعل مدلول مصطلح الشعرية يكشف عن انحصاره فقط في القوانين التي تتحكم في عملية الإبداع، وهذا ما مكننا من القول بأن المفهوم واحد أمام تعدد في المصطلح، وهو ما جاء لدى "حسن

---

[1] - Voir : Todorov et Ducrot, Dictionnaire encyclopédique des sciences du language, P108..

[2] - Voir : idem, P 107.

[3] – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1994، ص05.

[4] – م ن، ص09.

ناظم": "الشعرية مصطلح قديم حديث في الوقت ذاته، ويعود أصل المصطلح في أول انبثاقه إلى أرسطو، أما المفهوم فقد تنوع بالمصطلح ذاته، على الرغم من أنه ينحصر في إطار فكرة عامة تتلخص في البحث عن القوانين العلمية التي تحكم الإبداع، ويبدو أننا نواجه –من جهة أولى– مفهوما واحدا بمصطلحات مختلفة، ويبدو –بارزا– هذا الأمر في التراث النقدي الغربي أكثر جلاء"[1]. فلما كانت أزمة المصطلح في تصعيد مستمر، فإن لفظ الشعرية قد وقع هو الأخر في الأزمة نفسها، ولذا فقد ترجم إلى عدة ترجمات كالإنشائية والتعبيرية والبويطيقا، وعلم الأدب، ونظرية النظم، وغيرها.

يعتبر "**تودوروف**" الشعرية ذات اختصاص أدبي ويمثل النثر محورها الرئيس فاشتملت على أنواع وأجناس قصصية كالقصة والرواية والمسرحية والمثل[2]، وتبين مجلة "Poétique" كيف ينتقل المصطلح ليشمل كل الأجناس التي ذكرناها، ومن بين من كرسوا هذه الفكرة، إضافة إلى "**تودوروف**"، نجد "رولان بارت، وميخائيل باختين، ورومان جاكبسون، وجون كوهن"[3]. وقد أطلق مصطلح الشعرية على كل ما هو شعري، وهو ما يسلّم به بعض النقاد العرب، ويعتبرونه الترجمة الصحيحة والسليمة للمقابل الفرنسي La poétique؛ فالمعنى الدقيق لاستخدام الشعرية هو معنى الوضع المبتكر، مما يطابق بينه وبين المعنى الأصلي لمقابله اليوناني "الإنشائية" (Poiétikos- La poétique)، "إلا أن أول سياق يتعين الإلمام به، هو السياق الذي يرى فيه لفظ الشعرية متروعا عنه ما قد يوحي بأنه يخص الشعر دون أي ضرب آخر من ضروب تركيب الكلام"[4]. وهذا ما يجعلنا نتساءل: هل هناك علاقة بين الإنشائية والشعرية؟ وإذا كان الجواب بنعم، فما نوع العلاقة التي تربط بين المصطلحين؟

على الرغم من أن "**تودوروف**" قد عرف بمصطلح "الشعرية"، إلا أن "أحمد الجوة" قد ذهب إلى أن هذا المصطلح لا يعني بالضرورة السمة اللازمة لكل حديث عن نظرية "**تودوروف**"؛ فهذا المفهوم في الواقع مستعار من إنشائية "أرسطو"، وهو يعني كل ما يتعلق بالأجناس النثرية، "فالإنشائية والمنهج الإنشائي مقترحات للإطاحة بالمتصور الأجنبي خاصة حين استعاد مداه المفهومي الذي منحته إنشائية "أرسطو" وعندها صارت الأجناس الأدبية من اهتمامات الإنشائيين أمثال "**تودوروف**،

---

[1]– حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص11.

[2] - Voir : Todorov, DESL, p 107.

[3]– أحمد الفجوة، بحوث في الشعرية، ص 12.

[4]– عبد السلام المسدي، الازدواج والمماثلة في المصطلح النقدي، نموذج الشعرية والسيميائية، المجلة العربية للثقافة، العدد 24، مارس 1993، ص38.

وباختين، وبارت، وجنيت"[1]، وبهذا المعنى، فإن الإنشائية والشعرية تؤديان مقتربا تصوريا ضديا، فإذا كانت الإنشائية هي الإطار الذي تتنزل فيه الأجناس النثرية التي اقترحها "أرسطو"؛ فإن الشعرية هي الإطار الذي يتنزل فيه جنس الشعر.

إذا كان **تودوروف** قد ذهب في تعريفه للشعرية إلى أنها تهدف إلى تحديد القوانين التي تتحكم في ولادة أي عمل؛ فإن الشعرية كمصطلح قد اتخذت عدة ترجمات إلى النقد العربي، منها "الشاعرية" التي يريد بها "**تودوروف**" "علم الأدب" أو "الأدبية" عند "ميشونيك". من ثم فإن مجمل ما ذكر حول مصطلح الشعرية ينتقل من ضمن خاص بجنس معين من أجناس الخطاب ألا وهو الشعر، إلى مفهوم كلي يجمع كل الأجناس الأدبية شعرية كانت أم نثرية.

ويقر **تودوروف**، صوب هذا التوجه؛ بإمكانية استعمال لفظة "الشعرية La poétique" التي اقترحها "أرسطو" والتي تعني النظرية التي تختص بخصائص بعض الخطابات الأدبية. كما حاول الشكلانيون الروس بعث هذه اللفظة من جديد، لتبرز أخيرا علما للأدب وذلك من خلال كتابات "رومان جاكبسون". وهكذا فقد وضع لنا "**تودوروف**" مخططا يجسد فيه صورة التطورات التي شهدها النقد الأدبي انطلاقا من شعرية "أرسطو" على النحو التالي[2]:

- بعث كتاب "الشعرية" لأرسطو من جديد.
- كثرة التأملات حول الأجناس الأدبية التي حدد "أرسطو" خصائصها النوعية (الكوميديا، التراجيديا، الملحمة).
- بروز فكرة وحدة الفنون عبر علم الجمال.
- ميلاد نظرية الأدب مع الرومانسيين الألمان (شليغل، غوته)، التي تنظر للأدب باعتباره مفهوما له استقلاله النوعي.

استلهم **تودوروف** مفهومه للشعرية من تعريف "فاليري" الذي يراها مرتبطة بكل الأدب، منظومه ونثره، يقول "فاليري": "يبدو لنا اسم الشعرية ينطبق عليه ما فهمناه بالعودة إلى معناه

---

[1]- ينظر: أحمد الجوة، بحوث في الشعرية، ص 13.

[2]- ينظر: عثماني الميلود، شعرية تودوروف، دار قرطبة، ط1، الدار البيضاء، 1990، ص 9.

الاشتقاقي، أي اسما لكل ما له صلة بإبداع الكتب أو تأليفها، حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر والوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر"[1]. تتعلق كلمة شعرية في هذا النص بالأدب كله سواء كان منظوما أم لا، بل تكاد تكون متعلقة خصوصا بالأعمال النثرية. وعليه فإن الناقد يميز بين ثلاثة عناصر أساسية، تمثل المظاهر العامة التي يتشكل منها الخطاب الأدبي، وهي: المظهر اللفظي، المظهر التركيبي، والمظهر الدلالي[2]. ويلخّص **تودوروف** دور الشعرية في البحث عن مستويات تداخل هذه المظاهر وانتظامها داخل النص، باعتبارها المظاهر الأساسية التي يقوم عليها تحليل النص الأدبي.

تقوم شعرية "**تودوروف**" أساسا، على مفهوم الخطاب الأدبي، وتشتغل على خصائصه، لذلك فهو لا يهتم بالأثر الأدبي في ذاته، إنما بتجليه الذي يحمل خصائص الأدب[3]. وبالنسبة إليه، "**ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي. وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة، ليس العمل إلاّ إنجازا من إنجازاتها الممكنة، ولكل ذلك فإن هذا العلم لا يُعنى بالأدب الحقيقي، بل بالأدب الممكن. وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية**"[4]. ينطلق **تودوروف** من البحث في الخصائص الأدبية عموماً، ليصوغ مفهوماً عاماً لما يسميه "الشعرية (Poétique)"، التي يحدد موضوعها بأنه ليس العمل الأدبي في حد ذاته، بل البحث في خصائص الخطاب الأدبي، بوصفه تجليا لبنية محددة وعامة[5]؛ فالشعرية لا تسعى لتحديد المعنى في النص الأدبي، بل تعمل على إقامة قطيعة بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية، عبر البحث في القواعد التي تتحكم في نشأة هذه الأعمال. وهذا المفهوم الذي يعتمده **تودوروف** يلتقي بصورة واضحة مع مفهوم "الأدبية" الذي وضعه جاكبسون، ويتقاطع كذلك مع ما أطلق عليه "رولان بارت" مفهوم "علم الأدب".

---

[1]– فاليري، نقلا عن تودوروف، الشعرية، ص23، 24.

[2]– ينظر: تودوروف، الشعرية، ص 30.

[3]– ينظر: عثماني الميلود، شعرية تودوروف، ص 16.

[4]– تودوروف، الشعرية، ص 23.

[5]– م ن، ص 23.

يستخدم **تودوروف** مصطلح "الشعرية" كشبه مرادف لـ "علم/ نظرية الأدب[1]، ويقدمها كبحث في القوانين الداخلية للخطابات الأدبية هدفه استكشاف أدوات الخطاب، لذلك لا يهمه النص إلاّ من حيث كونه حاملاً لهذه الأدوات. ولعل هذا ما جعل الباحث "عثماني الميلود" يسم شعريته بـ "التجريدية" لا "التجريبية"[2]، لأنها لا تهتم بشعرية الكتّاب أو المدارس (أو التيارات) الأدبية، إنما تركز على استكشاف قوانين الخطاب. وبذلك تكون شعريته امتدادا طبيعيا للشعرية الشكلانية.

لا ينبغي أن نغفل، نصب هذا الطرح، فضل الشكلانيين الروس على "**تودوروف**" في بلورة مفهومه للشعرية؛ حيث طمح الشكلانيون إلى تأسيس شعرية حديثة تستمد مبادئها وإجراءاتها من الأدب نفسه، وهذه المبادئ هي في الحقيقة متحولة وغير ثابتة تستجيب لمتطلبات التطبيق، ولذا فإن الشكلانيين لم يؤسسوا علما ومنهجا محددا؛ إذ لم يكونوا على يقين من صحة خططهم، فكان هدفهم الوحيد هو محاولة بلورة نظرية عامة يمكن أن تتكيف معها كل حالة، إضافة إلى التأسيس لعلم مستقل. ولذلك عرضوا نظرياتهم كفرضيات قابلة للمناقشة والجدل والتغيير بما أنها غير نهائية؛ حيث تكون هذه المبادئ بمثابة منهجية غير ثابتة، بل تخضع لتغيرات طبقا لمتطلبات التطبيق، ويكون المنهج الشكلي غير منطو على منهجية محددة تخضع لها الدراسات الأدبية[3]. ولعل هذا المنطق الذي عمل به الشكلانيون، هو ما جعل "**تودوروف**" يتأثر بهم، خاصة عندما أولوا اهتماما بالأدب، ولذا فهو يقول: "**لم يعد مضمون آرائهم هو الذي يهمني، وإنما منطقهم الداخلي وموقعهم في تاريخ الإيديولوجيات**"[4]. إن هذا المنظور الأخير هو الذي تبناه "**تودوروف**" قاصدا إياه على جزء بسيط من نشاط الشكلانيين، ألا وهو تعريفهم، ذلك أنه في سنة 1919 ظهر أول توجه عندهم في دراسة "لجاكبسون" عن "خليبنكوف Khlebinkov" الذي عرف الشعر على أنه اللغة في إطار وظيفتها الجمالية[5]، وهكذا فإن موضوع علم الأدب ليس "الأدب" ولكن هو "الأدبية"، أي ما يجعل من عمل ما معطى أدبيا، مما يعني أن موضوع الشعرية (أو علم الأدب) هو أدبيته؛ أي آليات الصناعة والتركيب؛ فالشعر على سبيل المثال، هو تشكيل للكلمة ذات القيمة المستقلة في طرائق التعبير[6]،

---

[1]– حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 14.

[2]– ينظر: عثماني الميلود، شعرية تودوروف، ص 64.

[3]– ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص90.

[4]– تودوروف، نقد النقد، ص23.

[5]- Voir : jean verrier, TT du formalisme russe aux morales de l'histoire, p 52.

[6]– ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 96.

فإذا أرادت الدراسة الأدبية أن تصير علما، في رأي "جاكبسون"، فعليها أن تعترف بالطريقة باعتبارها شخصيتها الوحيدة.

لا يختص مجال الشعرية عند **تودوروف** بجزئية من العمل الأدبي وحسب، بل يتناول بالدراسة البنيات العامة المجردة التي تتمثلها النصوص الأدبية كالوصف، أو الأفعال، أو السرد، فتغدو الشعرية، من هذا المنظور بالنسبة له، سعياً لإقامة نظرية تتناول تحديد البنية النصية وصيغ اشتغال الخطاب الأدبي[1]، وقد استثمر **تودوروف** لاحقا هذه الصيغ، ووسع من مفاهيمها، مؤسّسا وعيا تداوليا.

4. **الوعي التداولي:**

اهتم "**تودوروف**" كثيرا بالأزمة التي كانت سائدة بين الكلاسيكية والرومنسية ويعود ذلك إلى التغير الجذري الذي وقع في التفكير في الرمز في ذلك العهد "(مع أن التمهيد له قد حدث قبل ذلك بمدة طويلة) من تصور قد هيمن على الغرب منذ قرون إلى تصور آخر، أضنه المهيمن إلى اليوم"[2]. فبعد أن هيمنت المفاهيم الكلاسيكية لمدة ليست بالقصيرة، قدمت الرومانسية وقلبت كل مفاهيم الكلاسيكية تماما.

تهدف الدراسة التي قام بها **تودوروف** (بين 1977 و1978) في عموميتها إلى إبراز أن العلامة (أو الرمز) أحادي المعنى (univoque)، وبأن مجموعة من العوامل المختلفة قد تؤدي إلى تعدد تأويلاته، وبالنسبة "**لتودوروف**"؛ فإن "السيميائية لا تصبح تخصصا بمعنى الكلمة إلا إذا كانت مرادفا للرمزية"[3]. وعليه، ففي حين كان هؤلاء الباحثين السابقين مركزين إلى حد كبير على العلاقة (تاريخ –خطاب)، فإن "**تودوروف**" يضيف إلى ذلك، المفهوم الأساسي في عملية التلفظ وهو (إنتاج جملة – أو ملفوظ – ضمن ظروف تواصلية معينة).

أ, إعادة الوعي بمفهوم الخطاب:

أدت العلاقة الضيقة الموجودة بين اللغة والتاريخ والخطاب، عند الكلاسيكية والرومانسية إلى سؤال الدلالة (signifiance) عند "**تودوروف**". وأمام فكرة التاريخ يشير "**تودوروف**" قائلا: "**ليس**

---

[1]– ينظر: تودوروف، الشعرية، ص 26.

[2]– تزفيتان تودوروف، نظريات في الرمز، تر: محمد الزكراوي، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، 2012، ص 14.

[3]- Tzvetan Todorov, Symbolisme et interprétation, seuil, paris, 1978, p16

الحاضر، كما لا يخفى، تكرارا وحسب للماضي، ولا نكرانا تاما له"[1]. يؤثر هذا التفكير الأساسي على الاعتبارات المتعلقة باللغة والخطاب، المستغرقة هي الأخرى في التعددية. إن الموقف المعاصر من كتاب "نظريات في الرمز" هو بالنسبة "**لتودوروف**" "نمطي، متعدد الوظائف، إختلافي"[2]؛ فبدلا من الحديث عن خطاب واحد أو عن خطابات متعددة ومختلفة عن بعضها البعض، يتحدث "**تودوروف**" عن أنواع الخطابات التي تختلف باختلاف الثقافة والحقبة الزمنية، وهو ما يمكن أن نلخصه بسياق التلفظ بالمفهوم التداولي، ذلك أن التداولية تعني " دراسة لظواهر الخطاب وتفسير لبنياته في ضوء الاستعمال والوظائف"[3]. وهذا ما يسمح بوضع عدد كبير من المعايير، لكن هذا لا يعني أن كل نص من شأنه أن يبني تقنينه الخاص. بالتالي، فإن موقف "**تودوروف**" بالنسبة إلى الدلالة هو موقف دقيق: "**صيغ فعل الدلالة متعددة، وكلها أصلية، والفرق بينها لا يؤهل لأحكام القيم**"[4]. وتؤدي هذه الاعتبارات إلى بناء لغة رمزية.

لخصنا الجداول الآتية خصائص المذهبين الرومانسي والكلاسيكي كما وردت عند "عبد الرزاق الأصفر"، في كتاب: "المذاهب الأدبية عند الغرب"[5]، وموقف "**تودوروف** منها:

الكلاسيكية	الرومانسية	موقف تودوروف
– **التقليد** (يحب أن يكون الفن تقليدا للطبيعة).	– **البناء/الإنتاج** (الفنان منتج، تماما كالطبيعة).	– بين الوحدوية الكلاسيكية واللانهائية الرومانسية، يتمظهر صوت التعددية.
– التسلسل الهرمي بين الطبيعة> الفن.	– التسلسل الهرمي بين الفن> الطبيعة.	
– أهمية النتيجة	– أهمية عملية الإنتاج	– للغة وظائف متعددة، وكذلك بالنسبة للفن.
– التمثيل (المحاكاة)	– التعبير (الإبداع والخلق)	

[1]– تودوروف، نظريات في الرمز، ص 489.

[2]– م ن، ص 491.

[3]–بن عيسى إزابيط، الاستفهام في اللغة العربية دراسة دلالية تداولية، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا جامعة سيدي محمد بن عبد الله كلية الآداب ظهر المهراز، فاس، 1998/1997، ص 67–68

[4]– تودوروف، نظريات في الرمز، ص 491.

[5]– عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية عند الغرب، (مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامه)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص 56–62.

– العالم = الكلية	– الجميل= الكلية	– يختلف التوزيع والتسلسل الهرمي لكل من الفن واللغة باختلاف الثقافات والحقب الزمنية.
– **هيمنة الوحدة:** العالم	– العمل الفني، كلية مكتفية بذاتها، مثل العالم.	
	– اللغة هي قبل كل شيء، تعبير فردي، غير أن التعبير الأهم هو تعبير الشعوب. – إذا كانت اللغة تعبيرا بالدرجة الأولى؛ فإن اللغات متنوعة بشكل أساسي.	لكل مجتمع ولكل ثقافة مجموعة من الخطابات التي تسمح لنا ببناء أنماط.
هناك معيار واحد في اللغة، أما البقية فعبارة عن انزياحات.	كل عمل يمثل معيارا خاصا به، وكل رسالة تبني تقنينا خاصا بها.	– تعددية المعايير والخطابات. – تنوع الأنماط الخطابية (Héretologie): طرق الدلالة متعددة، وغير قابلة للاختزال إلى بعضها.
– لا يوجد في الأدب سوى نموذج مثالي واحد، وهو موجود في الماضي. – النظام يهيمن على التاريخ.	– التخلي عن فكرة النموذج المثالي الواحد. – التاريخ يهيمن على النظام.	– ليس الحاضر، تكرارا للماضي وحسب، ولا نكرانا تاما له. – التعايش بين النوعين (لا أحد يهيمن على الآخر)

نلاحظ من خلال الجدول الموقف الوسيط الذي اتخذه "**تودوروف**" أمام النزعتين الرومانسية والكلاسيكية، اللتين تحملان وجهات نظر مختلفة تماما حيال اللغة والفن والأدب؛ حيث تنزع

الكلاسيكية إلى فكرة الوحدوية والهيمنة الفردية للظواهر، من خلال اعتبار العالم كمرجع يتم من خلاله تحديد الأعمال الفنية، والذي هو بدوره واحد. وعلى الفنان أن يقوم بمحاكاة الطبيعة لأن النموذج المثالي بالنسبة للكلاسيكية هو نموذج خارجي، ينبغي على الفنان أن يبحث عنه في الطبيعة، من أجل أن يتوصل إلى الحقيقة والمثالية التي تمثل الغاية التي يطمح إليها الفن. كما تسري فكرة الوحدوية عند الكلاسيكية على اللغة أيضا، إذ يعتبر هذا المذهب أن هناك معيارا واحد في اللغة، أما البقية فعبارة عن انزياحات، سواء على مستوى الدال أو على مستوى المدلول.

تذهب الرومانسية من جهتها إلى تفكيك الأفكار الكلاسيكية من خلال اعتبار الفن عملية خلق وإبداع يمكن أن يذهب الفنان عبره أبعد من الطبيعة، عن طريق استخدام الخيال مما يضع الفن في مرتبة أعلى من الطبيعة على الرغم من "اتخاذها إطارا للمشاهد القصصية وموضوعا موحيا"[1]. وعليه فإن التاريخ يصنع، بالنسبة للرومانسية، نماذج مثالية لانهائية باعتبار الحرية التي يتمتع بها الفنان في هذا المذهب، وهو ما يجعل من عملية الإنتاج ذات أهمية في حد ذاتها. إضافة إلى ذلك فإن الرومانسية تعتبر أن لكل عصر روحه، ونموذجه المثالي، وعليه يوجد العديد من النماذج المثالية، ولا تهيمن أي منها على الأخرى. وهذا ما يحيل إلى فكرة التاريخ: التي تمثل تقدما لا رجعة فيه وغير قابل للاختزال، مما يجعل التاريخ، يهيمن على النظام، عند الرومانسيين.

يتموضع **تودوروف** في موقف وسط بين الوحدوية الكلاسيكية واللانهائية الرومانسية؛ حيث ينادي الناقد بالتعددية الصوتية بدلا من النموذج المثالي الواحد؛ إذ يعتبر أن "**أهم مظهر من مظاهر التلفظ، أو على الأقل المظهر الأكثر إهمالا، هو حواريته Dialogisme أي ذلك البعد التناصي Intertextuel فيه (...) إن كل خطاب، عن قصد أو عن غير قصد، يقيم حوارا مع الخطابات السابقة له، الخطابات التي تشترك معه في الموضوع نفسه، كما يقيم، أيضا، حوارات مع الخطابات التي ستأتي والتي يتنبأ بها ويحدس ردود فعلها. يستطيع الصوت الواحد الفرد أن يجعل نفسه مسموعا فقط حين يمتزج بالجوقة المعقدة للأصوات الأخرى التي وجدت في المكان من قبل. لا فيما يخص الأدب فقط، بل فيما يخص كل خطاب**"[2]. وهو ما يؤدي إلى جعل التوزيع والتسلسل الهرمي لكل من الفن واللغة يختلف باختلاف الثقافات والحقب الزمنية.

---

[1]– عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 63.

[2]– تودوروف، المبدأ الحواري، ص 16–17.

ويعتبر **تودوروف** أن للغة وظائف متعددة، ولا يمكن حصر الغاية منها في وظيفة واحدة. كما يذهب الناقد إلى أن اللغة التي لا تحيل إلى خارجها، هي لغة مختزلة، هيأتها المادية من أصوات وأحرف، فهي لغة ترفض المعنى[1]. فهنا ينقد الاتجاه الرومانسي الذي ينظر إلى اللغة باعتبارها دوالا خالصة، وهو مفهوم مجرد للغة وقد أوقع الرومانسية في التجريد ورفض المعنى. ومن جهة أخرى يعتبر أن اللغة الشعرية تحقق وظيفتها الذاتية الغائية (أي غياب أي وظيفة خارجية) بكونها أكثر نسقية من اللغة العملية أو اليومية، حيث يقول: "**إن العمل الشعري هو خطاب زائد الانبناء، حيث يستقيم كل شيء فيه: بفضل ذلك ننظر إليه بذاته أكثر من كونه يحيل إلى مجال آخر**"[2]. مما يعني أنه يجمع بين الوظيفة الشعرية والوظيفة المرجعية للغة.

إضافة إلى ذلك فإن **تودوروف** قد أدخل مفهوم الخطاب في تصوره للغة، وهو المفهوم الذي استغنت عنه الكلاسيكية والرومانسية. حيث اعتبر الناقد أن لكل مجتمع ولكل ثقافة مجموعة من الخطابات التي تسمح لنا ببناء أنماط. ويعرف الخطاب على أنه: " **تمظهر ملموس للغة، وينتج بالضرورة عن سياق خاص، أين تؤخذ فيه بعين الاعتبار العناصر اللغوية، إضافة إلى ظروف إنتاجها: المخاطِب، الزمان والمكان، العلاقات الموجودة بين هذه العناصر الخارج لسانية**"[3] وهذا ما ينتج الملفوظات، ويدخلنا بالتالي في المستوى التداولي للغة. ولعل تركيز التداولية على السياق وأهميته في فهم العلاقة التخاطبية، هو ما دفع "بماكس بلايك" (Max blyck) إلى نعت التداولية باسم السياقية، لأنها في نظره علم الاستعمال اللساني ضمن السياق، أو بتعبير أكثر توسعا: هي استعمال العلامات ضمن السياق[4]. وعليه يعتبر **تودوروف** أن اللغة: " **موجودة (...) بواسطة معجم وقواعد النحو كعناصر انطلاق، وكمنتوج نهائي، الجمل**"[5]. وبذلك يتجلى الاهتمام الكبير الذي يوليه لعملية التلفظ، وبظروف إنتاج الخطاب. حيث يصبح المعنى غير المباشر ذي أهمية كبيرة عندما يتعذر الانحياز إلى جانب الكلاسيكيين (لا وجود إلا لما نشاهده؛ إذن، لا وجود للمعنى غير المباشر)

---

[1]– تودوروف، نقد النقد، ص 25.

[2]– م ن، ص 26.

[3] –Todorov, symbolisme et interprétation, p 09

[4]– فرانسوا أرمينكو، المقاربة التداولية، تر: سعيد علوش، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، ط 1، 1987، ص 14.

[5] –Todorov, symbolisme et interprétation, p 09 .

أو إلى جانب الشعراء الرومانسيين (كل شيء عبارة عن مجاز، ولا وجود إلا للمعنى غير المباشر)[1]. وهنا تكمن إحدى إسهامات "**تودوروف**" المهمة في مجال التداولية.

ب. بناء لغة رمزية:

يعتقد "**تودوروف**" أن: "**النص أو الخطاب يصبح رمزيا، انطلاقا من اللحظة التي نكتشف فيها معنى غير مباشر له، وذلك من خلال عملية التأويل**"[2]. ذلك أن "الجمل اللغوية لا تنقل مضامين مجردة ونمطية، بل تختلف بحسب عوامل منها: الذات والسياق، بالإضافة إلى مقتضيات أخرى تسهم في تحديد دلالة اللفظ وقوته[3]". ويمكن أن نمثل لذلك بعبارة: "الجو بارد هنا". يمكن لهذه العبارة من خلال معناها المباشر أن تعني أن الجو بارد في المكان أو في الغرفة، غير أن ذات الخطاب إذا كان موجها إلى شخص آخر متواجدا بالغرفة ذاتها مع المتكلم، فإن العبارة قد تأخذ معنى غير مباشر يفهمه المتلقي بمعنى "أغلق النافذة". وهذا يدخل ضمن "أفعال الإنجاز" عند "أوستين" التي تحمل وظيفة "فعل أثر التلفظ"، ويعني بذلك أن الكلمات التي يُنتجها المتكلم في بنية نحوية؛ منتظمة مُحملة بمقاصد معينة في سياق محدد، تعمل على تبليغ رسالة وتُحدث أثرا عند المتلقي[4]. وعند "غرايس"، فإن معنى الكلمة يشتق من وراء قصد المتكلم للنطق بتلك الكلمة، فهو يؤكد على أن ما يعنيه متكلم بعلامة ما في مناسبة ما، قد ينحرف عن المعنى السياقي لتلك العلامة[5]، بمعنى أن المعنى العام المتعارف عليه للجملة يحدد أيا من المعاني التي يمكن أن تستتبعها الجملة أو العبارة في استخداماتها المختلفة.

يلتقي "**تودوروف**" في تصنيفه للمعنى غير المباشر مع ما ذهب إليه "سورل" (Searl) حين ميز في دراسته –التي تعد تطويرا لنظرية أفعال الكلام "لأوستن" دامجا تحليلات "غرايس" المتعلقة بمقاصد المتكلم– على أفعال الكلام المباشرة وغير المباشرة، مركزا بذلك على الأفعال غير المباشرة، في إشارة منه إلى تفادي طبيعة التعابير اللغوية المتداخلة والمتبادلة؛ مبينا أننا في السؤال التالي:

---

[1]– ينظر: عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 77.

[2] –Todorov, symbolisme et interprétation, p 09

[3]– حسان الباهي، الحوار ومنهجية التفكير النقدي "إفريقيا الشرق"، ط1، المغرب، 2004، ص 123.

[4] - Voir : Joseph Dopp, J. L. Austin: How to do things with words, in revue philosophique de louvain, troisiéme serie, tome 60, n 68, 1962, p 704.

[5] - Voir : H. P. Grice, Meaning, the philosophical Review, vol 66, n 03, 1957, p 382.

هل يمكنك أن تفتح الباب؟ ننجز طلبا غير مباشر[1]، والواقع أن العلاقة بين الطلب والسؤال قريبة جدا، وذلك من باب الربط بين الفعل والقول.

يعتبر "**تودوروف**" أن ملامح وضع رمزية للغة لا يمكن أن تتضح، إلا بعد اتخاذ قرار للتأويل، وهذا القرار يعتمد على مبدأ الصلة Principe de pertinence "الذي يعتبر "**تودوروف**" موجبه، "**أن وجود خطاب ما يعني بالضرورة وجود علة لذلك**"[2]. و"مبدأ الصلة" يقابله "مبدأ التعاون عند "غرايس" الذي يضم مجموعة من التعاليم الحوارية، يحترمها كل مسهم في عملية التواصل؛ حيث يقول "ليكن إسهامك في الحوار مطابقا لما يفرضه عليك هدف واتجاه التبادل الكلامي الذي التزمت به"[3]، إذ يؤكد "غرايس" أن الحوار لا تقوم له قائمة إلا إذا احترم المتخاطبان مبدأ التعاون الذي يعتبر أساسيا لإنجاح عملية التخاطب.

ويشير أنه في حالة عدم استجابة الخطاب لمبدأ الصلة؛ بمعنى خرق القواعد المتعلقة بمبدأ التعاون[4]؛ فإن المتلقي يشرع في البحث تلقائيا عما إذا "**كان الخطاب المذكور غير قابل للكشف عن صلته عن طريق تقنية معينة**"[5]، وهذه التقنية هي التأويل. ومن العوامل (وهي تنحدر من مبدأ الصلة) التي تؤثر على قرار التأويل نجد المؤشرات النصية؛ التي تحيلنا إلى مفهوم "الاستلزام التخاطبي" عند "غرايس" الذي يتوصل إليه الطرف المخاطَب عن طريق الاستدلال[6]. فإذا وجدنا على سبيل المثال المؤشر (استعارة) في بداية نص معين، فإن ذلك سيدفع بالمتلقي إلى البحث عن المعنى غير المباشر للنص، بدلا من الاكتفاء فقط بالمعنى المباشر له.

ويذهب "**تودوروف**" إلى أنه بعد اتخاذ قرار التأويل؛ فإن مجموعة من العوامل ستؤثر في عملية التأويل، وهي:

- دور البنية اللسانية.

---

[1]- Voir : John R. Searl, Speech acts, an essay in the philosophiy of language, Cambridge university press, Cambridge mass, 1969, p 269.

[2]- Todorov, symbolisme et interprétation p 26.

[3] -H. Paul . Grice, Logique et conversation, in Communications, 1979, p 57,58 .

[4]– ينظر: فرانسوا أرمينيكو، المقاربة التداولية، ص72.

[5]- Todorov, symbolisme et interprétation p 26.

[6]– طه عبد الرحمان، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، ط2، 2000، ص 104.

- هرمية المعاني.
- الوجهة الرمزية للنص.
- البنية المنطقية.

ونريد أن نركز هاهنا على هرمية المعاني ووجهة النص، التي أحصى "**تودوروف**" تحتها عدة نقاط فرعية.

هرمية المعاني:

يقترح "**تودوروف**" ضبط وتأطير إشكالية هرمية المعاني من خلال تحديد وتعريف ثلاثة أنواع من الخطابات وهي: الخطابات الحرفية Discours littéraux، والخطابات المبهمة Discours ambigus، والخطابات الشفافة Discours transparents. وذلك من أجل توضيح العلاقة معنى مباشر/معنى غير مباشر، تلك المعاني "**التي تخون الهرمية والتي لا يتحمل المؤلف مسؤوليتها دائما**"[1]؛ وقد تم ذلك على الشكل التالي[2]:

الخطاب الحرفي: هو ذلك الخطاب الذي يحمل معنى دون الإشارة إلى شيء معين (لا يمكن لأي نص ملموس أن يوصل فكرته في كليتها، وهو ما حاول الرومانسيون الجدد القيام به).

الخطاب المبهم: يعني وجود معاني متعددة للملفوظ الواحد. وعليه فإن الإبهام قد يكون على المستويات التركيبي، والسيميائي، والتداولي.

الخطاب الشفاف: لا يولي أي أهمية للمعنى الحرفي (الاستعارة على سبيل المثال).

الوجهة الرمزية للنص:

يعني "**تودوروف**" بالوجهة الرمزية للنص ذلك الخيار الذي يقوم به المخاطبون ضمن الوجهة ذاتها التي يشتغل داخلها النص. ويمكن أن نمثل لذلك بالمجهود الذي يقوم به المترجم من أجل تبليغ المعاني المباشرة وغير المباشرة التي يخلقها التلاعب اللغوي داخل النص في لغته الأصلية، إلى اللغة التي يترجم إليها.

---

[1]- Todorov, symbolisme et interprétation, p 26.
[2] - Idem, p49.

ج. التمييز بين الملفوظ وعملية التلفظ:

يسمح التمييز بين الملفوظ وعملية التلفظ عند "**تودوروف**" بفهم تأثير سياق التلفظ على معنى الملفوظ[1]؛ حيث يمثل الملفوظ جزءا من الخطاب، وهو ناتج عن فعل الكلام. أما عملية التلفظ فهي تحيل مباشرة إلى سياق التلفظ: من الذي كون الملفوظ؟ وضمن أي حيثيات؟[2] إلى غير ذلك. ويتعلق السياق، حسب "**تودوروف**"، بطبيعة الوسائل التي تسمح لنا بالتوصل إلى المعنى غير المباشر للكلام[3]. ومن ثم تستدعينا التداولية للإجابة عن هذه الأسئلة؛ إلى استحضار مقاصدنا وأفعال لغتنا، وسياق تبادلاتنا الرمزية.

يشير "**تودوروف**"، في هذا المقام، إلى أن السخرية حاضرة في الملفوظ وفي عملية التلفظ على حد سواء[4]؛ فإذا قال المخاطِب "ياله من طقس جميل" مثلا، مع العلم أن العاصفة تهب في الخارج؛ فإن المخاطَب سيفهم مباشرة السخرية التي يحملها الملفوظ على مستوى البنية اللغوية، بفضل تلك المفارقة الدلالية وما ينتج عنها من التباس وغموض[5]، بما أن المخاطَب على يقين بأن المخاطِب على دراية تامة بالمعاني التي تحملها كلماته التي تلفظ بها، وهذا مرتبط بعملية التلفظ. ومن الممكن القيام بإخراج الملفوظ من سياق تلفظه، مما يجعلنا نتوصل إلى تأويل خاطئ، وهذا ما يبين الأهمية التي تضطلع بها علمية التلفظ.

لقد حاولنا في التحليل أدناه، أن نبين تلك العلاقات الموجودة بين معنى التعبير المباشر (الحرفي) والتعبير غير المباشر (التلفظ)، وذلك حسب السياقين (التركيبي/الاستبدالي). وذلك من خلال الإشارة إلى السياق التركيبي (ما قيل من قبل، وفي أي ظروف قيل، إلى غير ذلك). أما السياق الاستبدالي؛ فهو يحيل إلى الذاكرة الجماعية.

يحيل المخطط في الأسفل (وقد استعنا فيه بالأمثلة ذاتها التي استخدمها "**تودوروف**") إلى عملية إسقاط المحور الاستبدالي على المحور التركيبي، (كما صاغه جاكبسون). ويعتبر المحور

---

[1] - voir :Todorov, symbolisme et interprétation, p56

[2]– ينظر: فرانسوا أرمينيكو، المقاربة التداولية، ص 11.

[3] - voir Todorov, symbolisme et interprétation p 60.

[4] - voir : Idem, p58

[5]– ينظر: محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2005، ص 97.

التركيبي الأفقي والخطي، محورا للربط[1]. تمثل العبارة (Syntagme)، التي هي عنصر من عناصر المحور التركيبي، وحدة ضمن محيطها. فإذا كان ذلك المحيط لا يتعدى الجملة؛ فإن العبارة تكون مجرد كلمة تنتمي إلى تلك الجملة، وإذا كان المحيط كلمة؛ فإن العبارة تصبح في هذه الحالة حرفا، إلى غير ذلك. بالتالي؛ فإنه يمكن للجملة أن تتشكل على النحو التالي: فعل + فاعل + مفعول + مضاف. (علامة (+) تمثل الرابط).

يمثل المحور الاستبدالي محورا للبدائل والتبديلات[2]. وترتبط هذه العناصر الافتراضية فيما بينها بواسطة أداة الفصل (أو)[3]. بهذا تكون نماذج المحور الاستبدالي عبارة عن مجموع "العناصر القابلة لاحتلال الموضع ذاته ضمن السلسلة الاستبدالية، أو (...) مجموعة من العناصر التي تكون بدائل ممكنة لبعضها البعض داخل سياق واحد"[4]. مثال: إذا أخذنا جملة (محور تركيبي) "القط أبيض" فإن كلمة "أبيض" التي هي نعت داخلة ضمن السياق التركيبي، فيمكن لهذا النعت أن يتم استبداله بنعت آخر حسب السياق، فنقول مثلا: قط أسود، أو أصفر، أو صغير، أو كبير، وغيرها من النعوت التي تمثل محور الاستبدال.

المحور التركيبي ←

قال الأعمى للمعاق: **?Comment allez-vous** (كيف حالك؟)

المعنى الأساسي للعبارة.

تحويل الفعل (Aller) إلى معنى (الذهاب se rendre): المعنى الحرفي غير مستبعد في الملفوظ.

[1] -Voir : A. J. Greimas et J. Courtes, Sémiotique : Dictionnaire Raisonné de la Théorie du Langage, 1979, p25.

[2]–Voir : idem, p 25.

[3]–Voir : Idem, p266.

[4] - voir, Idem, p267.

المحور الاستبدالي

أجاب المعاق للأعمى: **comme vous le voyez (كما ترى)**

إجابة موجهة من الذاكرة الجماعية: المعنى الشائع للملفوظ.

تغييب المعنى الحرفي للفعل (رأى) بما أن الأعمى لا يستطيع أن يرى.

يوضح لنا الطرح في المخطط أعلاه، بأن "الذاكرة الجماعية (وهي هنا لسانية بحتة) الاستبدالية– تستدعي المعنى الشائع إلى الذهن، أي المعنى الأساسي للعبارات (comment allez-vous كيف حالك) و (comme vous le voyez كما ترى). ويعمل السياق التركيبي الآني (كلمتا "أعمى" و"معاق") على إيقاظ المعنى الحرفي للعناصر المكونة لهذه العبارات (ذهب، ورأى)"[1]. وبما أن الأعمى لا "يرى" والمقعد لا "يذهب"؛ فإن ذاكرتيهما الجماعية المشتركة وانتمائهما إلى الفئة الاجتماعية ذاتها، هو الذي يسمح لهما بالتفاهم.

يؤكد "**تودوروف**" من خلال هذه المقاربات المختلفة على نقطة أساسية وهي الإيديولوجيا، بما أن "**عملية التأويل لا يمكن أن تتنصل من الاعتبارات الإيديولوجية، ولا يمكن اعتبار عملياتها اعتباطية**"[2]. فالدلالة متعلقة بالضرورة بعمليتي التأويل والتلفظ، كما أن وضع الحد بين استراتيجيات التأويل والتاريخ الاجتماعي لابد أن يمر على جسر مهم، وهو الإيديولوجيا ذاتها.

نخلص في النهاية إلى أن "**تودوروف**" قد غير ثنائية التاريخ/الخطاب إلى ثلاثية التاريخ/الخطاب/التلفظ، وبما أنه يفترض تباين هذه المعطيات؛ فإن إدخال عملية التأويل يصبح ضرورة لابد منها. وعليه توجد مجموعة من الاستراتيجيات التأويلية وهي مقسمة إلى نوعين: التأويل النهائي (ويقابله التفسير الأبوي عند الكلاسيكيين)، والتأويل قيد التشغيل (ويقابله فقه اللغة عند

[1]- Todorov, symbolisme et interprétation, p64.
[2]- Idem, p 162.

الرومانسيين)[1]. كما يمكن اعتبار بعض الاستراتيجيات، مثل النقد الماركسي أو الفرويدي، بمثابة استراتيجيات نهائية، بما أن "**نقطة الوصول تكون معروفة منذ البداية وتغييرها أمر غير ممكن**"[2]. أما التأويل قيد التشغيل فهو يشتغل على مستوى التحليل البنيوي، مثلما نجده عند "ليفي ستروس" (Lévi-Strauss) بالنسبة للأساطير، أو عند "جاكبسون" (Jakobson) بالنسبة للشعر؛ فالمعطى مسبقا ليست هي النتيجة، وإنما "**شكل العمليات التي يحق لنا أن نخضع لها النص الذي تم تحليله**"[3]. إضافة إلى أن التحليل البنيوي يضع بين قوسين السياق التاريخي.

وهكذا استطاع **تودوروف** أن يخرج النص من قوقعته الضيقة المركزة على التراكيب والمفردات إلى نطاق أوسع يتضمن السياق وكل ما يحيط به من حيثيات ووظائف متعددة. إضافة إلى دور المتلقي في إنتاج المعنى عن طريق عملية التأويل. وبهذه التوليفة يكون **تودوروف** قد نقل اللغة من المستوى النصي إلى المستوى التداولي. وقد مست هذه النقلة الدلالية مفهومه للأجناس الأدبية، كذلك، وهي القضية التي سنعرض لها في المبحث الموالي.

[1]– ينظر: عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 77.

[2]- Todorov, Symbolisme et interprétation, p 161.

[3]- Ibidem.

المبحث الثالث: سؤال التجنيس:

1. مشروعية الجنس الأدبي.
2. تناسل الأجناس وحركية معايير التصنيف.
3. معيار التلقي في تجنيس العجائبي.

تمهيد:

عالج **تودوروف** مسألة الأجناس الأدبية بكثير من الاجتهاد والدقة والاهتمام، لذا نجده قد تطرق إلى هذه القضية في العديد من مؤلفاته، فنجدها في كتاب "أجناس الخطاب" تحت عنوان "أصل الاجناس" الذي أعاد نشره لاحقا في كتاب "مفهوم الأدب"، كما عالجها في "القاموس الموسوعي لعلوم اللغة"، الذي ألفه بالتعاون مع "ديكرو Ducrot"، في فصل بعنوان "الأجناس الأدبية"، إضافة إلى إفراده فصلا بعنوان "الأجناس الأدبية" في كتاب "مدخل إلى الأدب العجائبي". ذلك أنه لم يعد يخفى على أحد من المشتغلين بقضايا النص الأدبي، مدى الأهمية القصوى التي تكتسيها "قضية الأنواع" في الدرس الأدبي الحديث، فقد أصبح من الواضح تماما أن كل كاتب إنما ينطلق، فيما يحاول من إبداع، من تصور عام لـ "قواعد النوع" الذي ينتج وفقه نصوصه. ووعي الكاتب بأنه يكتب نصا مندرجا، بالضرورة، ضمن نوع بعينه يقتضيه الخضوع لتقاليد النوع الذي يكتب وفق مقتضياته. لهذه الاعتبارات كان لزاما على الدارس الأدبي أن يعنى بتحديد نوعية النصوص التي يروم دراستها إن أراد بناء معرفة صحيحة بها.

يعتبر "**تودوروف**" إشكالية الأجناس الأدبية قضية مغلوط فيها تاريخيا، وذلك اعتبارا من إثارة مجموعة من التساؤلات من قبيل: كيف يمكن تحديد نموذج جنس أدبي معين، في الوقت الذي لا نجد فيه معيارا خاصا لوصف أي من الأجناس الأدبية؟ ذلك صريح قوله: "**إن الاهتمام بالأجناس الأدبية قد يبدو في أي من هذه تزجية للوقت لا تقع فيه إن لم يكن مغلوطا فيه تاريخيا، أن دراسة الأدب العجيب تفرض أولا معرفة ما معنى جنس أدبي**"[1]. يثير **تودوروف** هنا قضية في نسبية المعايير؛ إذ ليس ثمة من اتفاق بين النقاد على المعايير التي ينبغي اعتمادها في تجنيس النصوص، كل ما اتفقوا عليه، هو أن عملية التجنيس تقتضي وجود معيار يتشكل النص وفق قواعده، واستنادا إلى هذه القواعد تجري عملية تصنيف النصوص إلى أجناس وأنواع. كما عبر العديد من الدارسين عن هذه المشكلة التي تواجه المشتغلين بالأدب عامة وبنظريته خاصة، ومن هؤلاء "جيرار جينات" الذي عرض لهذا الإشكال في كتابه "مدخل لجامع النص"؛ حيث انتهى من البحث في هذه المسألة إلى أنه بالرغم من الاجتهادات العديدة المطروحة داخل نظرية الأجناس، فإنه لا يوجد من بين هذه

[1]– تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1993، ص 28.

"الاجتهادات" موقف، في ترتيب الأنواع، "أكثر طبيعية" أو "مثالية" من غيره[1]. ولذا فإن الإشكال يضل قائما.

وقد أثار **تودوروف**، مسألة اختلاف وجهات النظر بين الدارسين حول مفهوم الجنس الأدبي؛ مؤكدا على التعقيدات التي تطوف بهذا المفهوم، مما يفضي إلى تباين الأنظار النقدية بصدده تبعا لتباين المرجعيات واختلاف زوايا النظر: "**إن الأجناس توجد في مستويات متباينة من الكلية، وإن مضمون هذا المفهوم إنما يتحدد بوجهة النظر التي يقع عليها الاختيار**"[2]. كما ترتب عن التباس متصور الجنس الأدبي، أن تعددت التحديدات التي تعاقبت على هذا المصطلح منذ "أرسطو" إلى يومنا هذا، نظرا لاختلاف المعايير المعتمدة في تجنيس النصوص وتصنيفها، ففي الوقت الذي نجد فيه البعض يعتمد السمات المهيمنة معيارا في التجنيس، نجد بعضا آخر يميل إلى اعتماد الصيغ المضمونية.

من الواضح تماما، أن "**تودوروف**" يرى أن مسألة التجنيس تصطدم بمعضلات عدة؛ حيث تظهر المعضلة الحقيقية عندما يجد الدارس نفسه أمام عملية تجميع أنواع ظهرت في حقب تاريخية مختلفة؛ إذ لا يخفى على أحد أن الأنواع تتغير من حقبة لأخرى تبعا لتغير الأنساق الاجتماعية والتاريخية التي تحف إنتاجها وتلقيها. وهو ما تفطن إليه "توماشوفسكي" وقرره بالقول: "لا يمكن إقامة أي تصنيف منطقي وصارم للأنواع. فالتمييز بينها هو دائما تمييز تاريخي، بمعنى أنه مبرر فقط خلال مدة زمنية معينة، فضلا على أن ذاك التمييز يصاغ في الوقت نفسه من ملامح متعددة، وملامح نوع يمكن أن تكون طبيعتها مختلفة كل الاختلاف عن طبيعة ملامح نوع آخر، في نفس الوقت تبقى تلك الملامح متساوقة فيما بينها نظرا لأن توزيعها لا يخضع إلا للقوانين الداخلية للتركيب الجمالي"[3]. لهذه الاعتبارات قرر "ماري شيفر" أنه "من بين كل المجالات التي تخوض فيها النظرية الأدبية يعتبر مجال الأجناس، دون شك، واحدا من أشدها التباسا[4]". وقد ذكر "دلتاي" صراحة أن

---

[1]– جيرار جينات: مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمان أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 1، 1985، ص: 76.

[2]– تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 29.

[3]– توماشوفسكي، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ص 217.

[4]– جان ماري شيفر، من النص إلى الجنس ضمن "نظرية الأجناس الأدبية"، تعريب عبد العزيز شبيل، مراجعة حمادي صمود، كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط 1، 1994، ص: 130.

علاقة الأثر الفردي بالجنس الأدبي هي واحدة من مشاكل التأويل المستعصية على الحل نظريا[1] الأمر الذي أدى إلى تشعب النظريات والدراسات التي تعنى بمسألة الأجناس.

يرجع **تودوروف** هذا الالتباس الذي يحيط بمتصور الجنس الأدبي، أساسا، إلى العلاقة الجدلية بين الجنس والنص؛ فإذا كان تجنيس النصوص إنما يتحقق بفحص الآثار الأدبية المفردة لاكتشاف قاعدة تشتغل عبر عدة نصوص، فإن الأثر الفردي لا يتشكل إلا من خلال الشروط التي يحددها الجنس[2]. وهو ما يجعل العلاقة بين النص والجنس علاقة جدلية تتجه فيها الحركة من الأثر إلى الجنس، ومن الجنس إلى الأثر، لأن تحديد الجنس رهين بالنص، وتشكل النص متوقف على الجنس.. وهكذا فإن أصل المشكلة الأنواعية يرتد –حسب **تودوروف**– إلى طبيعة العلاقة التي تشتغل بين النوع بالأثر.

غير بعيد عما جاء به "**تودوروف**"، فقد ذهب "كارل فيتور" إلى أن هذه العلاقة المتقلبة بين النوع والأثر، تقتضي الانطلاق من مجموعة من النصوص المفردة للوصول إلى نمط النوع، الذي يشكل صيغة جامعة عليا يحددها "كارل فيتور" بأنها "تجريد (...) أو الرسم التصوري كما يكون، إن جاز القول، البنية الأساسية التي لا توجد إلا في شكل خصوصيات صافية؛ أي أجناسية الجنس"[3]. إن أجناسية الجنس، باصطلاح "فيتور"، لا ترتبط بأثر واحد يمكن اتخاذه أنموذجا لذلك النوع، ولكنها متعلقة باستقراء جملة من الآثار الفردية، لأنه "لا يمكن لأي نسخة مفردة أن تكون نمط الجنس (...) إننا نحصل على نمط جنس أدبي معين بفضل دراسة جامعة لكل الآثار الفردية التي تنتمي إلى هذا الجنس"[4]. مما يعني الجنس يتكون من خلال اجتماع مجموعة من السمات المشتركة بين عدد من الاثار الفردية.

نجد، من الجهة المقابلة، أن متصور "**تودوروف**"، لا يتفق مع ما ذهب إليه عالم الجمال الإيطالي "كروتشه" الذي اعتبر العلاقة بين الأثر والنوع تدجينا واحتواء عندما ينزع الأثر إلى "الثبات"،

---

[1]– كارل فيتور، تاريخ الأجناس الأدبية، ضمن: نظرية الأجناس الأدبية، تر: عبد العزيز شبيل، النادي الادبي الثقافي، ط1، جدة، 1994، ص 38.

[2]– تزيفتان تودوروف، مدخل الى الأدب العجائبي، ص 27.

[3]– كارل فيتور، تاريخ الأجناس الأدبية، ص 33.

[4]– م ن، ص 32.

وتكون تمردا وصراعا إذا نزع الأثر إلى "التحول". في حال الثبات يخضع المؤلف للنوع فينشئ أثره وفق مقتضيات النوع وتقاليده. ويكون استقباله – تبعا لذلك– وفق "السنن" التي ترسخت في ذهن القارئ من قراءات سابقة تخلق لديه "أفق انتظار" يتوافق وتقاليد النوع. أما التحول فيظهر عندما ينزع الأثر إلى التحرر من قبضة النوع فيجاوز عامدا حدوده ويخرق قواعده وتقاليده. وتتميز خصيصة "التحول" هاته بأنها لا تتوافر في جميع النصوص، ولكنها وقف على نصوص بعينها تمثل في تاريخ الأدب نصوصا– معالم تنتهك المعايير وتتمرد على السنن الأدبية السائدة في عصرها بما يقود، في المحصلة، إلى توسيع النوع، وعليه يقول: "كل رائعة حقيقية تخرق قانون جنس مقرر زارعة بذلك البلبلة في أذهان النقاد الذين يجدون أنفسهم مضطرين إلى توسيع الجنس"[1]. فإذا كان ثبات النوع يقود إلى الإقرار بوجوده، فإن تحوله يساعد على تبين رحلة تشكل النوع وتطوره.

بينما يرجع بعض النقاد التعقيد الذي يشوب الأجناس الأدبية إلى حد اعتبارها من أكثر البحوث تعقيدا، إلى أنها تختلف من لغة لأخرى؛ فالباحثون في قضية الجنوسة "يعتبرون الأجناس النحوية من أكثر التطبيقات تعقيدا، ولكنهم يجمعون على أنها وحدات من الأسماء تتأثر بسلوك ما يحيط بها من مفردات، ويرون أن مصدر تعقيدها نابع من كونها ليست بتية كونية قارة بل تتغير من لغة لأخرى"[2]. بناء على هذا؛ فإن المتخصصين قد تعارضوا في وجود الاجناس الأدبية من عدمه، بل رفض بعضهم ما يسمى بالأجناس الأدبية، وآخرون يثمنون هذا الوجود باعتبار أن الشعر يستطيع الاستغناء عن النثر في حين أن النثر لا يستطيع ذلك، فالشعر هو اللغة الأولى للاستعمال الشعري، هذا ما أدى إلى ظهور ما يسمى بـ "شعر النثر"، على أساس جنس ثالث، وقد أقر به عديد من النقاد والمتخصصين. فكل من الشعر والنثر قد تجاوزا مدلوليهما الأجناسي؛ إذ نجد من بين الأصناف الشعرية الكثيرة التي يحصيها البلاغيون والتي من غير المعقول أن ننكره وهو شعر النثر الذي كثيرا ما يكون أصدق شاعرية من الشعر السخيف"[3]، كما يطلق عليه الناقد "أحمد محمد ريس".

---

[1]– كروتشه، أدب العصور الوسطى ونظرية الأجناس، ضمن "نظرية الأجناس الأدبية"، ص54.

[2]– ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي "إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، ط4، بيروت، 2005، ص84.

[3]– ينظر: أحمد محمد ريس، ثنائية الشعر والنثر في النقد الفكري، بحث في المشاكلة والاختلاف، ط1، وزارة الثقافة دمشق، 2002، ص12.

يمكننا أن نضيف إلى ما ذهب إليه "**تودوروف**" أن الأثر يمكن أن ينتسب إلى أكثر من نوع إذا توافرت فيه السمات المهيمنة التي يقوم عليها النوع؛ فرسالة "حي بن يقظان" مثلا صنفها صاحبها "ابن طفيل" ضمن "الأدب الرسائلي" لأنها موجهة إلى مرسل إليه مفترض (الأخ الكريم والصفي الحميم). والرسالة "جواب" مطول عن سؤال وجهه "لابن طفيل" سائل حقيقي أو مفترض طالبا إليه الكشف عن أسرار "الحكمة المشرقية" التي ذكرها ابن سينا. وقد حافظ المؤلف على مراسيم الكتابة الرسائلية من بسملة وتحميد، وبيان للمقصد في المفتتح، ثم تلخيص ما تقدم، وطلب للتجاوز والعفو من الله، والسلام على الأخ المفترض في المختتم[1]. مما يعني أن ابن طفيل قد استوفى جميع شروط الرسالة من مرسل ومرسل إليه وموضوع ومفتتح ومختتم.

بالرغم من هذا "الميثاق الأنواعي" الصريح بين المؤلف والقارئ، فقد وجدنا من الدارسين من يسعى إلى إعادة تجنيس هذا "الأثر" لما رأى في نظامه من مقومات نوعية يمكن أن تلحقه بنوع آخر غير "الرسالة". وهكذا رأى فيه "محمد الداهي" "سيرة ذاتية ذهنية" بيّن فيها ابن طفيل "طريقته أو منهجيته في تحصيل المعرفة واستخدامها للارتقاء من المحسوس إلى معرفة الله. لم يعبر عن تجربته الفكرية والوجودية بطريقة مباشرة بل خلق تباعدا بينها بتوظيف قناع حي بن يقظان"[2]. فيما رأى "محمد طرشونة" في كتاب "ابن طفيل" "قصيدة صوفية" مبررا ذلك بالقول: "إننا رأينا فعلا في كتاب ابن طفيل نصا شعريا تتوفر فيه جل مقومات الشعر من إيحاء وتلميح وترميز وتخييل وإيقاع. والشعر في جل التعريفات لا يكاد يخرج عن هذه المقومات"[3]. أما "فرج بن رمضان" فقد أطلق عليها تسمية أجناسية وتصنيفية جديدة هي "الرسالة القصصية"[4]. ومما له أكثر من دلالة في هذا السياق أن النسخة التي نشرها "فاروق سعد" لكتاب "حي بن يقظان" يظهر عليها عبارة "قصة فلسفية" تحت

---

[1]– ينظر: ابن طفيل، حي بن يقضان، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، 2012، ص 106، 236.

[2]– محمد الداهي، شعرية السيرة الذهنية، فضاءات مستقبلية، البيضاء، ط 1، 2000، ص49.

[3]– محمد طرشونة، حي بن يقظان قصيدة صوفية، ندوة الجنس الأدبي في الأدب العربي القديم، منشورات كلية الآداب، منوبة، تونس، 1994، ص 156.

[4]– فرج بن رمضان، الأدب العربي القديم ونظرية الأجناس، دار محمد علي الحامي، تونس، ط1، 2001، ص 187 – 188.

عنوان الكتاب[1]، فيما نعتها عبد الفتاح كيليطو بـ "الرواية الفلسفية"[2]، نظرا لما تنطوي عليه من أبعاد فلسفية ووجودية.

إن هذا الفهم لمتصور الأثر الفردي بما هو ظاهرة تشتغل ضمن عدد من الأنواع ضمن النظام الأدبي في سياق قراءة معين، ولذلك يتعين على الباحث عن أنظمة أنواعية للنصوص أن يعتبر كل نص بمثابة "تحول" داخل "الثابت"، ذلك إن هذا التقلقل في تجنيس الأثر الفردي مرتد، بالأساس، إلى الازدواجية التي تسم النص الأدبي؛ فهو من جهة فرد في إنتاجه وإنشائه، ولكنه من جهة مقابلة جمع في قراءته واستقباله.

جعلت هذه التشعبات في الطرح "**تودوروف**" يتجه نحو إشكال وجيه ومعقد يتعلق مباشرة بعلاقة الأثر الفردي مع الجنس الادبي، من حيث مشروعية هذه الأجناس في حصر النص الأدبي ضمن إطار نظري يحد من خصائصها وبنياتها ويجعلها تنحصر ضمن قوالب مسبقة.

1. مشروعية الجنس الأدبي:

يطرح **تودوروف** قضية مشروعية الأجناس داخل النظرية الأدبية انطلاقا من ردة فعل أبداها حول ما جاء به بعض النقاد وعلى رأسهم "موريس بلانشو" الذي يعد من أبرز المناهضين، في النقد الحديث، لـ "فكرة النوع" نفسها، وذلك ما نستنتجه عند قراءة كتب "بلانشو". هذا ما يدفع بنا رأسا إلى التساؤل عما تحدثنا به مؤلفات هذا الرجل؟ إن الإجابة عن هذا السؤال تكاد تكون مستحيلة خاصة "**حينما تقول كتب "بلانشو" كلاما لا يقول شيئا غير كلام فارغ، لكنه ليس أبدا كلام الفراغ، إنه لا يسمي الأشياء بأسمائها وإنما يشير إليها، وبهذا الكلام نفسه ينكشف المجهول ولكنه يبقى مجهولا**"[3]، ذلك أن الأدب، عنده، لا يتحقق إلا إذا "انتفى" و"تبعثر"، بما يعني أن وجود الأدب إنما هو في عدمه؛ حيث لا يمكن معرفته ولا التعرف عليه، كما يشير إلى ذلك "بلانشو": "لا يكون الأدب حقل الترابط المنطقي والمجال المشترك إلا ما دام غير موجود، غير موجود كأدب، غير موجود لنفسه إلا إذا بقي مستترا، فهو حالما يظهر الشعور البعيد بما يكون، يتبدد ويسلك سبيل التبعثر،

1- ينظر: عبد الفتاح كيليطو، من شرفة ابن رشد، ترجمة: عبد الكريم الشرقاوي، دار توبقال للنشر، ط 1، 2009، ص24.

2- ينظر: م ن، ص31.

3- ينظر: تودوروف، نقد النقد، ص60.

حيث لا يمكننا معرفته والتعرف عليه بعلامات واضحة"[1]. إن الكتابة، عند "بلانشو"، تتحدد بوصفها "تمردا" لا تخضع لأي سلطة أو قانون، بما فيها سلطة النقد وقانون النوع، وذلك على عكس ما ذهب إليه "رينيه ويليك وأوستن وارين" حينما اعتبر الناقدان أن الجنس الأدبي هو عبارة عن "أوامر دستورية تلزم الكاتب وهي بدورها تلتزم به في وقت واحد"[2]، ما يجعل من العلاقة بين النص والجنس علاقة تلازمية لدرجة يمكن معها القول أن كل كلام عن النص هو كلام عن الجنس.

لقد تفطن "**تودوروف**" إلى أن "موريس بلانشو" على الرغم من جهره بالدعوة إلى إلغاء الأنواع؛ فإنه لم يستطع التحرر، في كتاباته النقدية، من التفكير بوساطة النوع بشكل مطلق، وهو ما سجله "**تودوروف**" في مساق اعتراضه على تصورات "بلانشو" المناهضة لفكرة انتظام النصوص في أجناس وأنواع: "**لدى قراءة كتابات بلانشو نفسها التي يتأكد فيها ذلك الغياب للأجناس، نقع في العمل على زمر يصعب إنكار وجه الشبه بينها وبين تمايزات الأنواع، وهكذا نرى فصلا من كتاب المستقبل مخصصا للمذكرات الشخصية، وآخر للكلام التنبئي، وفي معرض الكلام عن بروخ نفسه (الذي لم يعد يحتمل التمييز بين الأجناس)، يقول لنا بلانشو إنه "يركن إلى أنماط القول كافة – السردية والغنائية والمقالية– وأهم من ذلك أن كتابه بكامله يركز على التمييز بين اثنين قد لا يكونان من الأجناس، بل من الأنماط الأساسية هما القصة والرواية. فتتميز الأولى بالبحث العنيد عن مكان أصلها الخاص الذي تمحوه الأخرى وتخفيه، إذن ليست الأجناس هي التي توارت، بل هي أجناس الماضي، فاستبدلت بأخرى، فلم يعد الكلام يدور حول الشعر والنثر وحول البنية والتخييل، بل حول الرواية والقصة، والسردي والمقالي، وحول الحوار والصحيفة**"[3]. لعل في هذا الرد الحصيف من **تودوروف** ما يكشف بجلاء أن الدعوة إلى إلغاء النوع في صورتها عند "بلانشو"، على الأقل، ليست قائمة، بحال، على أساس دقيق.

كما أورد "**تودوروف**" في كتابه "مدخل إلى الأدب العجائبي" شاهدا اقتطعه من مؤلف "الكتاب الآتي" "لموريس بلانشو" يظهر فيه زاهدا في قسمة الأدب إلى أجناس وأنواع؛ حيث يعلن:

---

[1]– موريس بلانشو: أسئلة الكتابة، ترجمة: نعيمة بنعبد العالي وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، ط 1، 2004، ص34.

[2]– رينيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، ص 236.

[3]– تودوروف، مفهوم الأدب، ص 22.

"**وحده الكتاب مهم كما هو: بعيدا عن الأجناس خارج خانات النثر والشعر والرواية والشهادة التي يأبى أن ينتظم تحتها، والتي يدين سلطتها في أن تثبت له مكانه وتحدد شكله، لم يعد كتاب ينتمي إلى جنس، كل كتاب يرجع إلى الأدب الواحد كما لو كان هذا الأخير يحجز مسبقا الأسرار والصيغ، التي وحدها في عمومها تسمح بأن تعطي لما يكتب حقيقة كونه كتابا**"[1]. وقد عقب **تودوروف** على هذه المقولة "لموريس بلانشو" بما يثبت ضرورة وجود الأنظمة الأنواعية فهي "المعيار المحسوس"، الذي باطراحه تنتفي كل إمكانية "للخرق". كما شكك **تودوروف** في زعم البعض أن الأدب المعاصر قد تخلص مطلقا من قبضة النوع، لذلك فهو يقول: "**فلكي يكون ثمة خرق يجب أن يكون المعيار محسوسا، والمشكوك فيه بأي حال هو أن يكون الأدب المعاصر قد تخلص مطلقا من التفريقات الجنسية (...) إن عدم الإقرار بوجود الأجناس يرادف الادعاء بأن الأثر الأدبي لا يرتبط مع الآثار الموجودة سابقا، فالأجناس هي تحديدا هذه الخيوط التي بها يكون الأثر في علاقة مع كون الأدب**"[2]. حيث يرفض تودوروف كل الآراء المشككة في فعالية عملية التجنيس وإجرائيتها، إذ لم ينفك في دراسته بالقول إنه يستحيل اطراء مفهوم الأجناس.

لقد ضمن "**تودوروف**" كتابه "مدخل إلى الأدب العجائبي" –إضافة إلى "بلانشو"– ردودا على واحد من أبرز المنادين بنفي الأنواع وإلغائها ألا وهو "كروتشيه"؛ الذي يعتبر أن النص الأدبي الحقيقي ليس يخضع لمقتضيات النوع خضوعا تاما، ولكنه يخوض على الدوام، صراعا لا يهدأ ضد متطلبات النوع وقواعده، في محاولة منه لتحقيق طموحه إلى الخصوصية والفرادة، اللتين تختصانه بسمات فارقة تميزه من غيره من النصوص الأخرى التي يشترك معها في الارتقاء لنفس النوع؛ إذ يقول: "ما من أحد يجهل أن التاريخ الأدبي مملوء بالحالات التي يخرج فيها فنان عبقري على نوع من الأنواع الفنية المقررة، فيثير انتقاد النقاد، ثم لا يستطيع هذا الانتقاد أن يطفئ إعجاب الناس بهذا الأثر العبقري، ولا أن يحد من ذيوعه، فما يسع الحريصين على نظرية الأنواع إلا أن يعمدوا إلى شئ من التساهل، فيوسعوا نطاق النوع أو يقبلوا إلى جانبه نوعا جديدا، كما يقبل ولد غير شرعي، ويظل هذا النطاق قائما إلى أن يأتي أثر عبقري جديد، فيحطم القيود ويقلب القواعد"[3]. لقد سخر "كروتشيه"

3– موريس بلانشو، نقلا عن تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 31.

[2]– تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 31.

[3]– كروتشيه، المجمل في فلسفة الفن، تر: سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 2009، ص 82.

من نظرية الأنواع واعتبر أن النص العظيم، هو الذي ينجح في شق عصا الطاعة على متطلبات النوع ومقتضياته[1]. وفي رده على دعوة "كروشيه" في اطراح مفهوم الجنس الأدبي يؤكد "**تودوروف**" أنه: "**يستحيل اطراح مفهوم الجنس مثلما دعا إلى ذلك كروشيه مثلا فهذا الاطراح يستتبع ارتدادا عن اللغة، ولا يمكنه أن يكون مصوغا بالتحديد، بينما المهم بالمقابل هو الوعي بدرجة التجريد المضطلع به، وبوضع هذا التجريد أمام التطور الفعلي، فهذا الأخير يوجد منخرطا بهذه الطريقة في نظام مقولات أو أقسام يؤسسه ويرتهن به في الآن نفسه**"[2]. إذا كانت الدعوة إلى إلغاء الأنواع واجدة في الواقع الأدبي ما يدعمها ويرجحها، فإن ترتيب النصوص في أنظمة أنواعية كبرى يبقى، بالنسبة **لتودوروف**" مطلبا قائما وملحا، ليس يعدم من يتحمس له ويدافع عنه منذ "أفلاطون" إلى يومنا هذا، حيث ترسخ الاعتقاد بوجود الأنواع إلى درجة الإيمان بها "حاجة أدبية" و"ضرورة نقدية" قيامها واستمرارها لا ينبغي أن يكونا موضع شك أو محل طعن وجدل.

ومهما بدت مشكلة التجنيس شاقة ومعقدة فقد تمكن "**تودوروف**"، مع ذلك، من خلال فحص التحديدات المختلفة التي تعاقبت على متصور "الجنس الأدبي" إلى الوصول إلى المعنى الذي يجعل الجنس مرتبطا بوضع التقاليد التي تشكل أفق الانتظار عند المتلقي فترسم له طريقة استقبال النص، كما يرتبط بالتقاليد المتصلة بنوع الموضوعات والأساليب التي يمكن أن تتحقق داخل النص نفسه؛ بما يعني أن الجنس الأدبي، عند **تودوروف**، مرتبط أساسا بترسيخ "تقاليد" معينة، وهذه التقاليد هي عبارة عن "**قاعدة تشتغل عبر عدة نصوص**"[3]، وهو المصطلح ذاته الذي نجده عند "رينيه وليك" بمعنى: "تقاليد استطيقية في الأساليب والمواضيع"[4]، أما عند "فانسون" فهو عبارة عن "صيغ فنية عامة لها مميزاتها وقوانينها الخاصة، وهي تحتوي على فصول أو مجموعات ينتظم خلالها الإنتاج الفكري على ما فيها من اختلاف وتعقد"[5] . ولهذا يعتبر **تودوروف** أنه من الصعب الدفاع عن الأطروحة التي ترى أن الأثر فردي وناتج عن إلهام شخصي من دون أن يدخل في علاقة مع آثار

---

[1]– كروتشيه، نظرية الأجناس الأدبية، ص54.

[2]– تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 31.

[3]– م ن، ص 27.

[4]– رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1987، ص 311.

[5]– فانسون، نظرية الأنواع الأدبية. تر. حسن عون، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص 31.

الماضي، ثم إن النص ليس مجرد نتاج تركيبة سابقة الوجود مكونة من الخصائص الأدبية المفترضة، ولكنه، إلى جانب ذلك، تحويل لهذه التركيبة[1]؛ إذ أن الإشكالية الأنواعية تعود في أصلها إلى هذه العلاقة الملتبسة التي تجمع بين النوع الأدبي والأثر الفردي، فما من شك في أن صاحب الأثر إنما ينتجه في تحاور وتفاعل مع آثار أخرى سابقة، إما أنه يحاكيها فينهج نهجها وينسج على منوالها أو يتمرد عليها فينتهك أسسها ومقوماتها، وعندما يستقبل القارئ هذا الأثر فإنما يستقبله وفق أفق انتظار معين أساسه جملة من القواعد مستخلصة من قراءات سابقة، تشكل – في مجملها– تقاليد النوع.

يعتبر **تودوروف**، مع ذلك، أن خصوصية الأثر لا تحول دون تجنيسه، حيث أن انتماء الأثر إلى نوع بعينه ممكن – تبعا لمقترح **تودوروف**– عبر حركة ذهاب وإياب: من الأثر إلى النوع ومن النوع إلى الأثر[2]. وهو ما يجعل كل وصف للنص وصفا للجنس.

لقد بين **تودوروف** من خلال مرافعته عن الأجناس الأدبية أنه إذا كان الداعون إلى إلغاء التقسيمات الأجناسية ينطلقون من اعتقاد مؤداه أن النص الأدبي الحقيقي يتوجب عليه خرق قواعد النوع، لكي يتميز عن غيره من النصوص التي تشاركه الارتقاء إلى نفس النوع؛ فإن هذا الخرق يتطلب، لكي يتحقق، وجود معيار ملموس. وهو ما يبرر بل يستدعي وجود نظرية للأجناس، فكل ما نحتاجه، في ضوء هذا الفهم، هو "**تهييئ مقولات مجردة لها قدرة التطبيق على آثار اليوم**"[3] وقد ختم **تودوروف** مداخلته حول مشروعية الأجناس بالقول: "**إن عدم الإقرار بوجود الأجناس يرادف الادعاء بأن الأثر الأدبي لا يرتبط بعلاقات مع الآثار الموجودة سابقا، فالأجناس هي، تحديدا، هذه الخيوط التي بها يكون الأثر في علاقة مع كون الأدب**"[4]. وبهذا تصبح قضية التصنيفات الأجناسية من بين الركائز الأساسية التي بنيت عليها النظرية الأدبية عند **تودوروف**.

2.تناسل الأجناس وحركية معايير التصنيف:

تناول **تودوروف** إشكالية أصل الأجناس الأدبية بالعودة إلى ما أتى به "بلانشو" في هذا المجال، ذلك الناقد الذي يؤكد على أن العمل الأدبي اليوم، بعيدا عن كل التصنيفات، لم يعد يرتبط

---

[1]– تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 30.

[2]– م ن، ص 31.

[3]– م ن، ص 32.

[4]– م ن، ص ن.

بالأدب ككل. صحيح أنه بالمقارنة مع الفترة السابقة للقرن التاسع عشر، فإن الجنس الأدبي أصبح من الإشكاليات التي يستعصي على الباحث الإجابة عنها، إلا أن "بلانشو" يعتقد أن المسألة ليست في الاختفاء الكلي للأجناس الأدبية، وإنما "أجناس الماضي" هي من اختفت، وبتعبير أدق؛ فإن الأجناس لم تختف في العصر الحديث، وإنما تحولت إلى أجناس جديدة. وعليه قدم "**تودوروف**" الفكرة التالية: حتى يتمتع جنس أدبي بالخصوصية لا بد لهذا الأخير أن يخضع لقانون؛ إذ من شأن الخصوصية أن تصنع جنسا جديدا، بمعنى تقنينا جديدا. وعليه يفترض "**تودوروف**" أن الأجناس تأتي "**ببساطة تامة، من أجناس أخرى**"[1]، ويمكن اعتبارها بمثابة إجابة عن السؤال الذي يحمله ضمنيا عنوان المبحث (أصل الأجناس)، بمعنى أن الجنس الأدبي يلد من جنس آخر، والأدب المعاصر هو نتيجة لكل الأجناس الأدبية السابقة.

يكشف تصور **تودوروف** عن المرونة التي تسم الجنس الأدبي. وهو ما يمكنه من التطور ويسمح له باستيعاب التجليات النصية الجديدة التي تفرضها التحولات التاريخية والثقافية التي تطرأ على العصر، فتفرض مفهوما للحياة والأدب مغايرا لما كان سائدا من قبل. ويذهب "سعيد يقطين" إلى أن قانون التطور هذا، يتعلق بانتقال جنس أو نوع أدبي من حالة إلى أخرى حسب العوامل الذاتية والموضوعية، وحسب التغيرات الزمكانية. ومن ثم، فهذا القانون لا يختلف عن مبدأ التحول والثبات من حيث الكلية "فكل الظواهر عرضة للتغير الذي ينقلها من حالة إلى حالة أخرى مختلفة تماما، وذلك بفعل تدخل عوامل معينة تتصل مثلا بالزمن. فالصيرورة التاريخية تحيل الشيء أو الظاهرة من وضع إلى آخر. وتبعا لذلك، تكتسب الظواهر سمات مختلفة باختلاف الزمن. لذلك، ننظر في هذه التغيرات، في ذاتها، ومن زاوية علاقة الشيء المتغير بغيره من الظواهر في الحقبة الزمنية نفسها"[2]. ومن ثم فإن هذا التغير يعتبر قانونا لتطور الأجناس الأدبية، وتحولها من حالة إلى أخرى سلبا أو إيجابا.

يبدو **تودوروف** متأثرا في مسعاه حول ظاهرة تطور الأجناس الأدبية بنظرية التطور لدى "شارل داروين Charles Darwen" التي تضمنها كتابه "أصل الأنواع"، حيث توصل إلى أن الكائنات النباتية والحيوانية تطورت من نوع أدنى إلى آخر أرقى مكتسبة خصائص وراثية بفعل البيئة التي

---

[1]– تودوروف، مفهوم الأدب، ص 24.

[2]– سعيد يقطين، الكلام والخبر "مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1997، ص181.

تنتخب الأصلح القادر على البقاء بعد تصارع وتنازع على ذلك، فهناك مبدأ النشوء والارتقاء ومبدأ البقاء للأصلح وتنازع البقاء[1]. فالتطور ظاهرة تمت معرفتها في النبات والحيوان إلا أن ضبطها وإغناءها وتنظيمها وإخضاعها للتجربة والاستقصاء، تم حديثا بكيفية تدريجية وما زالت الأبحاث متواصلة في هندسة الوراثة.

من الأعلام الذين كانت لهم مساهمة في نظرية التطور العالم الفرنسي "لامارك Lamarck" الذي سبق "داروين"، ولكن لم يصل إلى ما وصل إليه "داروين" من ضبط وتنظيم للنظرية[2]. ويذكر أيضا في هذا النطاق "أوجست كونت August Comte ، الذي نظر إلى واقع الإنسانية انطلاقا من نظرية التطور ومن فلسفته الوضعية فاقترح، قانون المراحل الثلاثة: المرحلة اللاهوتية والمرحلة الميتافيزيقية والمرحلة الوضعية. وقد نقل نظرية التطور إلى علم الاجتماع وعلم الأخلاق هربرت اسبنسر Herbert Spenser وبذلك تجاوز ما يخص الكائنات النباتية والحيوانية ونقل النظرية إلى المجتمع وسلوك أفراده وتصرفاتهم[3]. ومنه انتقلت إلى مجال النقد والأدب.

بهذا الذي تقدم يتبين لنا أن قضية التطور أخذت باهتمام المفكرين في مختلف المجالات، ولم يكن الأدب في ذلك استثناء، ولهذا وجدنا "برونوتيير Brunitiere -على غرار **تودوروف**- يخوض في هذه القضية، وتتلخص نظريته في "بيان كيف تتولد أنواع أدبية، وما هي عوامل الزمان والبيئة التي أشرفت على ميلادها، وكيف تتميز تلك الأنواع وتتباين، ثم كيف تنمو وتتطور كما يتطور الكائن الحي"[4]. ومن تطبيقاته في هذا النطاق أنه يرى أن الخطب والمواعظ الدينية في القرن السابع عشر قد تحولت بعد قرنين إلى شعر غنائي وهو الشعر الرومانسي، وهذا التطور قياسا على تطور الكائن العضوي إلى كائن آخر، كما توصل إلى أن الملحمة تحولت مع مرور الزمان إلى القصة الواقعية مع أن مادة الملحمة هي البطولة الخارقة المختلطة بالأساطير الوثنية، وكانت تصاغ شعرا،

---

[1]- عبد الله محمد السحيم، مجلة تراث الإنسانية، إصدار وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المجلد الثاني، مصر، ص973-990.

[2]- محمد السيد غلاب، أصل الإنسان، المكتبة الثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد: 266، 1971، ص19-20.

[3]- روني إيلي ألفا، موسوعة أعلام الفلسفة، مراجعة جورج نخل، دار الكتب العلمية بيروت، ط1، المجلد 2، 1992، ص303.

[4]- محمد مندور، في الأدب والنقد، دار نهضة مصر، ط5، القاهرة، ص 99-98.

وبهذا التطور اختلفت القصة في أداتها وموضوعها عن الجنس الذي تطورت عنه[1]. فيمكن القول بأن الجنس الأدبي مثل الإنسان أو الكائن الحي، يخضع لثلاث مراحل متعاقبة، وتشكل تلك المراحل سنة الحياة لكل كائن عضوي حي. فهناك أولا فترة الولادة، ثم ثانيا فترة النمو والنضج، ثم، ثالثا فترة الموت والاندثار والتلاشي. وبتعبير آخر، تظهر في البداية أجناس وأنواع أدبية، ثم تنمو وتنضج وتتطور، لتختفي في الأخير تلاشيا وانقراضا واضمحلالا.

يطرح **تودوروف**، من جانب آخر، تساؤلا يتمحور حول إمكانية وجود عناصر لغوية تكون مسؤولة عن خلق أجناس جديدة قبل ميلادها. وعليه فقد قام، عن طريق تفكيك التعريف التقليدي للأجناس الذي يحمل معنى "أصناف النصوص"[2]، بتحليل عناصره المكونة كل واحدة على حدة؛ مما يعني أن الوعي بالنوع الأدبي يتطلب نبذ التصور المعياري التقليدي الوافد على الأدب من حقل البيولوجيا المنسوبة إلى الدقة والصرامة، حيث يذهب "ويليك ووارن" إلى أن "برونتيير قد ألحق الأذى بعلم الأنواع عن طريق نظريته البيولوجية الزائفة"[3]، والنظر بدلا من ذلك إلى النوع في سياق الشرط الخطابي، لأنه وحده القادر على تمكين الباحث من التعرف على خصوصية النوع في علاقته مع المتلفظ والمتلقي، بعيدا عن التصورات المعيارية التقليدية.

لقد ربط "**تودوروف**" ماهية الجنس الأدبي بالسياق التداولي للكلام ووظيفته التواصلية، وذلك وفق ما أطلق عليه "**تودوروف**" تسمية **سياق البيان**؛ حيث اعتبر الناقد أنه من الخطأ تعريف الجنس الأدبي باعتباره "صنف نص"، ذلك أن النص (أو الخطاب) يتكون من متتالية من العبارات، غير أن العبارة تحصل على هويتها (دلالتها) من خلال المتكلم الذي يتلفظ بها (نحن إذن بصدد البيان) حيث أن هويتها ضمن الخطاب تتعلق "بسياق البيان": الخطاب هو فعل كلام؛ فالنص إذن، لا يتكون من "متتالية من العبارات" وإنما من "متتالية من البيانات"، لأن محتوى البيان يختلف عن محتوى العبارة، فبالإضافة إلى التفسير اللغوي، فإن البيان يشمل على "سياق البيان" الذي من شأنه

---

[1]– محمد مندور، الأدب وفنونه، دار نهضة مصر، القاهرة، 1974، ص 19.

[2]– ينظر: تودوروف، مفهوم الأدب، ص 26.

[3]– رينيه ويليك وأوستن وارن، نظرية الأدب، ص 310.

أن يغير من معنى الخطاب[1]. ومن ثم فإن **تودوروف** يوضح بأن الجنس الأدبي ليس سوى مجرد تقنين لخصائص خطابية.

لقد تبنى "**تودوروف**" مصطلحات السيميائي "شارل موريس" من أجل توضيح العناصر الخطابية التي يمكن أن تصبح إلزامية في تصنيف الأجناس الأدبية، وعليه بين **تودوروف** أن تلك العناصر تنتمي إما إلى النسق الاستدلالي، أو النحوي (علاقات الأجزاء فيما بينها)، أو البراغماتي (العلاقات بين المستعملين)، أو التعبيري –لا وجود له لدى موريس– (مادية الإشارات نفسها)[2]. مما يعني أن تسمية جنس معين ليست كافية حتى يضل هذا الأخير قائما؛ فإضافة إلى "الواقعية التاريخية" لا بد من وجود "واقعية استدلالية" متمثلة في خصائص نصية شائعة، قد تكون إما دلالية، أو نحوية، أو براغماتية، أو تعبيرية. ويمكن للاختلافات بين أفعال الكلام، أي بين الأجناس الأدبية، أن تتواجد في أي من مستويات الخطاب هذه، ومن ثم لا بد لنا أن نعرف وفق أي خطة يتم هذا التمييز، فمثلا هل تنتمي الملحمة إلى الخطاب العام أم إلى الشعرية تخصيصا.

يعتبر "**تودوروف**" أن كل من الجنس الأدبي والجنس غير الأدبي (أفعال الكلام) يصدران "**عن تقنين الخصائص الاستدلالية**"[3]؛ فالفرق، إذا، بين فعل كلامي وآخر، وبالتالي بين جنس وآخر، يمكن أن يكون مع أي من مستويات الخطاب سالفة الذكر. وفي هذا الصدد، يقول "رينيه ويليك وأوستين وارين":" نظرية الأنواع مبدأ تنظيمي: فهي لاتصنف الأدب وتاريخه بحسب الزمان والمكان، وإنما بحسب أنماط أدبية نوعية للبنية والتنظيم. إن أية دراسة نقدية أو تقييمية– متميزة عن الدراسة التاريخية– تنطوي بشكل ما على استجابة لمثل هذه البنيات. يتضمن الحكم على قصيدة – مثلا– استجابة المرء إلى مجموع خبرته وإدراكه، الوصفي والنمطي في الشعر، مع أن مفهوم المرء للشعر بدوره بحسب خبرة المرء وحكمه على المزيد من قصائد معينة"[4]، بمعنى أن نظرية الأجناس الأدبية تنظم النصوص والخطابات – حسب بنياتها الداخلية– تشريحا وتركيبا. ومن ثم، يساعد بناؤها النسقي على فهم الجنس أو النوع الأدبي، ويساعدنا على التعرف عليه، والقدرة على تمثله، واستيعابه، وانتقاده

---

[1]– ينظر: تودوروف، مفهوم الأدب، ص 26,

[2]– ينظر: م ن، ص 27–28

[3]– م ن، ص 31.

[4]– رينيه ويليك وأوستين وارين، نظرية الادب، ص 238.

في ضوء بنياته السائدة والمعروفة. وتبعا لذلك، نتعرف الأجناس الأدبية ضمن بناها وعناصرها التنظيمية التي تختلف عن أنساق تنظيمية أخرى. وهكذا، ينبغي للدارس أو الناقد أو القارئ المفترض أن يلم بجميع المقاييس والقواعد التنظيمية التي ينبني عليها الجنس الأدبي، وذلك حين ملامسة النص أو الخطاب المعطى تفكيكا وتركيبا.

يعتبر "**تودوروف**" أن المنظومة المؤسساتية هي عنصر غاية في الأهمية بالنسبة للأجناس الأدبية، وعليه فإن عملية التقنين تخلق "أفق انتظار" لدى القارئ و "نموذج كتابة" لدى الكاتب[1]. وبتعبير آخر فإن مفهوم التقنين ذو دلالة بما أنه يؤثر من جهة على قراءة وكتابة النصوص، وذلك من حيث أن الأجناس الأدبية تعمل مثل "آفاق انتظار" و"نماذج كتابة". والمقصود بهذا القانون أن المتلقي يمتلك أفق انتظار في قراءته للنصوص الأدبية والفنية، فحينما يقرأ مثلا مسرحية تراجيدية فوق غلاف الكتاب الخارجي، فإنه ينتظر أن تقدم المسرحية أحداثا مأساوية، وتعرض صراعا تراجيديا. وحينما يقرأ مسرحية كوميدية، فإن القارئ ينتظر من ذلك أن تقدم المسرحية أحداثا فكاهية مسلية تثير الضحك[2]. وهكذا، يمتلك المتلقي أفق انتظاره في قراءة النصوص الأدبية وتجنيسها، فكل جنس لا يراعي أفق انتظار المتلقي، نقول بأنه قد خيب أفق انتظاره المعهود.

لا يبتعد مفترض **تودوروف**، هذا، عما ذهب إليه صاحبي كتاب "نظرية الأدب"، فقد تحدد الجنس الأدبي عندهما، في أنه "مؤسسة كما أن الكنيسة أو الجامعة أو الدولة مؤسسة، وهو لا يوجد كما يوجد الحيوان، أو حتى كما يوجد البناء أو المكتبة أو دار المجلس النيابي، بل كما توجد المؤسسة. إن بإمكان المرء أن يعمل من خلال المؤسسات القائمة أو يعبر عن نفسه بواسطتها أو يبتكر مؤسسات جديدة، أو أن يعيش بقدر الإمكان بدون أن يشارك في المؤسسات أو الشعائر، كما أن بإمكان المرء أيضا أن يلتحق بالمؤسسات ثم يعيد تشكيلها بعد ذلك"[3]. يتبين من هذا الشاهد أن "ويليك ووارين" ينطلقان من فهم متطور لمتصور الجنس الأدبي يتجاوز التصورات التقليدية، التي تجعل الجنس الأدبي مجرد مبادئ لإنتاج النصوص أولا وقواعد لتصنيفها ثانيا[4]. إن تحديد الجنس

---

[1]– ينظر، تودوروف، مفهوم الأدب ص 28.

[2]– ينظر: محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1987، ص43.

[3]– رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، ص237.

[4]– مصطفى الغرافي، مسألة النوع الأدبي،
http://www.almothaqaf.com/index.php?option=com_content&view=article&id=888649&catid=211

الأدبي بوصفه "مؤسسة" يمنحه "الاستقلالية" التي تميز نظام المؤسسات، وإن كان ذلك ليس بحائل بينها والتفاعل مع المؤسسات الأخرى، بكل ما يقتضيه التفاعل من مبادلة لعلاقات التأثر والتأثير، الأمر الذي يمكن الجنس الأدبي من تطوير ذاته بحيث يستوعب جميع النصوص مهما تباينت سماتها وتنوعت خصائصها.

ويقر **تودوروف**، من الجهة المقابلة، بأن هذا التقنين يشهد على الإيديولوجية المهيمنة في مجتمع معين؛ إذ يعتبر "**أن الجنس الأدبي هو الذي يحدد ثقافة المجتمع، ويؤسس بنيات مؤسساته المعرفية والأدبية والفنية والثقافية. وتبعا لذلك، فالجنس الأدبي يتحاور ويتواصل مع المجتمع الذي يتنمي إليه عبر وساطة المؤسسة، وكيفما كانت نوعية المؤسسة، فالجنس يعبر عن مجموعة من الخصائص المشتركة للمجتمع التي ينتمي إليها الجنس الأدبي**"[1]؛ فحينما يتكون الجنس الأدبي وفق قواعد جماعية مشتركة مبنية على استقراء مجموعة من النصوص الأدبية المشتركة، يصبح ذلك الجنس الأدبي معيارا اجتماعيا للتصنيف والتجنيس والتقسيم، وتصبح قواعده الثابتة والمهمة والقارة مقاييس ضرورية في عملية التحليل، بل تصبح تلك المقولات التجنيسية ذات طابع اجتماعي مؤسساتي خاضع لسلطة الضبط والتأديب.

وهناك من يطلق على ما اسماه "**تودوروف**" بالتقنين، تسمية "قانون التسنين أو قانون التشفير"، ويعني هذا أن الجنس الأدبي قد يتحول إلى شفرة مقننة ومسننة. وبالتالي، يصبح الجنس الأدبي مؤسسة ثابتة وقارة، لها قواعد معينة، ينبغي احترامها، وتمثل ضوابطها، ويمنع انتهاكها، أو الخروج عنها بأي حال من الأحوال. بل يصبح هذا التشفير والتسنين ذا طابع اجتماعي ومؤسساتي من الصعب خرقه، وإلا سيتعرض صاحبه للنقد والعقاب الرمزي بتعبير "بيير بورديو " Pierre Bordieu [2]. وبتعبير آخر، فإن الجنس هو عبارة عن مجموعة من القواعد التي قد تم الاتفاق عليها مؤسساتيا. لذا، فعلى المبدع الانطلاق منها، وعدم مخالفتها بأي شكل من الأشكال.

وفي خضم تساؤل **تودوروف** عما إذا كان هناك فرق بين الأجناس الأدبية وباقي أفعال الكلام؟ أو بتعبير آخر: ما هو الفرق بين الأجناس الأدبية والأجناس غير الأدبية؟ يعترف بأنه ليست كل أفعال الكلام تخلق أجناسا أدبية، ويعلل ذلك بأن كل مجتمع يقنن عناصر الخطاب التي تتوافق

---

[1]- T. Todorov, Les genres du discours, seuil, 1978, p51.

[2]– جميل حمداوي، من أجل قوانين جديدة لتحديد الجنس الأدبي، https://www.diwanalarab.com.

مع إيديولوجيته، وبهذا تصبح الأيديولوجيا العامل الرئيس الذي يختار المجتمع بموجبه من بين أفعال الكلام المختلفة، من منها المؤهلة لتتحول إلى جنس أدبي. لذلك كان وجود بعض الأجناس في مجتمعات معينة وغيابها عن مجتمعات أخرى، مثل ما هو الحال بالنسبة للملحمة في المجتمعات القديمة.

وقد نبهت اجتهادات "باختين" في صيغتها المطورة عند "**تودوروف**" إلى النقطة سالفة الذكر، عندما دعا لأن تصبح "أسلوبية النوع" جزءا لا ينفصل عن "علم الاجتماع"؛ حيث يقول: "إن الشعريات الحقيقية للنوع يمكن أن تكون فقط علم اجتماع النوع"[1]، ويعقب **تودوروف** على هذا الرأي قائلا: "**إن النوع كينونة اجتماعية – تاريخية وهو كذلك كينونة شكلية، وينبغي أن تعالج تحولات النوع في سياق علاقتها مع التغيرات الاجتماعية**"[2]. يؤكد **تودوروف** أن العلاقة الواصلة بين الجنس الأدبي والسياقين الاجتماعي والتاريخي تؤكد أن التعارض بين النهجين مفتعل إن لم يكن غير ذي موضوع. إذ يلازم الاجتماعي والتاريخي الدراسة الأجناسية تلازم محايثة واتفاق، وليس تلازم تلفيق أو اختلاق مادام البحث الأجناسي ليس بمقدوره الإجابة عن المعضلات التي تطرحها قضية الأجناس ما لم يزاوج بين رصد القوانين المنظمة لوجود الأجناس، والصلات بينها من جهة، والبحث في الأصول التي تحدرت منها والتحولات التي طرأت عليها والمآلات التي صارت إليها من جهة ثانية. وهو ما يجعل البحث الأجناسي مزاوجة منهجية بين البنيوي والتاريخي والاجتماعي. وقد **تودوروف** "تاريخ الأدب" في بعض كتاباته فرعا من فروع الشعرية، أطلق عليه "الشعرية التاريخية"[3] وهو الفرع الذي اعتبره في الستينيات أقل قطاعات الشعرية تبلورا.

من القضايا التطبيقية التي تبرر ما اصطلح عليه **تودوروف** "الشعرية التاريخية" التي تعني الدعوة إلى المزج بين مسعى الشعرية ومسعى تاريخ الأدب، قضية نظام الأجناس الأدبية في الثقافة العربية، الذي يتميز، كما هو معروف، بمركزية جنس الشعر في مقابل هامشية جنس القصص. فلسنا نشك في أن أجهزة الشعرية في فحص الأنظمة الأجناسية لن تسعفنا في تفسير هذه الظاهرة التي تتنزل في صميم نظرية الأجناس، إذ لا منازعة في أن مركزية الشعر في الثقافة العربية لا ترتد

---

[1]– تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ص 154.

[2]– م ن، ص ن.

[3]– تودوروف، الشعرية، ص 79.

إلى شعريته ولا هامشية القصص مرتدة إلى قصصيته. وبالتالي فالباحث عن تفسير لهذه الظاهرة لن يجده في قوانين الشعرية، ولكنه سيجده بالتأكيد في مباحث تاريخ الأدب، التي تربط الظاهرة الأدبية بالوقائع الاجتماعية[1]. وبذلك يتمكن الباحث من التعرف علاقة نظام الأجناس العربية بالاتجاهات الإيديولوجية، سلبا وإيجابا، في الفترة التاريخية التي يفحصها، لأن نظرية الأدب بعامة عند العرب، ومنها نظام الأجناس، ليست مفصولة عن المقاصد الإيديولوجية في المستوى السوسيولوجي.

لا يتعلق موضوع التاريخ في "الشعرية التاريخية" –كما أوضح ذلك **تودوروف**– "**بالأعمال الأدبية الدقيقة وإنما بما يتجاوزها، وأقصد أصناف الخطاب الأدبي وتأليفاتها المستمرة، التي نملك لها اسما تقليديا هو الأخبار الأدبية، نحن نتخذ هنا مكانا يتوسط في عموميته شمولية نظرية الخطاب وخصوصية التفسير، ونلتجيء في ذلك إلى التحليل الشكلي كما نلتجئ إلى التحليل الأيديولوجي. ذلك أن الجنس الأدبي مرتبط بالأشكال اللسانية ارتباطه بتاريخ الأفكار**"[2]. يتعلق الأمر، إذن، بالإيديولوجيات التي تخترق المجتمع ويكون لها تأثير ومفعول في سائر مناحي الحياة ومنها الأدب.

أما بالنسبة "لباختين" فإن التلازم بين الشعري والتاريخي يرتفع، عنده، إلى مستوى الضرورة في مبحث الأجناس، حيث الجنس في تصوره متملك لبعد تاريخي يغدو بمقتضاه جزءا من الذاكرة الجماعية، وليس مجرد تقاطع للخصائص الشكلية والأبعاد الاجتماعية؛ إذ يقول: "يعيش النوع في الحاضر ولكنه دائما ما يتذكر الماضي وبداياته، إن النوع هو ممثل الذاكرة الخلاقة في عملية التطور الأدبي، وهذا هو السبب الكامن بالضبط وراء كون النوع قادرا على ضمان وحدة هذا التحول وتواصله"[3]. مما يؤكد أن النوع الادبي هو ظاهرة متعلقة، بالضرورة، بسياق ثقافي وتاريخي واجتماعي تفعل فيه مثلما تنفعل به.

وتماشيا مع وجهة نظر "**تودوروف**" يذهب "عبد المنعم تليمة" في كتابه "مقدمة في نظرية الأدب" إلى أن "النوع الأدبي محكوم في نشأته وتطوره بوضع تاريخي اجتماعي محدد، ومحكوم في طبيعته وطاقاته ووظيفته بالوفاء بحاجات اجتماعية معينة يحددها ذلك الوضع التاريخي والاجتماعي

---

[1]– مصطفي الغرافي، مسألة النوع الأدبي، https://www.alawan.org/2016/10/15

[2]– تودوروف، الشعرية، ص 18.

[3]– تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ص160.

الذي أثمر هذا النوع"[1]. من هنا نعتقد أن تحقيق معرفة متعمقة بأجناس الخطاب الأدبي عامة، تقتضي وضع هذه الأجناس في السياقات الاجتماعية والتاريخية التي تشاركت معها في مستوى الإنتاج والتلقي؛ فالأجناس، مهما تمايزت وتغايرت، تلتقي في أنها تولد في البداية تلقائيا لتتطور عبر التاريخ نحو الصنعة والتعقيد بفعل المعايير والقواعد، وهي في تحولها وتطورها لا تبتعد، بالتأكيد، عن تمثل وتمثيل الحضارة التي انبثقت فيها وتصارعت ضمن أنظمتها السوسيوثقافية.

يضع "**تودوروف**"، في مقابل ذلك، حدا بين ما هو أدبي وما هو غير أدبي؛ إذ يقول: "**إن الخطاب الذي يطلعنا على الفكر، فحسب، هو خطاب غير مرئي، ويستحيل لذلك إجراؤه بلاغيا**"[2]. فكيف يصبح الخطاب مرئيا، ومثيرا، وقابلا للوصف؟

يشرح "**تودوروف**" ذلك من خلال اعتباره أن الفكر يقوم على "الطبيعي" وأنه لا يصبح موضوعا للإثارة إلا إذا تم من خلال غشاء أو رسم أو لباس، وهو ما نطلق عليه، نحن، تسمية "الصور البلاغية"؛ فالخطاب دون صور بلاغية هو خطاب شفاف تماما، وبالتالي غير موجود، وإن وجود الصور البلاغية يوازي وجود الخطاب[3]. مما يعني أن الخطاب الأدبي بعيدا عن اللغة الكثيفة والصور البلاغية يصبح شفافا وغير مرئي.

هذا ويذهب "**تودوروف**" إلى أن لكل من الخطاب الأدبي والخطاب غير الأدبي خصائص تميزه، وأن هناك جملة من الشروط والمقاييس التي تجعل من خطاب معين خطابا أدبيا: "**نستنتج، انطلاقا من هذه الملاحظات، أنه يوجد قطبان في الوعي الإنساني للغة: الخطاب الشفاف والخطاب الكثيف. فالخطاب الشفاف هو الذي يشف عن دلالته ولكنه غير مدرك بذاته: فهو لغة فائدتها الوحيدة "التفاهم". وفي مقابله نجد الخطاب الكثيف المغطى بعدد كبير من "الرسوم" و"الصور" التي لا تكشف عما وراءها؛ فهو لغة لا تحيل إلى أي حقيقة، وهي مكتفية بذاتها. وكل المنطوقات اللسانية تسبح في الفضاء الفاصل بين هذين القطبين، وقد تدنو من أحدهما أو تبتعد عن الآخر.**"[4] ومفاد كل هذا أن الخطاب الذي يبلّغ شيئا آخر، غير موجود، لأنه ينطمس في الوظيفة التواصلية،

---

[1]– عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة، ط2، بيروت، 1983، ص 123.

[2]– تزفيتان تودوروف، الأدب والدلالة، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1996، ص 100.

[3]– ينظر: م ن، ص 100.

[4]– تودوروف، الأدب والدلالة، ص 100.

وأهم خاصية للغة الأدبية أن الأشياء تغيب فيها، وأن الكلمات لا مرجع لها، وعلى القارئ أن يجتهد في إيجاده، لأن الكلمات تشكو من نقص جوهري في المعنى كما يزعم "موريس بلانشو"[1]، وعليه فإن "**الأدب يستخدم الصور البلاغية كسلاح في صراعه مع المعنى المحض ومع الدلالة المجردة**"[2].

معنى كلام "**تودوروف**"، هذا، أن الخطاب الأدبي لا يكون عميقا وثخنا إلا من خلال وظيفته الشعرية التي هي خاصية الخطاب الأدبي المنقطع الشفافية، لأن الخطاب الشفاف مجرد حدث لساني عادي نرى من خلاله معناه، ولا نكاد نراه في ذاته، بينما الخطاب الأدبي حاجز بلوري مغلف بالصور والرسومات التي تستوقف القارئ أثناء محاولته لاختراقه وتجاوزه، كما يشير إلى ذلك "عبد السلام المسدي" إذ يصرح أن الخطاب الادبي "صياغة مقصورة لذاتها، وصورة ذلك أن لغة الأدب تتميز عن لغة الخطاب العادي بمعطى جوهري، فبينما ينشأ الكلام العادي عن مجموعة انعكاسات مكتسبة بالمران و الملكة نرى الخطاب الأدبي صوغ للغة عن وعي و إدراك، إذ ليست اللغة فيه مجرد قناة عبور الدلالات، إنما هي غاية تستوقفنا لذاتها، و بينما يكون الخطاب العادي شفافا نرى من خلاله معناه ولا نكاد نراه في ذاته، نجد الخطاب الأدبي على عكسه ثخنا غير شفاف يستوقفنا هو نفسه قبل أن يمكننا اختراقه، فالخطاب العادي منفذ بلوري لا يقوم حاجزا أشعة البصر، بينما الخطاب الأدبي حاجز بلوري طلي صورا ونقوشا وألوانا تصد أشعة البصر عن اختراقه"[3]. وعليه يبدو الخطاب الادبي نسيجا كلاميا يستعين باللغة كأداة جوهرية من أجل بلوغ غايته.

يبدو واضحا أن **تودوروف**" قد استلهم مفهومه للخطاب الأدبي وغير الادبي من دورة التخاطب التي جاء بها "جاكبسون" وعليه فقد ركز في تعريفه للخطاب الأدبي على الوظيفة الشعرية أو الإنشائية في مقابل الوظيفة التواصلية معتبرا أن كل واحدة تلغي الأخرى. بينما أعطى **تودوروف**، ضمنيا، أهمية قصوى للوظيفة الانفعالية التي ترتبط مباشرة بمتلقي الخطاب؛ فللخطاب معايير أسسته وساهمت في بنائه من خلال قيم ووسائل فنية يدركها الكاتب والمتلقي في الوقت نفسه، فيكون الخطاب من وجهة نظر القارئ: "ذلك البناء نفسه وقد أصبح موضوعا لعملية إعادة البناء. أي نصا

---

[1]– موريس بلانشو، La part du feu، نقلا عن تودوروف، الأدب والدلالة، ص 116.

[2] – تودوروف، الأدب والدلالة، 117.

[3]– عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب "الدراسات الأسلوبية والأسلوب"، الدار العربية للكتاب، ط3، تونس، ص112.

للقراءة وكيفما كانت درجة وعي القارئ بما يفعل فإنه ولا بد أن يمارس في ذلك النص ما يمارسه صاحب الخطاب عند بناء خطابه من إبراز أشياء والسكوت عن أشياء، تقديم أشياء و تأخير أشياء فيسهم القارئ هكذا في إنتاج وجهة النظر بل إحدى وجهات النظر التي يحملها الخطاب صراحة أو ضمنا، والقارئ عندما يسهم في إنتاج وجهة نظر معينة من الخطاب، يستعمل هو الآخر أدوات من عنده هي في جملتها وجهة نظر أو جزء منها عناصر صالحة لتكوينها ومن هنا يأتي اختلاف القراءات وتعدد مستوياتها"[1]. والخطاب من هذه الزاوية لا يسعى إلى بلوغ الإخبار والإقناع ومن ثم الاعتماد على الوظيفة التواصلية والوظيفة التأثيرية، بل كل ما يسعى إليه الخطاب في هذا المستوى هو بلوغ الوظيفة الشعرية التي تمثل جوهر الغاية التي يطمح غليها الخطاب الأدبي.

3. معيار التلقي في تجنيس العجائبي:

انشغل **تودوروف** بالرواية البوليسية وبالأدب العجائبي في خضم مسعاه إلى التأسيس للأنواع الأدبية العامة للشعرية والتحليل الأدبي لنصوص معينة*، وقد جعل الاجناس الأدبية بين هذين النوعين. كما جعل "**تودوروف**" في بداية دراسته حول الأدب العجائبي فصلا تحت عنوان "الأجناس الأدبية" الذي خلص من خلاله إلى تعريف الأجناس الأدبية على أنها "**ذهاب وإياب متواصل بين وصف الوقائع والنظرية في تجريدها**"[2]. وقبل الخوض في أغوار هذه المسألة استوقفنا سؤال مهم، رأينا أنه من الضروري أن نقف عنده، وننير بعضا من جوانبه: كيف تأصل الغريب في الخطاب النثري ضمن حقل شعرية النثر؟ أم أن الشعرية النثرية هي التي تقع ضمن محيط الكتابة التخييلية؟

لقد جاءت الشعرية الجديدة مناهضة لما جاءت به الشعرية الكلاسيكية، التي تعد امتدادا للنظريات الشعرية والأدبية والأجناسية اليونانية والرومانية (أرسطو، وديوميند، وهوراس..)، وتتبني هذه النظرية على احترام قواعد الأجناس الأدبية احتراما كبيرا، من خلال الفصل بين هذه الأجناس، وتمثل قواعدها كما أرسيت في مرحلتي: اليونان والرومان. ويعني هذا أن الأجناس الأدبية– حسب النظرية الكلاسيكية– تتحدد بقواعدها ومضامينها وأساليبها وصيغها الفنية والجمالية. لذا، ينبغي على

---

[1]– محمد عبد الجابري، الخطاب العربي المعاصر، دراسة تحليلية نقدية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1982، ص17.

*– تمت الإشارة إلى ذلك في كتاب تودوروف "شعرية النثر" في الفصل الرابع الموسوم بـ: "تصنيف الرواية البوليسية".

[2]– تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 39.

المبدعين احترام خصوصيات الأسلوب الشعري، والأسلوب الملحمي، والأسلوب الدرامي، وعدم الخلط بينها[1]. وتبعا لذلك، فقد كان مبدأ التجنيس هو الفصل بين الأنواع والأنماط والأشكال والأساليب، والاستعانة بالتراتبية الهرمية في التصنيف والتنويع والتقسيم. وبتعبير آخر، تستند النظرية الكلاسيكية إلى بلاغة الفصل بين الأجناس الأدبية.

من ثم بدا واضحا اهتمام الشعرية الجديدة بالأجناس التي لم يكن معترف بها في زمن من الأزمان؛ فأدرجتها الشعرية داخل الأدب الرسمي، ومن هنا جاءت جدلية الأدب واللاأدب[2]. وإذا كان اللاأدب يحيل على الحقيقة، فإن الأدب يحيل على الكذب، ومن هنا؛ فإن الأدب تخييل، وهذا هو الحقل الأول للبنيوية التي تعتبر الأدب جزءا منها، وبصورة عامة فإن الفن محاكاة بواسطة اللغة، كما أن الرسم محاكاة بواسطة الصورة. وإذا خصصنا فيمكننا القول إنها ليست أي محاكاة كانت وذلك لأننا لا نقلد كائنات أو أفعالا ليس لها وجود، ولهذا فإن الأدب تخييل، وهذا هو تعريفه البنيوي الأول[3]. وقد تراجعت الشعرية الكلاسيكية عما كانت تسعى إليه؛ حيث تنازلت عن البحث عن الأدب الصادق لمحاولة إدراج الكتابات النثرية التي لم تشملها المحدثة كالغريب من النثر والكتابات التخييلية والسيرية والروايات البوليسية والخرافات والقصص.

هذا ويأتي "رولان بارت" للتمييز بين الأدب الرسمي والأدب الهامشي باعتبار أن الأدب الهامشي هو ذاك الأدب الذي سقط عن سلم تصنيف الشعرية الكلاسيكية والمستثنى من الأدب الرسمي.

يبدو **تودوروف** مرحبا بمجمل ما ورد عن الرومانسية الألمانية لدى الإخوة "شليغل وغوته"، الذي قد ألغى محددات التصنيف الذي أحدثته الشعرية الأرسطية وما بعدها، باعتبار أنها حركة أرهصت لعدم خضوع النص إلى فاعلية النظرية الأجناسية، وذلك ضمن تصوّر متطرف يسلم بهذه النظرية وهو ما توجب إدراجه ضمن الشعرية الكلاسيكية؛ فإذ كانت الكلاسيكية تفصل بين الأجناس الأدبية في ضوء معايير تجنيسة معينة، فإن الرومانسية كانت تؤمن بانصهار الأجناس الأدبية في

---

[1]- ينظر: عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، الهيئة العامة للثقافة، مصر، 1997، ص 117.

[2]- ينظر: عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال للنشر، ط3، الدار البيضاء، 2006، ص 18.

[3]- تودوروف، مفهوم الادب، ص 39-40.

بوتقة أدبية واحدة؛ أي أن الرومانسية كانت تقول بالوحدة الفنية بين الأجناس الأدبية، وتشكيلها لوحدة أجناسية كبرى. وفي هذه الفترة بالذات، ظهر مفهوم الأدب الذي كان يجمع في طياته أجناسا وأنواعا وأنماطا أدبية مختلفة داخل وحدة فنية وجمالية كبرى. وفي هذا السياق، يقول **تودوروف** "**وأخيرا، بدأت فكرة وحدة الفنون تفرض نفسها**"[1]. ومن هنا، أخذت تتبلور نظرية للفنون تحاول أن تؤطر على الأقل أكثر الممارسات الفنية هيبة، أعني الشعر والرسم. وتحولت هذه النظرية في القرن الثامن عشر إلى دراسة خاصة هي علم الجمال، حيث سيهيأ مكان لنظرية الأدب في الحدود التي تندمج بها في نظرية عامة للفنون، وسيكون "ليسنج وكانط" الممارسين الأولين لهذا الخطاب، وقد مهدت لهما بحوث طويلة منذ "ليوناردو دافنشي" إلى "شفتسبري"[2]. وعليه، فالنظرية الرومانسية هي التي وحدت الأجناس الأدبية في نظرية أدبية وفنية واحدة، وهي التي ساهمت في ظهور مصطلح الأدب كما ذهب إلى ذلك "رينيه ويليك" في كتابه "مفاهيم نقدية".

يستوقفنا "**تودوروف**"، في ذات السياق، ليرسم لنا مدى تطور النظرية الأرسطية الوصفية؛ إذ لا يخفى علينا هاهنا العمل المتميز الذي قام به "أرسطو" في مؤلفه "فن الشعر" الذي هو نظرية وصفية للأجناس التمثيلية (الملحمة، والمسرحية، والشعر الغنائي) وهي النتيجة التي خلص إليها كذلك "أفلاطون"، ومن ثمة فإن الشعرية الأرسطية تعتبر تجسيدا لسلم تمفصل الأجناس الأدبية[3].

وقد أقام "أرسطو" تصوره للأجناس على أساس فهم خاص يعتبر الشعر (والفنون الجميلة كلها) محاكاة. وانطلاقا من هذا الفهم الخاص لطبيعة الفن قسم "أرسطو" الشعر إلى أجناس مستندا في ذلك إلى معيارين اثنين: يتصل المعيار الأول بموضوع المحاكاة حيث يحاكي الشاعر في التراجيديا أبطالا متفوقين عن غيرهم من الجنس البشري، وفي الكوميديا يحاكي الأراذل من الناس. إن التمييز بين التراجيديا والكوميديا يتم استنادا إلى موضوع المحاكاة "فهذه (الكوميديا) تصور الناس أدنياء، وتلك (التراجيديا) تصورهم أعلى من الواقع"[4] .أما المعيار الثاني فيتعلق بالطريقة أو الصيغة التي تعتمدها المحاكاة، وقد اعتمد "أرسطو" صيغتين اثنتين للتمييز بين الأجناس هما القص (ما يقال

---

[1]– تودوروف، الشعرية، ص 14.

[2]– عبد الفتاح كليطو، الأدب والغرابة، ص:18–19.

[3]– أرسطو: فن الشعر، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه، عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة – بيروت 1973، ص03.

[4]– م ن، ص 09.

على لسان الشاعر أو على لسان شخصياته)، والتمثيل أو التصوير الدرامي (محاكاة الشخصيات وهي تفعل)، ففي الشعر يمكن "أن نحاكي عن طريق القصص(...) أو نحاكي الأشخاص وهم يفعلون"[1]. وانطلاقا من هذين المعيارين قدم أرسطو أربع خانات، تملأ كل خانة بجنس أدبي يلتقي فيها موضوع المحاكاة وصيغتها. وفيما يلي نثبت الجدول كما استخلصه "جيرار جينات"[2]:

الصيغة / الموضوع	المأساوية	السردية
المتفوق	المأساة	الملحمة
المتدني	الملهاة	الشعر الساخر

ذكر "أرسطو" في كتابه –إلى جانب هذه الأنواع الثلاثة– العديد من الأنواع الشعرية والنثرية مثل تشبيهات "سوفرون" والمحاورات السقراطية والمحاكيات المنظومة على أوزان ثلاثية أو إيليجية[3]. لكن الحديث عن هذه الأنواع جاء في الكتاب عرضا، فلم يكن من مشاغل "أرسطو"، فيما يبدو، توحيد هذه الأنواع تحت اسم جامع فكان أن ظلت، عنده، أشكالا متفرقة، بعضها كان ما يزال رائجا في عصره، في حين كان بعض آخر قد اندثر. ولذلك لم يكن بين هذه الأنواع، عند تدبرها، من جامع سوى "المحاكاة".

ولعل أهم ما مهدت له نظرية "ارسطو" هو بروز الحركة الرومانسية الألمانية التي أرهصت لميلاد علم مستقل وهو نظرية الأدب، بعد أن عانى النص لمدة طويلة من التطرف الفكري الذي ساد

[1]– أرسطو: فن الشعر، ص 10.

[2]– ينظر: جيرار جينات، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمان أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص 26.

[3]– ينظر: أرسطو، فن الشعر، ص 05.

الأجناس الأدبية حتى ظل حبيسه. وبذلك جاءت صورة هذا النص بارزة على الشكل الذي أرادته له الشعرية الكلاسيكية المهيمنة، إلى أن استطاع تجاوز سلمية التضييق وراحت تؤدي فاعلية انفلاتها من التموقع داخل الأجناس الواضحة التي تضعها داخل الخطاب النثري، وبالتالي توجهت المقاربات النصية إلى الأخذ بتلك الفراغات التي تجاهلتها الشعرية الكلاسيكية مثل الكتابات التخييلية التي تخترق الجنس الأدبي فينزاح النص عن الكتابة التي تؤديه من جهة ما تحتويه هذه الكتابات من بطولات وانفعالات حسية تؤدي مجملها فاعلية الغرابة؛ فالكتابة هي انتقال وخرق لكل نمطية مفروضة وليست ممارسة مهنية محضة، إنما فضاء من التفاعلات يخترق من خلالها الكاتب حدود الأنواع لخلق فضاء جديد[1]. وهكذا، فالنظرية الرومانسية هي التي وحدت بين جميع الأجناس والأنواع الأدبية في قالب واحد، رافضة مبدأ الفصل والتمييز بين المقولات التجنيسية.

لقد عني "**تودوروف**" بالسرديات غير الأدبية منذ كتابه "الأدب والدلالة". ومن هنا راح يؤسس تفكيره حول تأسيس نصوص نثرية كانت قد أسقطتها الشعرية الكلاسيكية من سلم تراتيبها، وبمعنى أوضح حول الحكايات الغرائبية الروسية محاولا تجاوز قواعد الجملة لإيجاد قواعد الخطاب العامة، وكذا حكايات "ألف ليلة وليلة وقواعد الديكاميرون والأوديسا وقصص الأشباح "لهنري جيمس" وروايات بوليسية"، وبذا يمكننا القول إنه كان بصدد البحث عن الأنواع الأدبية في السرد.

يحظرنا ها هنا ما ذهب إليه "فلاديمير بروب" من أن الخرافة هي منفذ من منافذ خروج الخطاب النثري عن المعيارية من جهة كونها وصلت إلى ما هو مستثنى من مذار التصنيف؛ فقد حاول "بروب" استنطاق النص الخرافي، وهكذا فإن الخطاب الأدبي بالنسبة له هو تلك الممارسة الأدبية التي تخضع لأداة فوق طبيعية؛ فهي تستخدم قواعد فنية وجمالية معينة، وقد حاول "بروب" الاقتراب من النصوص السردية عبر الحكاية الخرافية من جهة بناء النص الداخلي، فوضع لها مجموعة من القواعد المولدة لها، والتي تترجم بنية سردية منطقية كونية مجردة ذات بعد ثلاثي: (التوازن– اللاتوازن– التوازن)[2]. ويعتبر "فلاديمير بروب" عبر إنجازه "مورفولوجيا الخرافة" رائدا في هذا المجال.

---

[1]– ينظر: عبد الجليل محمد أبلاغ، شعرية النص النثري، مقاربة نقدية تحليلية لمقامات الحريري، شركة النشر والتوزيع، ط1، الدار البيضاء، 2002، ص30.

[2]– ينظر: فلاديمير بروب، مورفولوجيا الخرافة، ص 17–30.

يطلق مصطلح العجيب على كل خطاب يثير عند القارئ نوعا من الأحاسيس المخيفة والمرعبة أو المدهشة. فما هو العجيب؟ هذا ما سنحاول الإجابة عنه من خلال ما ورد عند "**تودوروف**"، مستكشفين وجهة نظر الناقد حول مصطلح العجيب، وكيف وظفه داخل كتاباته.

اعتمد "**تودوروف**" في مفهومه للعجيب على مقولة "موريس بلانشو" التي تفيد بأن وحده الكتاب مهم كما هو بعيدا عن الأجناس الأدبية، وخارج خانات النثر والشعر والرواية والشهادة التي يأبى أن تنتظم تحتها التي تدين سلطتها في أن تثبت له مكانه وتحدد شكله، لم يعد أي كتاب ينتمي إلى جنس معين، كل كتاب ينتمي إلى الأدب الواحد[1]. بمعنى أن الأثر الفردي يسمو فوق كل الاعتبارات التنظيرية بما فيها الاجناس الأدبية.

لقد قدم "**تودوروف**" إجابة عن مجموعة التساؤلات التي تحوم حول العجائبي، من قبيل: هل يعتبر العجائبي جنسا أدبيا؟ أم أنه تقنية سردية تستخدم للحكي؟ وهل يمكن اعتبار العجائبي جنسا مستقلا عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى؟ لقد كانت إجابة "**تودوروف**" بأن العجائبي هو جنس مستقل عن باقي الأجناس الأدبية؛ فهو يعتبره صنفا من الأدب، رغم أنه لم يتهم بهذا النوع من الأدب كعملية مخصوصة، ولكن الموضوع الذي يعنيه هو اكتشاف قاعدة توظف عبر نصوص كثيرة؛ فتجعله يطبق عليها اسم آثار عجيبة[2]، ولذا كان مستحسنا ألا نغفل الوقوف على مدى انخراط الأدب العجائبي ضمن دائرة الأجناس الأدبية.

ميز "**تودوروف**" بين لفظتي الجنس والنوع، واعتبر أنهما تختلفان تبعا لتطبيقهما إما على المخلوقات الطبيعية او على الآثار الفكرية؛ فلو أدركنا ما هو جنس النمر لتمكننا من استنتاج خصائص كل نمر. ومجيء نمر جديد لا يعني تغيير هذا النوع، والأمر ذاته بالنسبة للملحوظات اللغوية؛ فالجملة التي يقولها الفرد لا تؤثر في قواعد النحو بل يجب على هذه القواعد أن تمنحها فرصة استنتاج خصائص تلك الجملة[3]، ولم يذهب إلى أن كل ما هو أدب جماهيري مثل الحكايات البوليسية والخيال العلمي وغيرها قد يثير قضية الجنس الأدبي.

---

[1]– تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 31.

[2]– م ن، ص 28.

[3] – م ن، ص 29.

استند **تودوروف** في كتابه "مدخل إلى الأدب العجائبي" على أعمال الكندي "نورثروب فري Northrop Frye" في كتابه "تشريح النقد"*. وقد صرح في سنة 1970 ومرة أخرى سنة 1984 في كتابه "نقد النقد" بأنه أكثر بنيوية من "فري"؛ حيث نجد في تصريحاته منذ سنة 1970 تمييز مهم لا نجده عند "فري" بين الأجناس التاريخية والأجناس النظرية؛ فقد لاحظ "**تودوروف**" أن هذه التصنيفات تفتقد إلى التماسك المنطقي داخليا وخارجيا: "**فلتجنب كل غموض كان سينبغي وضع الأجناس التاريخية في جانب، والأجناس النظرية في الجانب الآخر. كانت الأولى ستنتج عن ملاحظة للواقع الأدبي؛ والثانية عن استنباط ذي طابع نظري. فما تعلمناه عن الأجناس في المدرسة يعود دائما إلى الأجناس التاريخية: الكلام على تراجيديا كلاسيكية، لأنه وجدت في فرنسا آثار تعلن بانفتاح عن انتمائها إلى هذا الشكل الأدبي. مقابل ذلك، توجد مؤلفات، توجد أمثلة للأجناس النظرية في مؤلفات قدامى الشعريين أو منظري الشعريات (...) والحال أن نسق فراي: كنسق الشعري القديم، مؤلف من أجناس نظرية وليس تاريخية**"[1]. من هنا فقد قدم مقترحه لنظرية أجناس تقوم أساسا على "تمثل الأثر الأدبي"، حيث يميز بين تصورين للأجناس اثنين: تصور تاريخي يتشكل عبر ملاحظة الوقائع الأدبية ويفضي إلى تكون "الأجناس التاريخية"، وتصور نظري هو عبارة عن نظرية للأدب تنتج عنها "الأجناس النظرية"[2]. فالأجناس التاريخية هي –بالنسبة له – تلك النصوص المنتجة عبر الحقب التاريخية، أما النصوص النظرية فهي تلك التصورات الإدراكية التي ارتبطت بالنصوص والخطابات النصية تنظيرا وتقعيدا، كما فعل "أرسطو" وغيره، وذلك ضمن ما يسمى بشعرية الأجناس الأدبية ومنطقها. ومن هنا، فعملية التجنيس تنتقل من مرحلة التجلي والممارسة النصية إلى مرحلة الإدراك النظري والتصنيفي[3]. فالعلاقة بين ما هو تطبيقي وما هو نظري إستلزامية وتكاملية.

لقد صاغ **تودوروف** نظريته في الأجناس على أساس تصوره للأثر الأدبي، حيث تجنيس الآثار قائم، عنده، على مرتكزين اثنين:

1. رصد الخصائص المجردة التي تشترك فيها هذه الآثار وتشكل، بالتالي، "ثابتا بنيويا" فيها.

---

*– صدر كتاب "تشريح النقد" باللغة الإنجليزية سنة 1957، وتمت ترجمته إلى اللغة الفرنسية سنة 1969، أما الترجمة العربية فقد ظهرت بفضل جهود محمد عصفور سنة 1991.

[1]– تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 34.

[2]– م ن، ص 42–43.

[3]–م ن، ص 45.

2. استخلاص القوانين العامة التي تربط بين هذه الخصائص.

هذا ولم يذهب "**تودوروف**" إلى أن كل ما هو أدب جماهيري مثل الحكايات البوليسية والروايات البوليسية والخيال العلمي وغيرها، قد يثير قضية الجنس الأدبي.

يقر "**تودوروف**"، أمام هذا البسط، بأن الأدب العجيب هو الخطاب الذي تعرف القوانين التي تحكم طريقة بنائه؛ فالبطل بذاته يشعر باندهاش شديد حيال ما يحدث أمامه باعتباره أمام مشهد فوق طبيعي، لذا نجده يقول: " **(...) العجيب هو التردد الذي يقع فيه الكائن الذي لا يدرك إلا القوانين الطبيعية وهو أمام حادثة فوق طبيعية**"[1]. فالعجائبي، عند **تودوروف**، مرتبط بلحظة "التردد" التي يشعر فيها القارئ وهو يواجه نصا ما أنه يواجه حدثا "فوق طبيعي" وغير خاضع لقوانين الطبيعة. وبعد لحظة التردد يتم تنميط الخطاب وفق "موقف القارئ"، فإذا رأى أن قوانين الواقع تساعد على تفسير العمل الأدبي، فإنه يندرج ضمن "الغريب" وإذا رأى أنه يحتاج لتفسيره إلى نظام آخر غير النظام المألوف فإنه يندرج ضمن "العجيب". أما "العجائبي" فلا يحيا سوى في "لحظة التردد"؛ أي حيرة القارئ إزاء النظام الذي يحكم النص: المألوف (الواقعي) أم اللامألوف (المتخيل). ولذلك كانت عملية التجنيس (التفريق) بين أنماط الخطاب مرتبطة بالقارئ والشخصية عند خروجهما من "لحظة التردد". فالأدب العجائبي، الذي يجد فيه القارئ نفسه مترددا بين التفسير الخارق واللاعقلاني للأحداث، وبين التفسير الطبيعي لها.

يبدو **تودوروف** مهتما بتصنيف الأنماط غير الواقعية "فالغريب" ما قارب الواقع و "العجيب" ما ابتعد عنه. ولم يلتفت إلى الأنماط التي تطابق الواقع الذي تمثله المحكيات التاريخية لأنها أنماط لا تثير "التردد" أو "الحيرة" في تصنيفها مادامت تنقل الواقع "كما حدث فعلا". ولا يبتعد النقد العربي عن هذا المسعى حين نجده يذهب إلى أن الأدب العجائبي هو جنس أدبي وخطاب يتمثل في كل ما هو مخيف ومرعب كالأشباح والبيوت المسكونة.

استلهم "**تودوروف**" الإجابة عن سؤال: من أين يأتي العجيب؟ من خلال الاستنتاجات التي بناها الباحث الروسي "فلاديمير سولفيوف Vladimir Solviov" من أنه علينا الاحتفاظ دائما بالإمانية الخارجية والشكلية لتفسير الظواهر، وفي الوقت ذاته قد يملك هذا التفسير احتمالا داخليا

[1]– تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 39.

خاصا به[1]. كما رأى "تودوروف" الكاتب الإنجليزي المختص في حكايات الأشباح "غودس جيمس" الذي جاء بعد مرور سنوات ليؤكد على ضرورة إيجاد تفسير طبيعي غير أن هذا المنفذ قد يكون ضيقا بحيث لا نستطيع استعماله[2].

يجيب "**تودوروف**"، انطلاقا مما سبق، عن السؤال الذي طرحه قبلا؛ إذ يقدم تفسيرين اثنين للظاهرة الغريبة، وذلك راجع لوجود نوعين من الأسباب: طبيعية وفوق طبيعية، والتردد الواقع بين الاثنين هو ما يؤدي إلى خلق فعل العجيب[3]، حيث يعتبر "**تودوروف**" أن البطل داخل النص العجيب يكون في مرحلة تردد بين التفسير الطبيعي العقلاني وبين التفسير فوق الطبيعي اللاعقلاني، وقد قدم "**تودوروف**" لتوضيح ذلك مثالا المانيا يفيد بأن البطل يشعر باستمرار بالتعارض والتمييز بين العالمين: العالم الطبيعي والعالم العجيب، ويقع هو نفسه في حيرة أمام الأشياء الرائعة التي تحيط به[4]، ومن ثم فنحن نتصور أن الخطاب يصبح عجيبا عندما تقتحمه كائنات لا محل لها من الوجود العقلاني؛ إذ تتجاوزه.

وبما أن الأدب العجيب تحكمه قوانين فوق طبيعية ووقائع طبيعية؛ فإن الغرابة تنشأ حين لا يجد لها العقل تفسيرا مثل ما جاء في هذا المثال الذي أورده "**تودوروف**": "**ها هو "ألفونس" يستلقي على سريره ومجرد غفوته جاءت امرأة زنجية نصف عارية ودعته إلى مرافقتها إلى غرفتها وأخذته إلى غرفة تحت الأرض أين استقبلته شابتان وقدمتا له طعاما وشرابا لذيذين، و"الفونس" يشك في أن هاتين الفتاتان هما ابنتا عمه. وانقطعت الحكاية بمجرد صياح الديك، وهو غير مقتنع أصلا، بوجود قوى فوق طبيعية، وعند استلقائه فوق السرير لحقت به الشقيقتان (ربما كان حلما) ولكن ما هو أكيد هو أنه عندما استفاق صباحا لم يجد نفسه فوق السرير ولا في غرفة تحت الأرض، وجد نفسه تحت المشنقة جثتا الفتاتين بجانبه. هذا إذن هو الحادث فوق الطبيعي، إذ تحولت الفتاتان الجميلتان إلى جنيتين**"[5]. ويبدو أن انفعال "الفونس" قد تهدده عدة عوامل أخرى من ضمنها التأويل، وذلك حين يقوم البطل بتأويل الاحداث على أساس أن الفتاتين هما ابنتا عمه من

---

[1]– تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 40.

[2]– م ن، ص 39.

[3]– م ن، ص ن.

[4]– م ن، ص ن.

[5]– م ن، ص 43.

لحم ودم وليستا شبحين. وهنا يأتي "**تودوروف**" ليؤكد أن القارئ عند خروجه من عالم الشخصيات وعودته إلى ممارسة فعل القراءة فإنه يضع نص العجيب في خطر وذلك على مستوى تأويل النص.

وقد صرح "**تودوروف**" بان مفاهيم العجيب موجودة في الكتابات المعاصرة الفرنسية غير أنها ليست مطابقة لمثيلاتها الروسية، كما انها لا تعارضها، وهنا يعدد لنا بعض تعريفات العجيب التي وردت في الكتابات الفرنسية من قبيل: (يتميز العجيب بخروجه عن إطار الحياة الواقعية). وفي موضع آخر: (الحكاية العجيبة تقدم لنا أناس العالم الحقيقي أين نحن، أناس مثلنا يتواجدون فجأة أمام اللاتفسير).

سعى "**تودوروف**" سنة 1970 إلى منهجة الأجناس النظرية التي حددها "فري"، في الوقت الذي كان يعمل فيه على تأسيس شعرية جديدة غير معروفة في فرنسا على الرغم من المكانة التي كان يحتلها "فاليري" في "كوليج دو فرانس" في تخصص الشعرية، كان "**تودوروف**" يبحث عن المبادئ التنظيمية، ولكنه سرعان ما يدرك محدودية مشروعه: "**(...) ينبغي أن تكون الأجناس التي نستنبطها من منطلق النظرية مراجعة على مستوى النصوص: إذا كانت استنباطاتنا لا تتناسب مع أي أثر فإننا نتبع إذن دربا خاطئا. ولابد من جهة أخرى، أنتكون الأجناس التي نصادفها في التاريخ خاضعة لتفسير نظرية متماسكة؛ وإلا فإننا سنبقى أسرى أحكام قبلية منقولة من قرن إلى قرن، والتي حسبها (وهذا مثال خيالي) كان سيوجد جنس مثل الكوميديا حين يكون ذلك هنا في الحقيقة، محض وهم (...) مما يرجع إلى القول بأن أي ملاحظة للآثار لا تستطيع بدقة أن تثبت أو تبطل نظرية الأجناس. (...) لننظر الآن من الجانب الآخر، جانب توافق الأجناس المعروفة مع النظرية. إن التسجيل الصحيح ليس أسهل من الوصف (...) المقولات التي سنستعملها سيكون لها دائما ميل إلى أن تقودنا إلى خارج الأدب (...) لا يجب أن توقفنا هذه التأملات المرتابة (...) إن العمل المعرفي يتوخى حقيقة تقريبية، وليس حقيقة مطلقة (...) والنقص هو بشكل مفارق ضمان للبقاء.**"[1]

دعونا نتذكر انحرافين رئيسيين توقعهما "**تودوروف**". يتمثل الأول في أن الأجناس النظرية التي يحاول أن يقابلها بالأجناس التاريخية هي في الحقيقة مسجلة في التاريخ: تميز "العجائبي Le

[1]– تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 38، 39، 40.

fantastique" في الآن ذاته عن "الغريب L'étrange" و"العجيب Le merveilleux" في لحظة معينة من التاريخ (وهو ما يطلق عليه **تودوروف:** الصفة الاختلافية للعجائبي) ضمن منظومة للأجناس في تطور مستمر. يسوغ فصل "أصل الاجناس"، الذي تم تشره ضمن كتاب "أجناس الخطاب" ثم أعيد نشره بعد ذلك في كتاب "مفهوم الأدب، مشروعية دراسة الأجناس الأدبية ضمن ردود على أفكار "موريس بلانشو" إذ نقرأ في الكتاب ما يلي: "**أما أن يعصي العمل جنسه فيجعل معدوما من الوجود، فهنالك ما يدعونا إلى القول: ذلك باطل.**"[1]ونقرأ في موضع آخر: "**لم يكن من وجود قط لأدب بلا أجناس*، فهذه منظومة في تحول متواصل**"[2]، ومما لا شك فيه أن اهتمام **تودوروف** الخاص بالرواية البوليسية وبالقصة العجائبية له دلالته العميقة، خصوصا وأن هذين الجنسين لم يحظيا باعتراف تام من المجتمع الفرنسي في وقتها ولم يلوجا البرامج المدرسية[3]. ويصرح "**تودوروف**" في كتاب "شعرية النثر" بالجزء المعنون "أنماط الرواية البوليسية" بما يلي: "**إن الرائعة Le chef-d'œuvre الأدبية الاعتيادية، بمعنى ما، لا تنتمي إلى جنس، اللهم إلا إلى جنسها الخاص، أما رائعة الأدب الجماهيري فهي الكتاب الذي ينتمي إلى جنسه أفضل انتماء**"[4]. عليه، إذن، أن يمارس الانتقال الدائم، ليس فقط بين النظرية والتطبيق على النصوص، ولكن أيضا بين التزامن والتعاقب، وبين الأدب وما هو خارج الأدب، وبين ما أسماه جرار جنيت عام 1991 "الكتابة التخييلية" وما أسماه "الكتابة الواقعية". وقد ظهرت التطورات اللاحقة في بحث "**تودوروف**" في أعماله الأولى عن الشعرية.

لقد ركز **تودوروف** في أعماله الأولى حول تعريف الأجناس الأدبية على الدراسات الحديثة عن التلقي ودور القارئ في بناء معنى النص؛ حيث تهتم نظرية التلقي بكيفية استقبال النصوص والخطابات، وتبيان الوسائل والطرائق التي تتم بها عملية استقبال الكتابات الإبداعية، والمساهمة في عملية تجنيس النصوص الأدبية وتصنيفها وتنميطها. وقد اعتمدت نظرية التقبل على أفق الانتظار

---

[1]– تودوروف، مفهوم الادب، ص 23.

*–الأجناس الأدبية هو عنوان الفصل الأول من كتاب "مقدمة في الأدب العجائبي" وفي عام 1978 عنون "تودوروف" كتابا يضم أكثر من 300 صفحة يحوي مقالات كتبت بين 1971 و1977 بـ "أجناس الخطاب"، وهذا العنوان مأخوذ من عنوان "لباختين"، إذ ضمنه "الأجناس الأدبية".

[2]– تودوروف، مفهوم الأدب، ص 25.

[3] - jean verrier, TT: du formalisme russe aux morales de l'histoire, p 59 .

[4]– تودوروف، شعرية النثر، ص 09.

في عملية التجنيس، فالمتلقي يصنف الأعمال الأدبية حسب ما تعود عليه أفق انتظاره من أجناس وأنواع وأنماط. ومن ثم، فهناك أعمال تراعي أفق انتظارنا، وأعمال تخيب أفق انتظارنا، وأعمال تؤسس أفق انتظارنا. فالأعمال الحداثية هي التي تنتهك أفق انتظارنا لتؤسس أفقا جديدا.

لقد جعل "**تودوروف**" مكانة القارئ في الأدب العجائبي أكثر أهمية من الرواية البوليسية، وعليه فإن الناقد يضع القارئ في قلب تعريفه للعجائبي: "**تردد القارئ هو إذن الشرط الأول للعجائبي**"[1]. و"العجائبي" هو تدخل ما هو فوق الطبيعي في العالم الطبيعي، وهو يختلف في الوقت ذاته عن "العجيب" الواقع ضمن إطار ما فوق الطبيعي، ومن "الغريب" الواقع بصفة كاملة ضمن إطار العالم الطبيعي. غير أن تردد الشخصية في تفسير المغامرات التي تواجهها لا يكفي (مع العلم أن الشخصية في "الخيالي" لا تتردد أبدا، فهي تتقبل ما فوق الطبيعي)؛ فالتردد يجب أن يصنعه القارئ الذي يحاكي الشخصية أو لا يحاكيها: "**يستغرق العجائبي زمن التردد أو الريب؛ وحالما يختار القارئ هذا الجواب أو ذاك، فإنه يغادر العجائبي كي يدخل في جنس مجاور هو الغريب أو العجيب**"[2]. ("القارئ" المقصود هنا هو "القارئ الحقيقي").

يعتبر "**تودوروف**" أن القارئ في "الرواية اللغز Roman à énigme" –مثلما حددها في تصنيفاته للرواية البوليسية في كتابه "شعرية النثر"، وقد مثل لها بروايات "أغاتا كريستي Agatha Christi"– مسجل داخل النص السردي، مما يدخله في دوامة من الحيل والخدع، ويسخر له عنصر التشويق. ويعتبر "عبد الفتاح كيليطو"، في هذا الصدد، أن هناك عناصر أساسية وعناصر ثانوية مرتبطة بعنصر التشويق، إذا لم يحترم النص العناصر الثانوية، فإن انتماءه إلى النوع لا يتضرر. أما إذا لم يحترم العناصر الأساسية (المسيطرة)، فإنه يخرج من دائرة النوع، ويندرج تحت نوع آخر أو، في الحالات القصوى، يخلق نوعا جديدا. "والجدير بالذكر أن الإخلال بالنوع، يعتبر، حسب الثقافات والعصور، تقصيرا مذموما أو فضيلة يرحب بها"[3]. ويذهب "**تودوروف**" إلى أن هذا النوع من الرواية لا تسمح بتذوقها إلا من خلال القراءة الأولى؛ حيث تجعل منها القراءة الثانية التي تلي مباشرة الأولى نصوصا مختلفة تماما؛ فالقراءة هي من تصنع النص.

---

[1]– تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 48.

[2]– م ن، ص 44.

[3]– عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص 21.

تمثل الأجناس الأدبية مستوى وسيطا بين أنواع الشعرية المجردة وتفسيرات الأعمال الخاصة التي ينخرط فيها الناقد؛ أين يلعب القارئ (القارئ العادي) دورا مهما؛ حيث تتحدد الأجناس بكونها عقود قراءة "Pactes"، وهذا لا ينطبق فقط على جنس الحكاية (كان يا ما كان ...) أو على الأدب العجائبي، ولكنه ينطبق أيضا على "العقد السير ذاتي" كما حدده "فيليب لوجون Philippe Lejeune" في كتاب "العقد السير ذاتي والتاريخ الأدبي" الصادر سنة 1971.

نخلص من خلال ما سبق، إلى أن **تودوروف** قد تناول قضية الأجناس الأدبية في سياق محاولته الرائدة لتجنيس "العجائبي" من خلال كتاب الشهير "مدخل إلى الأدب العجائبي"؛ حيث انطلق في دراسته من سؤال هو بمثابة إشكال مركزي في نظرية الأجناس: هل يمكن حصر عدد الأجناس الأدبية؟ وقد توصل **تودوروف** في معرض، إجابته عن هذا السؤال إلى أن الأعمال الأدبية تنقسم إلى أجناس واسعة، وهذه الأجناس تتوزع بدورها إلى أنماط وأنواع.

تقوم نظرية **تودوروف** في الأجناس على تصور خاص للعلاقة بين الجنس والنص أساسه حركة مزدوجة: من الأثر في اتجاه الجنس، ومن الجنس في اتجاه الأثر. وانطلاقا من هذه العلاقة الجدلية والتلازمية بين الجنس والنص، انتهى **تودوروف** إلى رفض الآراء المشككة في فعالية عملية التجنيس وإجرائيتها، وقد صدح بمقولته إنه يستحيل اطراح مفهوم الجنس.

لقد قدم **تودوروف** مقترحه لنظرية أجناس تقوم أساسا على تمثل الأثر الأدبي، حيث ميز بين تصورين للأجناس الأدبية: تصور تاريخي يتشكل عبر ملاحظة الوقائع الأدبية، ويفضي إلى تكون الأجناس التاريخية، وتصور نظري هو عبارة عن نظرية للأدب تنتج عنها الأجناس النظرية.

ربط **تودوروف** الأجناس الأدبية بوضع التقاليد التي تشكل أفق الانتظار عند المتلقي فترسم له طريقة استقبال النص، كما لم يغفل عن ضرورة السياق التداولي للكلام ووظيفته التواصلية في صنع ماهية الجنس الأدبي.

يتضح من خلال المسار الذي تشكل وفق المنظور النقدي **لتودوروف**، أن الناقد يمثل حلقة من حلقات النقد الجديد في فرنسا، إلى جانب "رولان بارت"، و"جيرار جينات" خصوصاً. ويعود ذلك للتقارب الكبير الحاصل في الأطروحات النقدية والمنهجية التي قدمها هؤلاء ضمن مسارات وقواعد ثابتة لتحليل النص السردي. إضافة إلى الأثر الكبير للمدرسة الشكلانية، وتحديداً أعمال كل من

"جاكبسون، بروب، توماشفسكي". كما يمكننا أن نسجل التأثير الذي تركه الناقد "ميخائيل باختين" في التوجهات اللاحقة لتودوروف، وبخاصة فيما يتعلق بالنقد الحواري.

غير أن **تودوروف** قد قام بمراجعة العديد من تلك المفاهيم واستطاع أن يتجاوز القوانين التي كانت إيمانا راسخا ودستورا غير قابل للشك أو الطعن، وعمل على تقديم البدائل أحيانا أو استثمار المعطيات الموجودة وتنقيحها بما يتماشى مع ضروريات تحليل النصوص الأدبية والسردية منها على وجه الخصوص، أحيانا أخرى، مما قاده إلى صياغة نموذج تحليلي للنصوص السردية جعله رائدا في مجاله ومؤسسا بذلك لعلم "السرديات". إضافة إلى توسيع دائرة اهتماماته وتفتحه على نظريات المعنى والسياق فعمل على وضع نظام مفاهيمي سيميائي جاء ليكسر ما عرف عنه سابقا (الناقد البنيوي)، ومؤكدا على أن النصوص الأدبية لا يمكن أن تفصح عن دلالتها إن هي ضلت منغلقة على نفسها ولم تقر بضرورة تعانق السياقان الداخلي والخارجي معا.

الفصل الثاني: البحث عن النموذج التحليلي:

1. النظام المفاهيمي الحكائي.
2. النظام المفاهيمي السيميائي.

تمهيد:

لقد قدم **تودوروف** للنقد جملة من الكتابات المتعلقة بمجال السرد، أهمها: مقالته المنشورة ضمن العدد 1 من مجلة "اتصالات Communications" تحت عنوان "مقولات المحكي الأدبي Les Catégories du récit littéraire"، وكتاب "نحو الديكاميرون" –وقد أدرج **تودوروف** في كتاب "شعرية النثر" ملخصا لهذا الكتاب أطلق عليه عنوان "نحو المحكي: الديكاميرون" الذي ألف بعد الكتاب لكنه صدر قبله– و" شعرية النثر"، و"الشعرية". مع وجود أعمال أخرى، تعتبر رائدة في مجالها، مثل كتاب "**الأدب والدلالة** "، وكتاب " مدخل إلى الأدب العجائبي". وفيما يخص كتاباته في مجال السيميائيات فقد عرفت تأخرا زمنيا نسبيا مقارنة بمثيلاتها السردية، ويرجع ذلك إلى النضج الفكري والمعرفي الذي تخلل مشوار **تودوروف** النقدي، إضافة إلى وعيه النظري، وتتمثل مؤلفاته السيميائية في كتابي "نظريات في الرمز" و "الرمزية والتأويل". مما جعلنا نستلهم نوعين من الأنظمة المفاهيمية عند الناقد، وهما الحكائي والسيميائي.

المبحث الأول: النظام المفاهيمي الحكائي:

1. الخلفية المعرفية.
2. آليات اشتغال النظام الحكائي.
3. آليات اشتغال النظام الخطابي.
4. البنيات السردية.
5. تأسيس بنية سردية عالمية.

تمهيد:

استأثرت دراسات **تودوروف** في مجال التحليل البنيوي للمحكي باهتمام الدارسين والنقاد، وقد عُدّ عندهم من أكثر الباحثين المنتسبين إلى المدرسة الفرنسية انشغالا بالظاهرة الأدبية تحليلا وتنظيرا، والأعمق رؤية في ممارسة النقد وفهم حدوده وإمكاناته ودرجاته.

لقد كان للشكلانيين الروس الذين قدمهم "**تودوروف**" لأروبا، فضل كبير في فتح آفاق جديدة للنظرية النقدية في مجال السرد، حيث سمح ذلك بالربط بين نموذجين للبحث هما: الدرس اللساني والنقد الأدبي السردي. وبما أن الشكلانيين الروس، وعلى رأسهم "جاكبسون"، قد فضلوا دراسة النصوص الشعرية، فإن "**تودوروف**" الذي يعد مدخلهم الأساسي إلى فرنسا، قد كان مجبرا على انتقاء التحليلات والتنظيرات مستندا إلى نصوص نثرية، لأنه كان على وعي بجهل أغلبية المتلقين الفرنسيين باللغة الروسية.

والحقيقة أن الذي يشغلنا في هذا الموضع تحديدا، هو الإسهام الذي تمثله مجهود "**تودوروف**" في مقاربة المحكي الأدبي، سواء ما تعلق بفك شفرات شعريته وتحليل بنياتها، أو ما ارتبط برصد آلياته الحديثة وتفكيك أقسامه الخطابية، فقد حاز ما نشره **تودوروف** من مقالات ودراسات على رتبة النصوص التأسيسية، وهذا ما دعا "جيرار جينات" وهو رائد من رواد السرديات، إلى التصريح بأن **تودوروف** هو أول من أطلق مصطلح "**السرديات**" أو **علم السرد**[1]، وذلك سنة 1969.

اتجه "**تودوروف**" منذ كتابه "الأدب والدلالة" حتى "شعرية النثر" ومرورا بكتاب "الشعرية" إلى تأسيس تفكيره حول "الشعرية" عن طريق تحليل نصوص نثرية، خاصة النصوص السردية (قصص وروايات) مثل: العلاقات الخطرة لـ: لاكلو، الديكاميرون لـ: بوكاشيو، رسائل من تحت الأرض لـ: دوستويفسكي. إضافة إلى عناوين أخرى نذكر منها: الأوديسة، وألف ليلة وليلة، وقصص هنري جيمس، وبعض الروايات البوليسية، وغيرها ... ولم يكن هدف "**تودوروف**" من هذه التوليفة المتنوعة هو البحث عن معنى هذه المحكيات؛ لأنه قد نفى ذلك في مناسبات عديدة، لكنه

[1] – Voir : Jean verrier, TT du formalisme russes aux morales de l'histoire, p 33 .

كان يبحث عن استخلاص الأنواع الأدبية السردية المختلفة، وبتعبير أدق نقول: تأسيس "**علم للسرد**"، وهذا ما يتضح في كتاب "**نحو الديكاميرون**".

1. الخلفية المعرفية:

إن المتتبع لأعمال "**تودوروف**"، يدرك بلا ريب ما كان يهجس به في مجال النظرية الأدبية، حيث تتوضح استفادته من منجز الدرس اللغوي الحديث في التصنيف، كما يبدو واضحا انتصابه على أرضية قوامها إرث شكلاني عكف على فهمه واستنطاقه من خلال الغوص في المنظومة المفهومية لماهية الأدب وزوايا النظر إليه؛ فقد عمل "**تودوروف**" على التفريق بين المعنى (le sens) أو بالأحرى بين وظيفة أي عنصر من عناصر الأدب وإمكان دخوله في علاقة مع العناصر الأخرى في العمل الأدبي، وبين التأويل (l'interprétation) الذي يتغير تحت تأثير العوامل المختلفة المحيطة بالعمل الأدبي، من بينها شخصية الناقد، ومواقفه الإيديولوجية، إضافة إلى عامل العصر[1]، وعليه فالوصف يهدف إلى الوقوف على معنى عناصر الأدب في العمل، أما النقد فيسعى إلى إعطائها تأويلا.

انطلق "**تودوروف**" في تحليله للسرد من الأطروحة البنيوية اللسانية، ليتحول بعد ذلك إلى مفهوم الشعرية والنقد الحواري. غير أن هذا الانتقال لم يحوله بصفة جذرية عن أطروحاته البنيوية والشكلانية الأساسية. وتتميز المرحلة الأولى، التي يمثلها مقاله الأساسي "مقولات المحكي الأدبي"، بالاستفادة المباشرة من اللسانيات البنيوية، ومن مفهوم الخطاب عند "إميل بنفنيست"، ومن الشكلانيين الروس، وتحديداً "بروب وتوماشفسكي وشكلوفسكي" في مقاربة القصة، ومفاهيم أخرى مثل المتن الحكائي، والمبنى الحكائي، ونظام الوظائف ... وهو ما يشكل تجاوباً مع أطروحات "بارت" التجديدية، ورداً على المقاربات الكلاسيكية للنقد الأدبي[2]. ويؤكد **تودوروف** على هذا الوعي المنهجي، حين يقول: "**إن ما نسعى إليه هنا هو اقتراح نظام من المفاهيم التي تسهم في دراسة الخطاب الأدبي (...) وهذا ما سيخول دراسة الأدب من أجل أن تصبح علما للأدب** "[3]. نفهم من خلال هذا القول، انعطاف **تودوروف** إلى التصريح بأن المهمة التي يود القيام بها في مجال السرد،

[1]- voir : Jean verrier, TT du formalisme russes aux morales de l'histoire, p 132.
[2] - Voir : idem, p 34.
[3] - Todorov, Les catégories du récit littéraire, p 131 .

هي اقتراح نظام من المفاهيم أو المبادئ التي تساعد على دراسة الخطاب الأدبي، وقد حدد إطار اهتمامه فقصره على الأعمال النثرية التي يغطي المحكي مساحة كبرى فيها.

وتتضمن الاقتراحات المقدمة في المقال المذكور (مقولات المحكي الأدبي)، سياقاً واضحاً للتعامل مع القراءة البنيوية للقصة، ويتم ذلك بدراستها وفق مستويين اثنين هما؛ التمييز بين **القصة بوصفها نظاماً حكائياً(Historie)؛ والقصة بوصفها نظاماً خطابياً(Discours)**؛ فالنص السردي في نظر **تودوروف** يتميز بهذين المستويين اللذين يمكن التعامل مع مكوناتهما بطريقة تتيح الكشف عن البنية السردية.

يبدو أن **تودوروف** قد استند في تقسيمه للعمل السردي إلى مستويين (القصة بوصفها نظاما حكائيا والقصة بوصفها نظاما خطابيا) إلى رافدين أساسيين هما:

أ –الإرث الشكلاني الروسي:

لم يخف **تودوروف** أسبقية الشكلانيين الروس في التفرقة بين مصطلحي القصة والخطاب اللذين وردا عندهم تحت مسمى المبنى والمتن الحكائيين؛ فقد استشعر بعض النقاد الروس هذين المظهرين المكونين للعمل الأدبي مثل: "لاكلو" (Laclos) و"شلوفسكي" (Chloveski) وخصوصا "توماشفسكي" (Toma Chevski) في حصر مفهومي متن حكائي ومبنى حكائي على النحو الآتي:

متن حكائي (Fable): وهو عبارة عن "مجموعة الأحداث المرتبطة ببعضها والتي نتوصل إليها عبر الأثر، ويمكن أن يعرض بطريقة براغماتية تبعا للنظام الطبيعي، أي النظام الكرونولوجي والسببي للأحداث بصفة مستقلة عن الطريقة التي عرضت أو أدخلت بها في الأثر"[1]. فالمتن الحكائي بهذا المفهوم هو مجموع الوقائع والأحداث اليومية أو "هو الحكاية كما يفترض أنها حدثت في الواقع أي بمراعاة منطقي التتابع والتراتب"[2]. وعليه يحمل المتن الحكائي معنى ما حدث فعلا، وهو يقابل مفهوم القصة بوصفها نظاما حكائيا عند "**تودوروف**"؛ حيث

[1]- Roman Jakobson, Théorie de la littérature, Texte des formalistes russes, p 268

[2]– فاضل ثامر: اللغة الثانية: في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994، بيروت، الدار البيضاء، ص185 .

تمثل القصة بالنسبة إلى **تودوروف** جانباً **حكائياً**، من خلال الأحداث المتعاقبة التي قد تتشابه مع الحياة الواقعية[1]. بمعنى الأحداث الواقعية.

مبنى حكائي (Sujet): ويعني الطريقة التي بواسطتها أعلم القارئ "[2]. وهو يتعارض مع المتن لأنه "يتكون من الأحداث نفسها لكن بمراعاة نظام ظهورها في الأثر وما يتبعها من أخبار تعينها لنا"[3]. فالمبنى الحكائي بهذا المعنى هو التجلي الكتابي لعناصر المتن، أو هو "المتن الحكائي مرويا أو مكتوبا، أي أنه –والحالة هذه– خاضع لقواعد الكتابة، وأيضا لقواعد الحكي وأنساقه"[4]. فهو منتج لغوي بحت. ويقابل مفهوم النظام الخطابي عند **تودوروف**؛ فبالنسبة له تمثل القصة جانباً **خطابياً** عبر طريقة انتقالها؛ حيث تفترض القصة وجود راو يتحدث عن أفعال ومواقف يسردها على مستمع أو متلق، سواء أكان هذا الراوي حقيقياً أم افتراضياً[5]. وفي هذا المستوى؛ فإن الذي يهمنا هو الطريقة التي تم بها السرد.

يعتبر "توماشفسكي" النص السردي تجليا لمجموعة من العناصر الموضوعاتية Eléments thématiques أو الحوافز Motifs، ويحاول أن يربط بين هذه العناصر الغرضية وبين عنصري المتن والمبنى، إذ يرى أن هذه العناصر تتحقق وفق نمطين اثنين : ففي حالة المتن، تخضع هذه العناصر "لمبدأ السببية مراعية نظاما كرونولوجيا"[6]، أما في حالة المبنى فهي "تعرض دون اعتبار زمني أو مراعاة أي تتابع سببي داخلي"[7]، ذلك أن المبنى يؤسس لعالم متخيل يكسر كل أنماط المنطقية والسببية.

وقد اهتم **تودوروف** بأدبية القصة على خلاف هؤلاء النقاد الذين رأوا أن الأدبية قائمة في الخطاب فقط، أي في المبنى الحكائي؛ لأن العمل الأدبي في نظره هو مظهران وليس مظهرا واحدا، وهما متكاملان ومتجانسان لأن القصة لا تصل إلينا إلا بوجود الخطاب الذي لا وجود له دون قصة.

---

[1] - Todorov, Les catégories du récit littéraire, p 133.
[2] - Idem, p 132-133.
[3] - Roman Jakobson, Théorie de la littérature, Texte des formalistes russes, p 268
[4] – فاضل ثامر: اللغة الثانية، ص 185.

[5] – Todorov، Les catégories du récit littéraire، p 144.
[6]- Roman Jakobson, Théorie de la littérature, Texte des formalistes russes, p 267
[7]- Ibidem.

ب –اللسانيات:

يذكر **تودوروف** في "مقولات الحكي الأدبي" أنه استفاد بشكل كبير من توضيح "إميل بنفينست" من التمييز بين القصة والخطاب؛ إذ يقول: "**وقد دخل مفهوما القصة والخطاب دراسات اللغة بكيفية نهائية بعد صياغتهما صياغة حاسمة من طرف إميل بنفينست**"[1]. تبين إشارة **تودوروف** إلى "إميل بنفينست" استفادته من اللسانيات في تحليل الخطاب السردي الذي أصبح ينظر إليه كمادة وكبناء، مع أسبقية الأولى على الثانية. إذا نحن عدنا إلى "إميل بنفينست" فيما يخص ثنائية القصة والخطاب، لرأينا تأثير اللسانيات واضحا في السبيل الذي سلكه **تودوروف**، وغيره من السرديين، يقول في كتابه "مسائل في اللسانيات العامة": "إن أزمنة الفعل في اللغة الفرنسية تتوزع حسب نظامين اثنين متميزين ومتكاملين، وكل واحد من هذين النظامين لا يحتوي إلا على قسم من أزمنة الفعل. والنظامان كلاهما في استعمال تنافسي فيما بينهما، ويبقيان مع ذلك في خدمة كل متكلم، ويبرز هذان النظامان مستويين مختلفين من الملافظة، هما:

1. مستوى ملافظة التاريخ أو السرد .
2. مستوى ملافظة الخطاب."[2]

ففيما يخص ملافظة السرد فإن الأمر يتعلق بتقديم الأحداث الواقعة في وقت معين من الزمن من دون أي تدخل للمتكلم في السرد، وأما فيما يخص ملافظة الخطاب التي قد بدأت تتحدد بالمفارقة مع ملافظة السرد، فهي –حسب تعبير "بنفينست"– كل ملافظة تفترض متكلما، وعند الأول نية التأثير على الآخر بأية حال، وإذا كانت ملافظة السرد مخصصة اليوم للغة المكتوبة فإن ملافظة الخطاب هي ملافظة مكتوبة مثلما هي ملافظة منطوقة.

يتضح، من خلال ما سبق، تأثير "بنفنسيت "على "**تودوروف**" في قول الأول بأن الفعل إنما يخضع لنظامين، وهو ما دفع بالثاني إلى الانتقال إلى وحدة أكبر من الفعل، وهي العمل

[1] - Todorov, Les catégories du récit littéraire, p 133.

[2] – إيميل بنفنست، مسائل في اللسانيات العامة، نقلا عن السعيد هادف، مصطلحا السرد والخطاب "مقاربة بين النظرية الغربية والنظرية اللغوية العربية القديمة، مجلة المبرز، فيفري 2002، ص 27–29.

الأدبي الذي قال عنه إنه "**مظهران وليس مظهرا واحدا**"[1]. "فإيميل بنفنست" قد فصل في بحوثه فصلا حاسما بين مفهومي القصة والخطاب بوضعه صيغة تصنيفية نهائية لهما.

كما يظهر تأثر "**تودوروف**" "بإميل بنفنست"، بشكل خاص، في مقولة الزمن الذي اهتم به **تودوروف** والسرديون اهتماما كبيرا. فهو يعد من السباقين الذي وضعوا مقولة الزمن على محك التحليل، وفي كتاب "إميل بنفنست" الموسوم بـ "اللغة والتجربة الإنسانية"، عالج الباحث مقولة الزمن من منظور مغاير، جعله يقدم ثلاثة مفاهيم مختلفة، وهي أنه[2]:

أ – مرتبط بالزمن الفيزيائي.

ب – مرتبط بالحدث.

ت – مرتبط بالزمن اللساني.

استأثر المفهوم الثالث بعناية الدارسين المهتمين بالزمن السردي، ومن بينهم "**تودوروف**"، فقد رأى بتأثير من "بنفينيست" أن "هناك مستويين للزمان مترشحين عن حصور الكلام، ونجد صورتهما في الخطاب، والحكي. الخطاب يتميز بمستوى الحضور، والحكي بمستوى الانقضاء"[3]. وهي النقطة التي سنعود إليها بالتفصيل من خلال مقولة الزمن.

ج –الشعرية الأرسطية:

فضلا عن استناده إلى التوجهين السابقين، فإن "**تودوروف**" لا ينفك يستدير صوب البلاغة الكلاسيكية التي تفصل بين المظهرين، حيث تختص القصة بالإبداع Invention ويتعلق الخطاب بالإنشاء Disposition؛ إذ يقول: "**ولعل البلاغة الكلاسيكية قد اهتمت بهما معا، فكانت القصة من اختصاص l inventio أي الابتداع (ويتعلق بالدلالة)، والخطاب من اختصاص la dispositio أي الإنشاء (ويتعلق بالتركيب)**"[4]. إن أجزاء الدراما في الشعرية الأرسطية هي "الفعل، والشخصية، والبيان، والعرض، والموسيقى، والقصد. والأدب بالنسبة له نمط من التقليد، وتمثيل للعالم. بالتالي فتقسيمه للأثر الأدبي يناسب العناصر الكبرى المتنوعة

[1] - Todorov, Les catégories du récit littéraire, p 134.

[2] – ينظر: بوريس توماشفسكي، نصوص الشكلانيين الروس، نظرية المنهج الشكلي، ص 180.

[3] – سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1989، ص 65.

[4] - Les catégories du récit littéraire, p 134.

التي يميزها الإنسان ضمن التزامه الحدسي بالعالم: هويات الأشخاص المستقلة، استعمالهم للغة، تفكيرهم، تتابع الأحداث والأفعال عبر الزمن، المشاهد التي يشاهدون والأصوات التي يسمعون"[1]. وهكذا تكتمل الصورة.

ثمة، إذن، نهل من مصادر متنوعة، شكلت بانصهارها وتكاملها توجها جديدا عمد **تودوروف** بموجبه إلى عزل كل مظهر على حدة، ثم دراسته وفق ما تقتضيه المعطيات المعرفية والمنهجية، وما يمليه إمكان التداخل أو اللبس من تدقيق وتمحيص.

لقد رأى **تودوروف** أن ثمة إشكالية تواجه هذا النوع من التحليل المحايث للأعمال الأدبية، وقد طرحها في شكل أسئلة تقول: "**كيف نختار الدلالة ذات العلاقة الأدبية من بين تلك الدلالات المتعددة التي تبرز خلال القراءة؟ كيف نعزل مجال ما هو أدبي بصورة خاصة. تاركين لعلم النفس و للتاريخ ما يعود لهما؟**"[2]. ولتجاوز هذه المشكلة اقترح **تودوروف** قضية التفرقة بين مصطلحين على قدر من الأهمية هما: المعنى والتأويل. وقد رأى **تودوروف** أن هذه التفرقة تساعد على الخروج من دائرة التأويلات غير الأدبية التي تظهر مع كل نص. فما هو المعنى؟ وما هو التأويل عند **تودوروف؟**

أ – مفهوم المعنى: يؤكد **تودوروف** من خلال مفهوم المعنى على الدراسة المحايثة للعمل الأدبي، فالمعنى من منظوره يوجد داخل العمل، ولا يقع خارجه. وفي هذا الإطار ينفي **تودوروف** فكرة اعتباطية المعنى ومجانيته، فكل عنصر له دور ووظيفة[3]، وبالتالي يكتسب معنى، ولكنه يتحدد فقط من خلال قدرة العنصر نفسه على إقامة علاقة مع عناصر أخرى تنتمي إلى العمل ذاته.

ب – مفهوم التأويل: ينافي التأويل عند **تودوروف** مفهوم المعنى لأنه يقع خارج العمل الأدبي، ولأنه يرتبط "**بشخصية الناقد، ومواقفه الإيديولوجية، وباختلاف الفترات**"[4]. وما دام التأويل يرتبط بنسق الناقد فهو فعل القراءة ذاته الذي يستدعي الركام المعرفي الذي لا يستطيع القارئ

---

[1]– روجر فولر، اللسانيات والرواية، تر: لحسن أحمامة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1997، ص 44.

[2] - Todorov, Les catégories du récit littéraire, p 131.

[3]- Ibidem.

[4] - Idem, p 132.

التخلي عنه، لذا فشرط الموضوعية قد يضيق في حالة التأويل على عكس المعنى؛ حيث تصبح الغاية منه وصف بنية عمل أدبي ما، أي بلوغ معنى العناصر الأدبية.

يتساءل **تودوروف** في هذا السياق عن إمكانية وضع معنى العمل الأدبي في نسق أكبر منه، ويجد فعلا أن "**كل عمل فني يدخل في علاقات معقدة مع مؤلفات الماضي التي تشكل حسب الفترات تراتبيات مختلفة**"[1]. يشير الناقد في هذه النقطة إلى ظاهرة التداخل النصي التي ستصبح مستوى من مستويات الدراسة الأدبية.

حاول **تودوروف** الوقوف عند الشكل الذي تتخذه بنية الحكاية من خلال تطبيق المنطق اللساني الذي ازدهر في أيامه، وقد "عمل على تفعيل أدبية الأدب، وذلك إيمانا منه بأن القصة، مثلا، إذا حللناها فإننا سنجد أنها تعكس بنية مجردة، ستتخذ شكلا قواعديا"[2]. وللوصول إلى هذه القواعدية طرح تقابلا بين المقولات اللغوية والمقولات الأدبية، فكان التصنيف كالتالي:

- المحكي بوصفه قصة (Le récit comme histoire)، الذي سنطلق عليه في التحليل تسمية: **النظام الحكائي**.
- المحكي بوصفه خطابا (Le récit comme histoire)، والذي سنسميه: **نظاما خطابيا**.

يقر **تودوروف** بصعوبة التمييز بين هذين المظهرين؛ لأن فهم وحدة العمل الأدبي تتوقف على ضرورة التمييز بينهما، لذلك عزل المظهرين عن بعضهما البعض، فنظر إلى المحكي مرة من حيث هو قصة، ونظر إليه مرة أخرى من حيث هو خطاب، وعالج في المظهر الأول: منطق الأفعال، والشخصيات وعلاقاتها. أما في المظهر الثاني فقد توقف عند: زمن السرد ومظاهره وأنماطه.

2- آليات اشتغال النظام الحكائي:

يشير **تودوروف** في هذا المستوى من التحليل، إلى أن الحكاية هي بنية مجردة ومطلقة، مكونة من مجموعة من الأفعال القابلة للسرد، من طرف مجموعة مختلفة ومتعددة من الرواة،

[1] - Todorov, Les catégories du récit littéraire , p 131.

[2] - عدنان ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، اتحاد كتاب العرب، ط1، دمشق، 2000، ص 73.

وبالتالي فهي غير ثابتة المعالم من حيث الأداء؛ فكلّ راو يقدمها وفق رؤيته الخاصة. غير أن هذه الحقيقة لا يمكن أن تلغي حقيقة الحكاية الأساسية، التي هي عناصر قائمة باستمرار في هيكلها الأولي.

وقد نفى نفيا قاطعا وجود ترتيب زمني مثالي للقصة، وحجته في ذلك أنه يكفي وجود أكثر من شخصية واحدة حتى يصبح هذا الترتيب بعيدا كل البعد عن القصة الطبيعية، أما إذا أردنا الاحتفاظ بهذا الترتيب فعلينا أن نقفز عند كل جملة من شخصية إلى أخرى لقول ماذا كانت تفعل الشخصية الثانية في أثناء هذه اللحظة، وهذا أمر شاق إن لم يكن مستحيلا. بمعنى أن السرد التتابعي والكرونولوجي للأحداث لا يفي بالضرورة بطبيعة الحكاية، التي يمكن أن يتغير المسار الكرونولوجي للأحداث فيها بمجرد أن تكون مشتملة على شخصيتين، فنجد أنفسنا مضطرين للتوقف عند حادثة خاصة بالشخصية الأولى، لنقوم بسرد الوقائع المتعلقة بالشخصية الثانية. ومن ثم يمكننا القول إن الحكاية ليست هي الأحداث، بل العلاقة الاتفاقية التي تؤلف بينها، فالحكاية لا وجود لها في ذاتها؛ فالقصة غالبا ما تكون متعددة المسارات أو كما يسميه هو **الخيوط les fils**[1]، ولا يمكن أن تلتقي هذه الخيوط أو تتشابك إلا عند لحظة معينة.

لقد سعى "**تودوروف**" لبناء تصور جديد للمحكي، مخالفا بذلك ما هو عام وسائد؛ ففي حين يقدم رجل الشرطة الوقائع والأحداث وفق أعراف خاصة تخضع لمعايير وقوانين صارمة، نجد الكاتب مولعا باستخلاص حبكة من هذه الأحداث، فيعمد إلى إخفاء تفصيل معين لا يبوح به إلا في النهاية، وهو بهذا يشيد سردا خاصا محكوما بترتيب جديد وأعراف أخرى أهمها عنصر التخيل. ويتحقق لديه أن "القصة تجريد Abstraction تدرك وتروى دائما من طرف أحد الأشخاص"[2]، وبالتالي فإن إدراك الحكاية يتم على مستويين مختلفين من مستويات البنية الحكائية، هما:

أ-منطق الأفعال (Logique des actions):

يبدو من خلال هذا التصنيف تشبث **تودوروف** بالإرث الذي خلفته الشعرية الكلاسيكية في تعاملها مع المحكي ظاهرا، وهي شعرية تعتمد في نظرتها إلى تقنيات المحكي على ميله (أي

[1]- Voir : Todorov, Les catégories du récit littéraire, p 133 .
[2]- Voir : Ibidem.

المحكي) إلى ما وسمه **تودوروف** بقانون التكرار، سواء أتعلق الأمر بالفعل أو بالشخصيات، أو حتى بالتفاصيل الوصفية[1]. ويأخذ هذا التكرار أشكالا عدة منها التضاد والتدرج والتوازي.

يكون التضاد (L'antithèse) في المحتوى أوفي النبرة، ويفترض لإدراكه وجود تماثل بين أجزاء كل حد. وأما التدرج (La gradation)؛ فيتحقق بوجود علاقة تماثل بين شخصيتين على امتداد صفحات عديدة. وأخيرا؛ يتكون التوازي (Le parallélisme) من متتاليتين على الأقل تحتويان على عناصر متشابهة ومتباينة ويمكن التمييز بين نمطين أساسين من التوازي أولهما خاص بخيوط الحبكة ويتعلق بالوحدات الكبرى للمحكي، وثانيها خاص بالصيغ الفعلية أي بالتفاصيل[2].

ينتقد **تودوروف** تعامل الشعرية الكلاسيكية، وتحديدا "أرسطو"، مع القصة بهذه الصورة، لذلك فهو يبدي جملة من المحاذير إزاء منطقها، نلخصها كالآتي[3]:

- خطورة تحديد هوية العمل من خلال عملية الإدراك من طرف واحد، ذلك أن القراءة الجيدة ليست قراءة قارئ متوسط، وإنما هي قراءة قصوى[4](Optimale).
- إن هذه الشبكة المجردة المقترحة تستعصي على الاختصاص بمحكي دون آخر بسبب طابعها التعميمي.
- إن مثل هذه المقاربة ممعنة في "الشكلية"، فهي لا تهتم إلا بالعلاقة الشكلية (Rapport formel) القائمة بين الأفعال المختلفة، وتغفل نهائيا الاهتمام بطبيعة هذه الأفعال.
- وخالص القول، إن التعارض الحاصل ليس قائما بين دراسة "علاقات" ودراسة "ماهيات" وإنما بين "مستويين تجريديين".

يتبين لنا، من خلال ما سبق، أن **تودوروف** قد استفاد من الشعرية الكلاسيكية (الأرسطية) بقدر مراجعته لها في إطار" نظرية الأدب" وتحديدا نظرية الأنواع الأدبية، ويقرر أن الأفعال في منظور الشعرية الكلاسيكية تتخذ طابعاً دراسياً، ويؤكد على تصنيفها من منظور

---

[1]– ينظر: روجر فاولر، اللسانيات والرواية، تر: أحمد مومن، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، مطبعة البعث، 2006، ص 46.

[2]- voir : Todorov, les catégorie du récit, p 134.

[3]- voir : Ibidem.

[4] - voir : Idem, p 135.

التكرار؛ فالمنطق الذي يحكم آلية العلاقة الفعلية، لا يتحدد بمدى الاختلافات والتعالقات السردية، بل يتبع منحى متدرجاً، في حصر مجموع الأحداث في مستوى بسيط من العلاقة مع الشخصيات، يجعل القراءة تتسم بالرتابة، والابتعاد عن تشكيل انسجام بين مختلف الوحدات السردية[1]. ويقدم "**تودوروف**" بالمقابل نموذجين قابلين للتطبيق من منظور أنه بالإمكان إقامة دراسة تخص منطق الأفعال في الحكايات الشعبية والأسطورية من منظور البنيوية.

يتمثل النموذج الأول في النموذج الثلاثي (Le modèle triadique)[2]، وهو مستلهم من "كلود بريمون" الذي يؤكد على أن القصة مكونة وفق منطق التسلسل، من افتراضات وتنويعات لمجموعة من السرود الجزئية (micro-récit) القارة والأساسية، والتي تشترك وتتبني وفقها كل الحكايات؛ لأنها تمثل المواقف الأساسية في الحياة. ويقوم هذا النموذج على ثلاث وحدات فعلية هي: الفعل، والاختلال، والتوازن، وذلك من خلال الأبعاد المفهومية التي يتخذها، مثل: الصداقة، الحماية، التعاقد، الخيانة، التحقق. ومن الأمثلة التي أوردها **تودوروف** من رواية العلاقات الخطيرة: الرغبة في الحب، الإغراء، تحقق الحب، وهو ما يؤدي إلى مفهوم تحقيق العقد.

أما النموذج الثاني فقد وصفه **تودوروف** بالتماثلي[3] (Le modèle Homologique)، ويتعلق بمقاربة الفلكلور وبوجه خاص الأساطير. وهنا ينفي **تودوروف** نسبة هذا النموذج المعدل والمختزل إلى "كلود ليفي ستروس"، وتنهض فكرة هذا النموذج المبسط على كون " المحكي عرضا تركيبيا (Syntagmatique) لشبكة من العلاقات الاستبدالية (Paradigmatique). من هنا يكتشف نوع من التبعية بين عناصر يعنيها في مجموعة المحكي، وتعد التبعية في أغلب الأحيان تماثلا يتبدى في علاقة تناسبية ذات أربعة حدود (**A/B=a/b**) ويعاد الترتيب بشكل مخالف بمعنى تنظيم الأحداث المتتابعة، وفقا للعلاقات التي تتأسس بغية الكشف عن بنية العالم المعروض.

وللتوضيح، فقد طبق **تودوروف**، ما سبق، على مقطع توضيحي من رواية "العلاقات الخطرة" (Les Liaisons dangereuses)، وخلص إلى مجموعة من الاستنتاجات أهمها[4]:

[1] - jean verrier, TT du formalime russe aux morales de l'histoire, p 56 .
[2] - voir : Todorov, Les catégories du récit littéraire, p 135
[3] - Voir : idem, p 136
[4] - Voir :idem, p 137-138 .

✓ إن "**تتابع الأحداث في أي محكي ليس أمرا اعتباطيا، فهو يخضع لمنطق معين، ذلك أن ظهور مشروع في الأفق يتسبب في ظهور عائق، ووجود خطر ينجر عنه إما مقاومة أو هروب**"[1]؛ بمعنى أن تسلسل الأفعال في الحكاية يكون خاضعاً لمنطق محدد مبني على التماثل والمقابلة؛ فقيام مشروع تقابله إعاقة واعتراض، وحدوث خطر تقابله مقاومة وتحدي أو هروب. وهكذا يمكن أن نحدد مجموع الاحتمالات السردية المبنية على التقاطع العلائقي، بين محوري التركيب والاستبدال السرديين.

✓ إن ما قام به المختصون في هذا المجال أمثال "بريمون" و"ماراندا" يعطينا صورة عن التحليل الأكثر ملاءمة لأشكال المحكي البسيطة، وبفضل هذه البحوث أضحت معرفة التقنيات والنتائج المحققة أمرا ضروريا لفهم العمل؛ فإذا عرفنا مثلا، أن تتابعا معينا للأحداث أنيط بمنطق ما، فهذا يجنبنا تجشم عناء البحث عن تبرير آخر، وحتى في حالة ما إذا لم يخضع كاتب ما لهذا المنطق فبإمكاننا فهم ذلك؛ لأن عدم خضوعه يستمد معناه من علاقته بالعرف الذي أرساه المنطق وفرضه.

✓ ضرورة التحرز من قابلية المحكي للتشكيل؛ فإنه بالإمكان الحصول على نتيجة مختلفة انطلاقا من ذات المحكي بحسب النموذج المختار. ومعنى ذلك أن لهذا المحكي بنيات متعددة، وأن التقنيات لا تمنحنا أي معيار للاختيار، ثم إن بعض أجزاء المحكي وإن قدمت في النموذجين بجمل مختلفة؛ فإن الإبقاء على القصة لا يزال قائما. وينتهي تودوروف إلى ما يلي: إذا بقيت القصة هي نفسها مع تعييرنا لبعض أجزائها فمعنى ذلك أن هذه الأجزاء ليست فعلية حقيقية فيها Véritable،[2] وهنا مكمن الخطر.

✓ يتعلق الاستنتاج الرابع بالجانب منهجي؛ أين يلح "**تودوروف**" على العناية بنوع المثال المختار، لأن دراسة الأفعال بهذا الشكل يضعها في موضوع المستقل عن العمل، وبالتالي سنحرم من إمكان ربطها بالشخصيات. ويضرب هنا مثالا بين ما تقتضيه دراسة "العلاقات الخطرة"، باعتبارها تنضوي ضمن ما عرف بالرواية السيكولوجية، وبين الحكاية الشعبية، وحتى بين القصص القصيرة "لبوكاشيو".

---

[1]- Todorov, Les catégories du récit littéraire p 137-138 .
[2] - Voir : idem, p 138.

انتهى "**تودوروف**" بعد عرض النموذجين إلى خلاصة مفادها أن كلا النموذجين قد أهملا الشخصية إهمالا واضحا؛ فهما يكتفيان بوصف أفعالها فقط. وأرجع هذا الأمر إلى بساطة السرد الذي تم تطبيق النموذجين عليهما.

إن ما نستصفيه من هذا العرض الخاص بمنطق الأفعال في المحكي بوصفه قصة، هو أن "**تودوروف**" يستصعب إمكان قيام دراسة متكاملة أو على الأقل خالية ولو جزئيا من المحاذير سواء تعلق الأمر بالشعرية الأرسطية أو بالتحليل البنيوي في نموذجيه الثلاثي المنطقي "بريمون" أو التماثلي "ستروس"، وبذلك يمهد لإمكان البحث عن طرائق أخرى تجعل التحليل أكثر نجاعة.

ب-آليات وصف الشخصية:

أقام "**تودوروف**" دراسته للشخصية الروائية على أساس لساني لغوي، فجعل العلاقة بين الدراسات اللغوية ودراسة الرواية علاقة تبادلية قائمة على التأثير والتأثر؛ فهي تمضي في اتجاهين: "من اللغة إلى الرواية، ومن الرواية إلى اللغة بحيث يمكن أن نستعير مقولات الدراسات اللغوية وتصنيفاتها، وفي نفس الوقت قد تمكننا دراسة الرواية من تصحيح صورة النحو"[1]. فالشخصية -كما يقول **تودوروف**- لا وجود لها خارج الكلمات في منحى نحوي مجرد من الدلالة؛ فيمكن "اعتبارها أسماء، وخواص الشخصيات أو صفاتها نعوتا، والأحداث التي تقع لها أفعالا، وباقتران الاسم بالنعت أو بالفعل تنهض الجملة الإخبارية (أو القضية)"[2]. وهي تسميات مأخوذة من المقولات النحوية الأولية القائمة على قاعدة الإسناد، التي تحدد الفاعل والمفعول به، وباقي العناصر الأخرى بالاعتماد على الترتيب في التركيب، أو الوظيفة المحددة بالدلالة عبر الخطوط السردية في البناء الروائي.

لعل عملية مسح شملت كما هائلا من النصوص هي التي مكنت "**تودوروف**" من أن يؤكد أن الشخصية كانت تتمتع بحظوة بالغة في أدب النهضة، وحتى في أدب العصر الكلاسيكي لدرجة أن عملية تنظيم عناصر المحكي الأخرى انطلقت منها أولا، في حين يتراجع هذا الدور ليصبح ثانويا في بعض تيارات الأدب الحديث.

---

[1]- إبراهيم السيد، نظرية الرواية "دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة"، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص 42.

[2]- م ن، ص ن.

وقد ذهب **تودوروف** إلى أن دراسة الشخصية ترومها مشكلات كثيرة مازالت بعيدة عن أن تجد حلولا. ويستند "**تودوروف**" في هذا المسعى إلى نموذج العلاقات التي استطاع "سوريو" إخراجها من الدراما؛ فيستعمله بالشكل الذي أعطاه إياه "غريماس"، وهذا النموذج هو: النعوت القاعدية (Les prédicats de base) ، ويرى **تودوروف** أنه بالنظر إلى التعدد الواضح في هذه الروابط العائد إلى تراكم المحكيات، ينبغي اختزالها إلى ثلاث علاقات هي: الرغبة (Désir)، والتواصل (Communication)، والمشاركة (Participation)[1]. وهي محاور، وإن اقتربت من الصيغة التي وضعها "غريماس"، وامتلكت طابعا تعميميا كبيرا؛ فإنه يقر بعدم قدرتها على احتواء كل العلاقات الإنسانية في كل المحكيات. وفي المقابل، يمكن اختزال العلاقات بين الشخصيات في أي محكي إلى عدد قليل، ولهذه الشبكة من العلاقات دور أساسي في بناء العمل.

والحاصل أن **تودوروف** توصل إلى الاكتفاء بثلاثة نعوت تحدد الروابط القاعدية، وما سوى ذلك من العلاقات؛ فمشتق عن هذه الثلاثة باستخدام قاعدتين للاشتقاق تصوغان العلاقة بين النعت القاعدي والنعت المشتق[2]. وهاتان القاعدتان هما: قاعدة التضاد (La règle d'opposition) وقاعدة المجهول (La règle du passif).

تتبني قاعدة التضاد أو التقابل على وجود نعت مقابل لكل نعت من النعوت الثلاثة، وعادة ما تكون هذه النعوت أقل حضورا من منعوتاتها، ويعطي مثالا لذلك: كون الحب مقابلا للكره ليس إلا ذريعة، أو عنصرا ممهدا أكثر منه رابطا صريحا، وتترتب عن هذه القاعدة ثلاث علاقات تعارض في مقابل العلاقات الأساسية الثلاثة الأولى، وهذه العلاقات هي:

. علاقة الكراهية (La haine)، وتعارض علاقة الحب (الرغبة).

. علاقة القطيعة (الجهر)/(afficher) ، وتعارض علاقة التواصل (المسارة).

. علاقة المنع (Empêchement)، وتعارض علاقة المشاركة.

[1]- Voir : Todorov, Les catégories du récit, p 139.
[2]- Voir : Ibidem.

على الرغم من الخلفية اللسانية المجردة للمحتوى الدلالي للشخصية التي استند عليها "**تودوروف**"، إلا أنه قد اعتمد نظام العلاقات الذي قدمه "غريماس" وهي (علاقة الرغبة، علاقة التواصل، علاقة المشاركة).

وقد اعتبرت "يمنى العيد" في إطار حديثها عن اتجاه "**تودوروف**" في دراسته للشخصيات هذه الثلاثية العلائقية (الرغبة، التواصل، المشاركة) حوافز كبرى تدفع الشخصيات إلى القيام بأفعالها، وإنشاء علاقات فيما بينها، كما تعتبرها حوافز إيجابية تدفع لإقامة علاقات إيجابية، وهي علاقات التقارب بين الشخصيات الروائية، وتقابل الحوافز الإيجابية ثلاثية ضدية هي (الكراهية، الجهر، المنع)، وبدورها تدفع بتباعد الشخصيات، ولكن كل من الإيجابية والضدية هي حوافز نشطة، لأن الفعل موجود، وهذا يعني وجود شخصيات أخرى يقع عليها الفعل تكون مهيأة لتحفز نشط (سلبي أو إيجابي)، ففي هذه الحالة تأخذ صفة الفاعل والموضوع في الوقت نفسه، وهذا ما حمل الباحثين على تسمية الشخصيات ن حيث هي فاعلة وموضوع فعل، "وكذلك الأفعال من حيث هي تحفز سكوني وتحفز نشط"[1].

تبدو نتائج الاشتقاق الثاني من النعوت الثلاثة أقل انتشارا في قاعدة المجهول، إنها تتوافق مع الانتقال من صيغة المعلوم إلى صيغة المجهول، ولكن ينبغي التنبه إلى أن الأمر يتم على خلاف ما هو حاصل في اللسانيات، فوحده الفعل ينتقل إلى صيغة المجهول وعليه تعالج كل النعوت بوصفها أفعالا متعدية.

وتترتب عن هذه القاعدة، علاقات متعدية بين الشخصيات عبر التجاور والتنافر والتقاطع، وقد مثل لها الباحث "عمر عيلان" بالرموز التالية[2]:

أ يحب **ب**، و**ب** يحب **أ**

أ يحب **ب** ويكره **ج**

ب يتواصل مع **د** وينقطع عن **ج**

---

[1]– يمنى العيد تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، ط2، بيروت، 1999، ص 52–53.

[2]– عمر عيلان، تزفيتان تودوروف وشعرية السرد، القصة والخطاب، محاضرة، ص 5.

وهكذا تتوالد العلاقات لتصل إلى اثنتي عشرة علاقة، تميز الحركة الأساسية للعلاقات القائمة بين الشخصيات.

تجدر الإشارة مع ذلك أن وظيفة القاعدتين مختلفة؛ ففي الوقت الذي تعمل فيه قاعدة التقابل على إحداث جملة إخبارية لا يمكن أن يعبر عنها بشكل أخر، تحرص قاعدة المجهول على تبيين القرابة بين جملتين وجدتا قبلا.

وهنا يكون **تودوروف** قد حفر طريقا إلى تفحص ما هو كائن فعلا وما هو ظاهر(L'Etre et Le Paraître)، وعليه يقف عند فكرة مفادها أن وصف العلاقات يجردها من أن تتجسد في شخصيات؛ فكل فعل يمكن أن يبدو، بدءا، بشكل طيب (حب ،ثقة ...) قد يكشف في وقت لاحق عن علاقة أخرى مختلفة (كره، معارضة ...)، وعليه " **فالمظهر لا يتطابق بالضرورة مع ماهية العلاقة، وإن كان الأمر يعني الشخصية نفسها وفي اللحظة نفسها**"[1]، وهذا ما يقود إلى استدعاء وجود نعت جديد هو الإدراك والوعي، نعت يحدد وقوع الفعل عندما تدرك شخصية ما أن الرابط الذي يصلها بشخصية أخرى ليس هو نفسه الذي اعتقدت بوجوده.

يضيف **تودوروف** إلى ما سبق مبدأ **التحولات الشخصية للرابط Les Transformations personnelles**، وقد أوردها لإيجاد الفروق الطفيفة التي يمكن رصدها لدى الشخصيات في أثناء وقوعها تحت ضغط انفعالات أو عواطف معينة.

وغاية ما انتهى إليه **تودوروف** من هذا الطرح، أنه "**لوصف عالم الشخصيات، تقوم الحاجة إلى ثلاثة مبادئ: النعوت، وهو مبدأ وظيفي، والشخصيات، ولها وظيفتان: فإما فواعل وإما مفاعيل لأفعال موصوفة بنعوت، وقواعد الاشتقاق، وتصف العلاقات بين النعوت**"[2]. بمعنى أن هذا المستوى يتعلق بالتحويلات التي تطرأ على نوعية العلاقات التي تربط الشخصية مع الشخصيات الأخرى، أو الشخصيات فيما بينها؛ فقد تتحول علاقة الرغبة إلى علاقة تملك، كما قد تنتقل الرغبة في التملك بعد تحققها إلى اللامبالاة، ويمكن لعلاقة المجاهرة بالسر، أن تتحول بين شخصيتين إلى تواصل. وهكذا تصبح التحويلات الشخصية من بين المواقف التي تبنى وفقها العلاقات القائمة بين الشخصيات في مستوى الحكاية.

---

[1]- Todorov, Les catégories du récit, p 140.
[2]- Idem, p 141.

وباعتماد هذه المبادئ، يبقى الوصف ثابتا قارا؛ وعليه يقترح "**تودوروف**" إدخال جملة أخرى من القواعد اصطلح على تسميتها بقواعد الفعل Les règles d'action تمييزا لها عن قواعد الاشتقاق.

تتخذ قواعد الفعل من العوامل والنعوت معطيات أولية، وعلى هذه القواعد أن تفرض علاقات جديدة ينبغي أن تقام بين العوامل. وككل مرة، يمارس **تودوروف** تطبيقا على "العلاقات الخطرة" ومن ذلك يخلص إلى جملة من الملاحظات نوجزها فيما يلي[1]:

- ✓ تعكس "قواعد الفعل" القوانين التي تحكم حياة المجتمع، أو حياة الشخصيات في رواية ما، ويمكن للشخصيات نفسها أن تدرك هذه القواعد، ولذلك نجد أنفسنا في مستوى القصة وليس في مستوى الخطاب، ولما تصاغ هذه القواعد تصبح دون شك متناسبة مع الخطوط الكبرى للمحكي دونما تحديد للكيفية التي يتحقق بها كل فعل من هذه الأفعال.
- ✓ تحتاج هذه القواعد بالشكل الذي أعطاه إياها "**تودوروف**" إلى شرح خاص. ويعج تاريخ النقد الأدبي أمثلة تأكيدية مغرية غالبا لكنها، وبسبب عدم دقتها الاصطلاحية، قادت البحوث في طرق مسدودة. ومنه يصل إلى أن "شكل القواعد" التي يمنحها لاستنتاجاته تسمح باختيارها، وتتسبب بشكل متتابع في إحداث انقلابات مفاجئة في المحكي.
- ✓ للتحقق من هذه القواعد التي صيغت بهذا الشكل، ينبغي طرح تساؤلين، عن إمكان توليد هذه القواعد لكل الأفعال في الرواية، وكذا إمكان وجود كل هذه الأفعال في الرواية. وكانت الإجابة أنه ينبغي النظر إلى هذه القواعد على أساس أنها تحمل قيمة المثال لا قيمة الوصف المستهلك، هذا من جانب. ومن جانب آخر، تبدو قراءة الرواية كفيلة بإعطائها إحساسا حدسيا بأن الأفعال الموصوفة تصدر عن منطق معين، مثلما يمكننا القول عن أفعال أخرى لا تشكل جزءا منها، إنها تخضع أولا لهذا المنطق.
- ✓ وآخر ما تحصل لدى **تودوروف**، هو أن العمل كلام يثبت ضمنا وجود لغة كما يثبت تحقيقها فيه. وإلى هنا يكون عالم القصة المقدم لنا في المحكي بوصفه قصة، عالما خياليا لا ينتمي إلى الحياة وإنما وصلنا من خلال الكتاب.

[1]- voir : Todorov, Les catégories du récit, 143-144

3-آليات اشتغال النظام الخطابي:

قبل أن نشرع في سرد تفاصيل هذا العنوان، ينبغي أن ننطلق من فهم ما يقصده "**تودوروف**" من عبارة "المحكي بوصفه خطابا"، أو كلاما حقيقيا parole réelle موجها من السارد إلى القارئ[1]، فقد مر بنا تعريفه للقصة بكونها تجريدا، وأنها موكولة إلى من يدركها ومن يرويها، فهي مرهونة بتوليفة لا تكتسب وجودها إلا بتلبسها خطابا؛ أي كلاما فعليا بواسطته تقدم القصة للقارئ بطريقة تمكنه من إدراكها، ويرى **تودوروف** أن الأدبية تتجلى على مستوى الخطاب، وأن القصة لا أهمية لها إلا من باب التقسيم الإجرائي[2]. وعليه فقد ترتب عن هذا الإجراء الثاني في التعامل مع القصة بوصفها خطاباً، تغييرا في مجال التعامل مع النص السردي؛ ففي حالة الحكاية تم التعامل مع النص على أنه مجموعة من الوقائع التي ترتبط بمنظومة علاقات خاصة بها، أما في مستوى الخطاب فإن "**تودوروف**" يميز بين ثلاث مستويات تتصل بالطريقة التي يتم بها تقديم القصة، وهذا بطبيعة الحال انطلاقاً من المجال الملفوظي المحدد عبر النص المكتوب، والذي يرسله راو سارد يقوم بتوجيهه إلى متلق[3]. وبوسعنا أن نجد من خلال هذه الزاوية المسوغ المقنع للتصنيف الثلاثي الذي اعتمده "**تودوروف**" لطرائق تحليل الخطاب، من حيث اقترانها براو ينجزها تلفظا، ويتولى التصرف في نظام أحداثها، وما يستتبع ذلك من تشكيلات وصياغات.

يقترح **تودوروف** لدراسة النص الأدبي جملة من المظاهر والمستويات، التي يرى بأنها الأكثر ثباتاً واستقراراً في الخطاب الأدبي، وهي المظهر الدلالي، والمظهر اللفظي، والمظهر التركيبي.

ويعتبر أن المظهر الدلالي لم ينل حظه من الدراسات اللسانية والسردية، ويشتمل هذا المستوى على ثلاثة مظاهر للدلالة يحصيها كالآتي[4]:

- ✓ **المظهر المرجعي:** بفضل هذا المرجع يستطيع الملفوظ الارتباط مع عنصر خارج نصي، ومع ذلك فإن هذا المظهر لم يلق اهتماما كبيرا من طرف "**تودوروف**"، إلا لاحقا.

---

[1]- Todorov, Les catégories du récit, p 144.
[2] - Idem, p 145.
[3] - Ibidem.
[4]- Todorov, D.E.S.L, p 334.

- ✓ **المظهر الحرفي:** تكمن أهمية هذا المظهر من خلال كونه يعطي للملفوظ نوعا من العمق؛ لأن دلالته في هذه الحالة، لا تنشأ فقط من الإيحاء، وإنما هي تنشأ أيضا من المعنى المباشر[1].
- ✓ **المظهر المادي:** ويسهم هذا المظهر بدرجة كبيرة في تعميق الملفوظ، بحيث يصبح أشبه ما يكون بالموضوع المستقل أكثر من كونه جملة متتالية من الكلمات.

في حين يعتبر **تودوروف** أن المظهر اللّفظي هو من أهم المسائل التي تشغل الشعرية. وهو عبارة عن الجمل الملموسة المكونة للنص[2]، وتحديدا ما يمكن اعتباره عناصر أولية للجمل من مستويات صوتية، ونحوية وغيرها[3]. وقد طرح هذا المظهر من زاويتين: تتعلق الزاوية الأولى بالملفوظ وتشتمل على سجلات الكلام، أو ما يسميه الأسلوب بالمفهوم الضيق، التي يعبر من خلالها السارد عن القصة وطبيعة اللغة المستعملة، وهذا التوظيف اللغوي للسارد يطبع لغة القصة بجملة من المقولات وهي[4]:

الواقعية والتجريد: إنها مقولة تسمح للقارئ بالتمييز بين الملموس والمجرد من خلال بعض العلامات التي يقدمها المحكي.

الحقيقة البلاغية: تحدد هذه المقولة مدى حضور أو غياب الأوجه البلاغية داخل النص، الشيء الذي يحدد درجة تصويرية الخطاب الأدبي، وهو ما يطلق عليه تودوروف **الكثافة**.

وجود أو غياب التناص: يحيل التناص إلى وجود أو غياب الإحالة بين خطاب سابق وخطاب لاحق. ويطلق **تودوروف** على الخطاب الأول الذي يستحضر خطابا سابقا **أحادي القيمة**، بينما يسمي النص الذي يستحضر نصا سابقا عنه **متعدد القيم**. ولا ينكر في هذا المقام على الشكلانيين الروس ريادتهم في دراسة عنصر التناص والتأكيد على أهميته في النصوص الأدبية. غير أن "ميخائيل باختين" كان أول من صاغ نظرية متكاملة عن تعدد القيم التناصية وهو ما جعل **تودوروف** يكرس له كتاب **المبدأ الحواري**.

---

[1]- Voir : Todorov, D.E.S.L, p 334.
[2]- Idem, p 375.
[3]- Idem, p 376 .

[4]– تودوروف، الشعرية، ص 38–43.

ذاتية اللغة: وهو مصطلح استعاره **تودوروف** من "إيميل بنفنست". وقد جعل **تودوروف** ذاتية اللغة في مقابلة موضوعيتها؛ فكل تلفظ يحمل في ذاتيته آثار تلفظه ولكن بدرجات مختلفة.

أما الزاوية الثانية فهي متعلقة بالتلفظ، ويطرح **تودوروف** في هذا الشق من التحليل دراسة للانتقال من مستوى الخطاب إلى مستوى التخييل، وهو ما يطلق عليه الخطاب المحمول[1] المنجز عبر تحويلات ذات صبغة نحوية، وهو ما يعرف بالأسلوبين المباشر وغير المباشر. ويتفرع هذا المستوى إلى مقولات ثلاث هي:

زمن المحكي le temps du récit

مظاهر المحكي Les aspects du recit

صيغ المحكي les modes du récit

تتحدد هذه المستويات الثلاث من خلال: زمن المحكي، وفيه تتم مراجعة العلاقة القائمة بين زمن القصة وزمن الخطاب. ومظاهر المحكي، وتتصل بدراسة وتحليل الطريقة التي يدرك من خلالها الراوي نص الحكاية. أما صيغ المحكي، فتتعلق بالكيفية التي يوجه بها الراوي خطابه، والصيغة التي يطلعنا من خلالها على مضمون الحكاية.

أ-آليات الانتقال من مستوى الخطاب إلى مستوى التخييل:

لما انعطف **تودوروف** إلى تناول مقولة الزمن في المحكي، لم يكن تصوره خاليا من منجزات سابقيه أو حتى معاصريه من الشكلانيين الروس إلى رواد الدرس اللساني، ولذلك سعى إلى تحليل الزمن من زاوية شعرية بنيوية، كان نشاطها في تصاعد مستمر آنئذ. وقد تناول "**تودوروف**" الزمن في خصوصياته النصية والواقعية والوقائعية الحدثية، ورأى أنه عنصر يسمح بالانتقال من مستوى الخطاب إلى مستوى التخييل، وميز في ذلك بين مظهرين أساسيين للزمن هما زمن الأحداث، وزمن الخطاب، واستعار "**تودوروف**" الفرضيات الشكلانية التي تميز بين نظام تتالي الأحداث، ونظام ترتيبها في الخطاب. كما استفاد من تقسيمات "جيرار جينات" (Gèrard Genette)، ويعطينا مجالات دراسة الزمن فيحددها ضمن مقولات النظام والمدى والتواتر.

[1]- Todorov, D E S L, p 386 .

لقد كان الشكلانيون، حسب قراءة "**تودوروف**" لهم، يهملون المحكي بوصفه قصة؛ فلا يولون اهتماما للأحداث بل يهتمون بالعلاقات التي تنتظمها، غير أنهم كانوا يقفون عند التصدعات الزمنية La Déformation temporelle ويعدونها الخط الوحيد الفاصل بين زمن الخطاب وزمن القصة؛ لذلك جعلوه مركزا لأبحاثهم[1]. ويذهب **تودوروف** إلى أن علاقة النظام Ordre هي أبسط علاقة يمكن أن تدعم هذا التعارض؛ "**فنظام الزمن الحاكي (زمن الخطاب)، لا يمكن أبدا أن يكون موازيا تماما لنظام الزمن المحكي (زمن التخيل) (...) فزمنية الخطاب أحادية البعد وزمنية التخيل (القصة) متعددة**"[2]. تراهن شعرية **تودوروف** كثيرا على التعارض بين الأحداث كما يفترض أنها جرت في الواقع وبين الترهين السردي لها. فإذا كان عالم القصة "**معدا تعاقبيا، فإن جمل النص الأدبي لا تخضع أبدا، ولا يمكن أن تخضع لهذا النظام**"[3]. لذلك يقترح زمنا ثالثا هو زمن القراءة، والذي يؤدي وظيفة ترتيب الفوضى الناتجة عن تعارض نظام القصة مع نظام الخطاب. وزمن القراءة عند "**تودوروف**" لا ينعكس، والذي يحدد إدراكه هو مجموع الأحداث في بنية القصة، وقد يكون عنصرا أدبيا شريطة أن يأخذه المؤلف في حسبانه في بداية الصفحة، كأن يعلن بأن الساعة تشير إلى العاشرة صباحا وأن يضيف في الصفحة الموالية أن الساعة هي العاشرة وخمسا.

وقد تناول **تودوروف** خطية زمن الخطاب في مقابل تعدد أبعاد زمن القصة (Pluridimensionnel) كمعطى أولي في تحليل العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب، ويفسر ذلك بإمكان وقوع أحداث كثيرة في القصة في وقت واحد، وعلى الخطاب وضع هذه الأحداث الواحد تلوى الآخر على نحو معين. ولهذا، فإن الزمن يعد من بين الانتظامات الأساسية التي تميز بين القصة والخطاب، فالجوهر الأساسي في الأحداث هو نظام وقوعها المنطقي والسببي، ولذلك فإن المستوى الأولي للقصة يخضع لنظام توالي الأحداث كما وقعت بالفعل، أما في مستوى الخطاب فإن ذكر الأحداث يتم التحكم فيه من قبل السارد، وبالتالي فإن النظام الأساسي يصبح خاضعاً لاعتبارات أخرى يحددها الراوي، فتنتكس المتوالية الحديثة وتتلاشى لحساب بنية جديدة

[1]- Todorov, Les catégories du récit, p 145.

[2]– تودوروف، الشعرية، ص 48.

[3]– عثماني الميلود، شعرية تودوروف، ص 45.

يحددها المقام السردي. وهذا الوضع الجديد الناتج عن تغيير المتواليات الفعلية والحدثية هو الذي يميّز القصة.

ينسجم مبدأ الخطية (La linéarité) والتعدد مع عزوف الراوي عن البحث عن الزمن الطبيعي للقصة لتعذر ذلك، فاتجه إلى استخدام تقنية تكسر الزمن لغايات جمالية. أما العلاقات التي تنظم الأحداث فقد جعلها "**تودوروف**" ضمن صنفين: صنف يخص الشخصيات التي تحكم عالم القصة، وصنف يرتبط أساسا بزمن التلفظ وزمن التلقي. وقد حوى الصنف الأول ثلاثة أشكال من العلاقات تكشف عن مظهر آخر للزمن في المحكي، وهي التسلسل والتضمين والتناوب[1].

أما التسلسل (Enchaînement) فيتجلى في تلاحق قصص مختلفة، تبدأ القصة الأولى وعندما تنتهي تبدأ الثانية، ويتكفل التشابه القائم في بناء هذه القصص بضمان وحدة العمل، ويسوق مثالا عند خروج ثلاثة إخوة للبحث عن غرض ثمين حيث يكون سفر كل واحد منهم بمثابة قاعدة لكل قصة من هذه القصص؛ بحيث تتوالى السرود الصغرى أو القصص الواحدة تلوى الأخرى، ولا يتم الانتقال إلى الثانية إلا بعد اكتمال القصة الأولى. ويتميز هذا الخطاب بالتشابه في بنية كل قصة من قصصه.

ويتعلّق التضمين (Enchâssement) بالخطاب السردي الذي تتضمن فيه القصص الأساسية قصصا أخرى بداخلها، وتشكل قصص ألف ليلة وليلة أفضل نموذج لهذا الشكل من الخطاب؛ حيث يتضمن محكي شهرزاد كل القصص. بمعنى أن التضمين يكون حينما تحتوى قصة داخل أخرى.

ويتم في التناوب (L'alternance) حكي قصتين سويا، فتقطع إحداهما تاركة المجال للأخرى، ويختص عادة بالأدب المكتوب؛ حيث يتم التوقف عند نقطة من الحكاية الأولى ليتم الانتقال للثانية، ثم العودة للحكاية الأولى، وهكذا إلى نهاية السرد.

وبما أن **تودوروف** لا يهتم بالوقائع بقدر اهتمامه بالمقولات السردية وما يتفرع عنها من قضايا، تاركا أمر الوقائع للقراءات النقدية المحايثة للنص، ولأنه في زمن الحكي الأدبي يختلف

[1]-Voir : Todorov, Les catégories du récit, p 146 .

زمن الحكاية المروية عن زمن تلقيها، دفع ذلك "**بتودوروف**"، مستلهما من "جيرار جينات"، إلى التمييز بين القضايا الزمنية (Temporalité) التالية[1]:

- **زمن القصة:** وهو زمن التخيل أو الزمن المحكي أو الممثل، وهذا الزمن يخص العالم المتحدث عنه. ويمكن ربط زمن القصة عند **تودوروف** بالأدبية التي أكد عليها "جاكوبسن"، وهي تعنى بمستوى الخطاب في العمل السردي، ذلك أن الخطاب هو التجلي اللغوي للعمل الأدبي. إن زمن الخطاب هو المؤسس لشعرية الكتابة باعتبارها رهان الخصوصية الإبداعية. فإذا كانت القصة ذات طابع مشترك وعام، فإن الخطاب يقوم على الفرادة، بواسطته يعلو فعل الكتابة ويخفت صوت الشفاهية.
- **زمن الكتابة (التلفظ):** وهو زمن يحيل إلى صيرورة التلفظ الحاضر في النص. أو زمن الخطاب، ونظامه "لا يمكن أبدا أن يكون موازيا لنظام الزمن المحكي"[2].
- **زمن القراءة:** وهو صياغة للزمن الذي يقرأ فيه النص، إلا أن هذا الزمن يبقى غامضا نوعا ما وحدوده غير مرسومة بدقة، وعليه يعلن **تودوروف** أننا سنضطر دوما إلى الحديث عن نسبية تقريبية[3].

يشير **تودوروف**، إلى زمن التلفظ (زمن الكتابة)، وزمن التلقي (زمن القراءة) باعتبارهما يتفاعلان بصورة أو بأخرى من خلال التواصل مع النص السردي[4]؛ إذ يصبح زمن التلفظ (زمن الكتابة) عنصرا أدبيا بمجرد إدراجه ضمن القصة وحين حكيه لنا. أما زمن التلقي (زمن القراءة) فهو زمن غير قابل للقلب، إنه يحدد نوعية إدراكنا عموما، ويمكن أن يصبح عنصرا أدبيا بشرط أن يضع السارد هذا الأمر في حسبانه. ولمثل هذا أشكال كثيرة.

لعل زمن التلفظ أو زمن الكتابة عند **تودوروف** هو نفسه زمن السرد عند "جيرار جينات"، فزمن التلفظ عند **تودوروف** هو الزمن الذي "يتحدث فيه الراوي عن حكايته، وهو الزمن المتوفر

---

[1]- تودوروف، الشعرية، ص 46-49.

[2]- م ن، ص 48.

[3]- م ن، ص 49.

[4]- Voir : Todorov, Les Catégories du récit, p 147.

لديه لكتابتها أو قصها علينا"[1]، أما "جيرار جينات" فيتحدث عن مكونات ثلاث لكل عمل سردي وهي: القصة بمعنى "المدلول أو المحتوى السردي، والخطاب ويمكن تسميته الدال، أو الملفوظ، أو النص السردي في حد ذاته، والسرد وهو الفعل السردي المنتج وبصورة أوسع، مجموع الوضعية الحقيقية أو المتخيلية"[2]. وبعبارة أخرى، فإن القصة عند "جينات" هي "مجموع الوقائع المحكية، أما الخطاب فهو كل خطاب شفوي أو مكتوب، يحكي هذه الوقائع. أما السرد، فهو الفعل الحقيقي أو المتخيل الذي ينتج هذا الخطاب، أي حدث الحكي في حد ذاته"[3]. مما يجعل هناك تقاربا شديدا بين المفهومين.

وقد عارض "عبد الملك مرتاض ما ذهب إليه "**تودوروف**" "من تلاقي زمني الكتابة والقراءة إلا أن يكون القصد بذلك التلاقي القراءة الناشئة عن متابعة السارد نفسه لأسطاره وهو يكتب ما تمليه عليه المخيلة (...) أرأيت أن الكتابة عملية منفصلة فيكل الأحوال العادية عن عملية القراءة"[4]؛ فعبد الملك مرتاض" يفصل كلتا العمليتين ، إذ أن زمن القراءة في أغلب الأوقات تشكل عملية تابعة لزمن الكتابة، حيث يبدأ زمن الكتابة من اللحظة التي يقرر فيها الكاتب إفراغ ما تجود به مخيلته، أما زمن القراءة، فقد يكون عند لحظة قراءة الكاتب لعمله إلى قراءة قد تكون منذ صدور الكتاب بآلاف السنين.

ويذهب "مرتاض" في نقده "**لتودوروف**" أبعد من هذا، فيقر أن زمن القصة وزمن الخطاب الذين نادى بهما "**تودوروف**" قد لا يكون دقيقا، فيقر قائلا: "أما نحن فنخالف عن هذا المذهب ونزعم أن زمن الكتابة هو الزمن الوحيد الذي يضطم بين جوانحه زمن الحكاية التي لم تنشأ الا في لحظة الكتابة، أما إذا تناول الكاتب موضوعا قديما يسبق زمنه، أو لحظة كتابته ظاهريا، فذلك ليس حقيقة، ذلك بأن الزمن في تصورنا، هو الكتابة نفسها، والكتابة ابنة لحظتها، والحكاية ابنة خيال الكاتب (...) إن أي مبدع لا يستطيع أن يعرف ما سيقول قبل لحظة الكتابة، بتفصيل،

---

[1]– سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي: (النص – السياق)، المركز الثقافي العربي، ط1، 1989، بيروت، الدار البيضاء، ص47.

[2]- Gérard Ginette: Figures III, seuil, 1972, p 72 .

[3]- Gérard Ginette: Nouveau discours du récit, seuil, Novembre 1983, p 10

[4]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر، 1998، ص 182.

فاللغة هي التي تفرض عليه نسجا معينا فيدعن له"[1]. فمن وجهة نظر هذا الناقد كل شيء يبدأ لحظة إمساك الكاتب للقلم، ليواجه سيلا من الأفكار تتدفق بوتيرة متسارعة، والوحيد الذي يستطيع أن ينقد رأيه هو الكاتب الروائي، لأنه يعايش تلك التجربة.

وعليه "فعبد الملك مرتاض" يعتقد أن "زمن القصة" الذي تحدث عنه "**تودوروف**"، ما هو إلا خدعة سردية بغرض التفريق بين الزمنين. ولذا فإن "مرتاض" يضل متسائلا: "أين هذا الزمن السابق الواضح الذي يزعم منظرو الرواية الغربيون أنه قائم في الحكاية، سابق على زمن الحكي؟ أليس ذلك من اختصاص وضع الزمن في المسرودات الشفوية؟"[2]، فكل شيء يبدأ –بالنسبة لمرتاض– من لحظة مباشرة الكتابة، فكثيرا ما يلجأ الكاتب إلى التغيير، أو تختلف إيقاعات الرواية بين البداية والنهاية، لأن زمن القصة يوجد بحكم العدم، والذي يستطيع أن يفضح تلاعبات الكاتب بالزمن هو المنطق أو تصريح الكاتب نفسه.

والحقيقة أننا نعتقد، والحال هذه، أن القصة يمكن أن تكون واحدة، وترد للمتلقي في صور عدة؛ إذ أن "موضوع حكاية من الحكايات يمكن أن يكون موضوع الباليه، ويمكن أن يتجسد موضوع إحدى الروايات في شكل مسرحية أو فيلم سينمائي، كما يمكن رواية قصة أحد الأفلام السينمائية لأولئك الذين لم يشاهدوا الفيلم، إن ما نقرأه هو الكلمات، وما نشاهده هو الصور، وما نفسره هو الإشارات، ولكن الذي نتابعه في كل مرة من خلال الأشكال هو القصة التي يمكن أن تكون هي نفس القصة في كل هذه الأشكال"[3]. وهكذا، يتبين من خلال هذه الفقرات السابقة، التباين الشديد الذي كان نقطة اختلاف بين "**تودوروف**" و"مرتاض"، فيما يخص تقسيمات الزمن السردي والتي قد تنفلت من يد الناقد بينما يكون المبدع ماسكا بزمام كل العمليات السردية، لينتقل **تودوروف** في المستوى الموالي إلى مقولة أخرى تتعلق مباشرة بالسارد وبطريقة إدراكه للعمل السردي.

---

[1]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 183.

[2]– م ن، ص 197.

[3]– السيد إمام، مدخل إلى نظرية الحكي (السرد)، مجلة الأبحاث، أسئلة السرد الجديد، مؤتمر أدباء مصر، الدورة 23، شركة الأمل للطباعة والنشر، ط1، محافظة مطروح، 2008، ص 39.

ب-<u>المستوى الإدراكي:</u>

حاول **تودوروف** أن يقارب الخطاب السردي من خلال نمط آخر أطلق عليه: مظاهر المحكي. إننا "**حينما نقرأ عملا تخييليا، فإننا لا نمتلك إدراكا مباشرا للأحداث التي يصفها. ففي الوقت الذي ندرك فيه هذه الأحداث ندرك وإن بطريقة مختلفة الإدراك الذي يمتلكه من يحكيها**"[1]. إن مختلف أنواع هذه الإدراكات هي التي يسميها **تودوروف** بمظاهر المحكي.

كانت غاية "**تودوروف**" من وضع هذه المقولة قيد الاشتغال، هي رصد طريقة إدراك السارد للقصة، وهي قضية حظيت باهتمام نقاد الرواية الأنجلو-ساكسونيين، "هنري جيمس" بوجه خاص، كما وجدت عناية لدى المهتمين بقضايا الرواية أمثال: "جون بويون" (Jean Pouillon) و"جورج بلين"[2] (Georges Blin).

لقد درس **تودوروف** في هذا المستوى مقولة الرؤية أو وجهة النظر، التي عدّها من بين المقولات الأساسيّة التي تسمح بانتقال الخطاب إلى متخيّل، ذلك أن "**الوقائع التي يتألّف منها العالم التخيلي لا تقدّم لنا أبدا في ذاتها بل من منظور معيّن وانطلاقا من وجهة نظر معيّنة، وهذه الألفاظ استعاريّة أو بالأحرى مجازية، فالرّؤية تحلّ هنا محلّ الإدراك برمّته، ولكنّها استعارة ملائمة، لأنّ للخصائص المتنوّعة للرّؤية الحقيقية كلّها ما يعادلها في ظاهرة التخيّل**"[3]، تحديد وضعية السارد سواء بضمير المتكلم أو الغائب، وطبيعة العلاقة التي يقيمها مع سرده، هل تتسم بالذاتية أو الموضوعية. كما سيدرس في سياق الرؤية، جانباً أساسياً هو موقع أو زاوية الرؤية وامتدادها ودرجة عقمها، وهل هي داخلية تقدم لنا كل المعلومات عن الشخصية أم خارجية تكتفي بوصف الأفعال المدركة دون إضافة أي تعليق.

لم يهتم النقد الأدبي، بناحية الرؤية أو وجهة النظر، إلا في القرن العشرين، حين برزت إلى الوجود أول دراسة منهجية خصصت لهذه المسألة تحت عنوان "خدعة التخيل" لـ "برسي لوبوك"، الذي يعتبر الكتاب التأسيسي الذي تناول هذه الإشكالية بطريقة منهجية، وقد أسس الناقد

---

[1]- Todorov, Les Catégories du récit littéraire, p147

[2]- حبيب مصباحي، الراوي والمنظور، "قراءة في فاعلية السرد الروائي"، مجلة الأثر، العدد 23، مخبر الحركة النقدية في الجزائر، سعيدة، ديسمبر 2015، ص 180.

[3]- تودوروف، الشعرية، ص50.

عمله الهام انطلاقا من كتابات "هنري جيمس" (Henry James) الروائية[1]، باعتباره من أوائل الروائيين الذين اهتموا بوجهة النظر كعنصر من عناصر الكون السردي .

لقد كان كتاب "لوبوك" المحفز الأساسي على الاهتمام بهذه الإشكالية، فقد ميز الشكلاني الروسي توماشفسكي –وإن بصفة مبسطة– بين ما أسماه السرد الموضوعي (Récit objectif) والسرد الذاتي (Récit subjectif)، وذهب إلى أنه "في نظام السرد الموضوعي فإن المؤلف يعرف كل شيء حتى الأفكار الخفية للبطل .أما في السرد الذاتي فإننا نتابع السرد من خلال عيون الراوي"[2]. ويعتبر الناقد "بوريس أوزبنسكي" (B.Ozbenski) من أهم النقاد الذين أعطوا دفعا جديدا لإشكالية الرؤية من خلال تركيزه على المنظور الروائي، والذي أرسى معالمه في كتابه: "نظرية الصياغة: بناء النص الفني ونوعيات التشكل الفني"، وقد حصر "أوزبنسكي" المنظور الروائي في مستويات أربعة هي:[3]

المنظور الإيديولوجي: وهو مجموعة القيم الأساسية التي تمتلكها الشخصية التي تحكم من خلالها على العالم والمحيط، وقد رأى أوزبنسكي أن هذا المنظور يجد مرجعيته في الدراما القديمة من خلال تعليقات الكورس.

المنظور النفسي: ويتعلق بالطرائق التي يقدم بها العالم التخييلي. وحدد طريقتين أساسيتين، فإما أن تبنى الأحداث من خلال منظور ذاتي (وعي الشخصية)، أو من خلال وعي الراوي، فيكون منظورا موضوعيا.

المنظور على مستوى المكان والزمان: ويتعلق بقدرة السرد على تشكيل هذين العنصرين وإعطائهما بعدا تخييليا.

المنظور التعبيري: وهو الأسلوب الذي تعبر به الشخصية عن نفسها. ولعل ذلك ما قصده تودوروف بعد ذلك بأنماط السرد Modes du récit.

---

[1]– حبيب مصباحي، الراوي والمنظور، ص 180.

[2]- Roman Jakobson: Théorie de la littérature, p 278

[3]– ينظر: بوريس أوزبنسكي، نقلا عن: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 134، 158،157،140.

ويتجلى هذا المنظور في الحوار أو الحوارات الداخلية Monologue وغيرها من أساليب التعبير.

وبعدها تتالت الدراسات محللة هذه النقطة تحت مسميات مختلفة من بينها النظرة لـ"جون بويون"، والمنظور أو التبئير لـ"جيرار جينات"، والمظهر عند "**تودوروف**".

لم يتجه "**تودوروف**" إلى دراسة مسألة الرؤية من فراغ، بل كانت له أرضية معرفية ونظرية انطلق منها من أجل الوصول إلى نتائج على قدر من المنطق والدقة. وقد استلهم الأدوات الإجرائية الخاصة بهذا بمفهوم الرؤية من منهلين رئيسين هما:

1. **جان بويون (J. Pouillon)**: ويظهر ذلك في كتاب "**تودوروف**" **الأدب والدلالة** الصادر 1967؛ حيث استمد منه "**تودوروف**" المفهوم بدون أن يحدث عليه أي تعديل. إضافة إلى تصنيفاته بشيء من التمييز والتعديل الطفيف، مع الحفاظ على ذلك التقسيم الثلاثي.

2. **مصادر أخرى متنوعة:** لقد نوع **تودوروف** مصادره فمنها: الشكلانيون الروس، ميخائيل باختين، جاكبسون، توماشفسكي، تيتانيوف، وغيرهم كثيرون. بحيث يمكن وصف هذه المرحلة من حياة **تودوروف** الفكرية بالغنية. وقد انعكس ذلك في كتبه التأسيسية كـ: شعرية النثر، الشعرية، أجناس الخطاب، نقد النقد، وغيرها ...

غير أنه لم يكتف بنقل المفاهيم وتطبيقها كما اقترحها أصحابها، بل غالبا ما كان يعدلها أو يضيف عليها بعض التفريعات. وذلك ما سيتبين لنا من خلال عرض النموذج الذي قدمه.

انطلق **تودوروف** في مقاربته لمسألة الرؤية، من إشكال ملح، لخصه "وولف غانغ كايزر" (W.Kayser) في هذا التساؤل:" من يحكي الرواية؟"[1]، هل الكاتب هو الذي يضطلع بعملية الحكي؟ لا شك أن الكاتب هو المؤسس الأول للكون السردي، لكن يبدو أن ثمة صوتا آخر يمارس حضوره في تشكيل النسيج النصي، وهو السارد. الذي يشكل مع الشخصيات ما يسميه "بارت" بالكائنات الورقية. بمعنى أنها لا تتمتع بوجود مستقل على المستوى الواقعي، بل هي إفراز لوعي الكاتب ونتاج له، ويرى "بارت" "أن الذي يتكلم في القصة ليس هو من يكتب، وأن من يكتب ليس

[1]– مجلة آفاق، عدد 1988/9/8، ص67 .

هو الكائن الحي"[1]، فالسارد هو مجرد "دور مبتكر ومتبنى من طرف المؤلف"[2]. إنه إحدى استراتيجيات النص. وقد قام الناقد "جاب لنتفلت" (Lintvelt Jaap) بالتفريق منهجيا بين كافة المكونات البنيوية للنص السردي –يهمنا في هذا المجال التفريق بين السارد والمؤلف الواقعي– فقد لاحظ بأن "شخص المؤلف يختلف بشكل قطعي عن السارد، فالسارد يعرف أقل وأحيانا أكثر مما يمكن انتظاره من المؤلف، ويجهر بآراء ليست بالضرورة أيضا آراء المؤلف، فهو إذن صورة مستقلة يختلقها المؤلف مثلما يختلق شخصيات الرواية"[3]. وعليه فمن غير المعقول أن نضع مرتبة السارد في نفس مرتبة الكاتب لأن المهام والميزات التي يضطلع بها كل واحد منهما تختلف عن الآخر. وما يهم **تودوروف** في هذا الصدد هي المعرفة التي يضطلع بها السارد وليس الكاتب.

يقترح **تودوروف** مقاربة مفهوم الرؤية أو وجهة النظر لسانيا، عن طريق الاستعانة بمقولات الشخصية، حسب المعنى الذي تتيحه هذه الأخيرة من العلاقات القائمة بين أبطال الفعل الخطابي:

- ضمير التكلم وضمير المخاطب.
- الملفوظ ذاته وضميري الغائب والغائبة.

وهكذا؛ فإن مفهوم الرؤية يدمج مفاهيم التلفظ والملفوظ، وبذلك تمتلك طريقة السرد ثلاثة أبطال على الأقل[4]:

- الشخصية (ضمير الغائب).
- السارد (ضمير المتكلم).
- القارئ (ضمير المخاطب).

أو ما يسميه **تودوروف** "تحت نعوت":

- الذي يتحدث.

---

[1] -Rolond Barthes, introduction à l'analyse structurale du récit, in communication, seuil, p 26.

[2]– وولف غانغ كايزر: من يحكي الرواية، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، العدد 8، 1988، ص72.

[3]– جاب لنفلت: مستويات النص السردي الأدبي، ترجمة: رشيد بنحدو، مجلة آفاق، ص85 .

[4]- Todorov, DESL, p 412.

– الذي يُتحدث عنه.

– الذي يُتحدث إليه.

يحيل مفهوم الرؤية عند **تودوروف** على العلاقة القائمة بين السارد والعالم الممثل (أو المشخص). وإذا كان هذا المفهوم أكثر ارتباطا بالعلوم التمثيلية فإنه يهم أيضا، فعل التمثيل في كل صيغة داخل الخطاب التمثيلي أو فعل التلفظ في ارتباطه مع الملفوظ.

ويستعمل "**تودوروف**" مصطلح المظهر أو الرؤية للتّعبير عن معنيين، "المعنى الأوّل جمالي إدراكي حسّي، والمعنى الأساسي إيديولوجي، ويدلّ المعنى الأوّل على شيء مماثل لموقع النظر في الفنون المرئيّة، أي الزّاوية التي نرى منها موضوع التمثيل، وتتألّف الرّسوم عادة من تركيب منظوري يفترض النظر إليه من نقطة معينة، ويقولب الفنان عمله بطريقة يملي فيها على المتفرج المثالي موقع النظر الذي يجب أن يتبناه"[1]. وعليه يؤكّد "**تودوروف**" على أهميّة الرّؤية السّردية بقوله أنّ "**للرّؤى أهمية ما بعدها أهمية، ففي الأدب لا نكون أبدا بإزاء أحداث أو وقائع خام وإنّما بإزاء أحداث تقدّم لنا على نحو معين، فرؤيتان مختلفتان لواقعة واحدة تجعلان منها واقعتين متمايزتين، ويتحدّد كل مظهر من مظاهر موضوع واحد بحسب الرّؤية التي تقدّمه لنا، وقد كشف عن هذه الأهمية في الفنون البصريّة باستمرار، ويمكن للنظرية الأدبيّة أن تتعلّم الشّيء الكثير من نظرية الرّسم، على سبيل المثال لا الحصر، لاحظنا دوما حضور الرّؤى ودورها الحاسم في بنية اللّوحة وفي الأيقونات، ومن الجلي أنّ عدة وجهات نظر اعتمدت في الأيقونة الواحدة طبقا للدّور الذي يجب أن تقوم به الشّخصية الممثّلة، فالوجه الرئيسي موجّه نحو المشاهد في حين أنّه ينبغي أن يكون، حسب المشهد المعروض، موجّها نحو المحادث**"[2].

أما في "المعجم الموسوعي لعلوم اللّغة" فيعرف "**تودوروف**" الرّؤية من جانبها التاريخي بكونها "**تشير إلى العلاقة القائمة بين السّارد والعالم المشخّص، وهي مقولة مرتبطة بالفنون التشخيصية (الرّسم التصويري والسينما وبدرجة أقل بالمسرح والنحت وفن العمارة...)، وتهم أيضا فعل التشخيص بطرقه المختلفة سواء في حالة الخطاب التشخيصي، أو فعل المقول في**

[1]– روجر فاولر، اللسانيات والرواية، ص 96 ،97.

[2]– تودوروف، الشعرية، ص51.

علاقته بالقول".[1] وقد كان هدف "**تودوروف**" من هذه المقولات تسهيل عملية التمييز بين الأجناس، كما أنّ مفهوم الرّؤية عنده قد "بدأ يأخذ كامل أبعاده في تحليل الخطاب الرّوائي"[2] وهو بدوره يشدّد على هذا العنصر ويبيّن أهميته في التحليل وقيمته الإبداعيّة منذ "لاكلو" في القرن الثامن عشر إلى الوقت الرّاهن".

لقد حاول **تودوروف** إقامة تقابلات تتيح تنظيم كل السمات التي تميز العلائق الموجودة بين السارد والعالم الممثل[3]، وقد اعتبر "**تودوروف**" السارد ذاك الذي "يجسّد المبادئ التي ينطلق منها إطلاق الأحكام التقويمية وهو الذي يخفي أوكار الشخصيات أو يجلوها، ويجعلنا بذلك نقاسمه تصوره "للنفسية" وهو الذي يختار الخطاب المباشر أو الخطاب المحكي ويختار التتالي الزّمني أو الانقلابات الزّمنية، فلا وجود لقصّة بلا سارد"[4]. وهو عند "جيرار جينات" "ينهض بمهام أخرى تتعدّى كونه راويا يسرد قصّة؛ أي أنّه يستطيع أن يحيد عن وظيفته تلك لأخرى يضطلع بها، وهي إدارة دقّة الحكاية، وتنظيم المروي، إذ ساغ التعبير، فضلا عن أنّه يستطيع أن يعقد صلة حميمة مباشرة مع المسرود له محاولا اجتذاب هذا المخاطب، والتأثير فيه، ممّا يبقيه شديد الانتباه لما يروي، وقد أطلق "جينات" على هذه الوظيفة تعبير الوظيفة الانتباهية أو التواصلية، وللسّارد أيضا أن يقوم بوظيفة الشاهد عندما يحرص على ذكر مصادر أخباره، ومن الممكن أيضا أن تكون له وظيفة أيديولوجيّة".[5]وعن وظيفته ضمن علاقته بالشّخصية فهو" يلاحقها، ويشهد على حركاتها، يتابعها من الخلف ويسجّل تصرّفاتها وكأنّه يصوّر ما يجري حوله بصورة تكاد تكون حيادية، أي لا يسبغ عليه من أحكامه القيمية (العاطفية والأخلاقية والثقافية) ما يجعله متورطا فيه أو حاضرا في دائرته بأي وجه، ومعنى هذا أنّه يقوم بوظيفة إشهادية".[6]

يذهب **تودوروف** إلى أن دراسة النص السردي تتطلب البحث في الكيفية التي يتم بها التقديم والإخبار عن الأحداث داخل القصة، وهذا يتم بربط العلاقة بين "هو" القصة، و"أنا"

---

[1]- Todorov, D.E.S.L, p 411, 412.
[2] - Idem, p 293.
[3]- Idem, p 411.

[4]– تودوروف، الشعرية، ص 56.

[5]– جيرار جينات، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر محمد المعتصم وآخرون، دار الاختلاف، الجزائر، لبنان، ط3 ص265.

[6]– عبد القادر الشاوي، إشكالية الرؤية السردية، مجلة دراسات سيميائية، المغرب، العدد 2، 1987، ص77.

الخطاب. وبصيغة أخرى بين من يؤدي الأفعال في القصة (الشخصية)، وبين من يقدمها (السارد) أو الراوي. ويقدم "**تودوروف**" في هذا الصدد التقسيم الثلاثي المتكامل الذي اقترحه "جون بويون Jean Pouillon)) في كتابه "الزمن والرواية"، مع إجرائه لبعض التعديلات البسيطة، حتى يحدد أشكال العلاقة القائمة بين الراوي وما يرويه عن الشخصيات. وتتمظهر هذه العلاقة في ثلاث حالات[1]:

الراوي> الشخصية (الرؤية من الخلف – vision par derrière): هي تقنية مستخدمة بكثرة في السرد الكلاسيكي. وفي هذه الحالة تكون معرفة الراوي أكبر من معرفة الشخصيات، فهي لا تملك أسراراً بالنسبة له، إنه يعرف ما قامت به، وما ستقوم به، أو حتى ما تفكر فيه، من دون أن يكلف نفسه عناء إفهامنا أو حتى إبلاغنا عن كيفية حصوله على هذه المعرفة؛ فهو يقرأ الأفكار ويتسرب عبر الجدران.

الراوي = الشخصية (الرؤية مع –vision avec): أما هذه الوضعية فحضورها شائع في السرد المعاصر، ولا يمارس السارد سلطة فوقية على الشخصيات، "**إنه سارد يقف مع الشخصيات عند درجة متقاربة أو متساوية من المعرفة**"[2]؛ ففي هذا النوع من الرؤية تتساوى معرفة الراوي والشخصية، حيث لا نطلع على الأحداث إلا وقت وقوعها، كما أنه لا يمكننا معرفة مواقف وتعليقات الشخصيات إلا لحظة قيامها بذلك. وسواء تمت عملية السرد بضمير المتكلم، أو ضمير الغائب، فإن بنية الرؤية مع الموقع الذي يتخذه الراوي لا يتغير، كما تمكن ذات الوضعية السارد من متابعة شخصيات عديدة.

الراوي < الشخصية (الرؤية من الخارج – vision par dehors): في هذا النوع من الرؤية تكون معرفة الراوي بالشخصيات محدودة جداً، وحقيقتها غائبة عن إدراكه الكلي، وهو لا يقدم لنا منها إلا ما هو ظاهر للعيان، لذا فهو يكتفي بوصف كل ما يراه أو يسمعه، وليس بإمكانه النفاذ والاطلاع على أفكار وتخمينات الشخصيات. وهذه الرؤية نادرة جداً في السرد القديم والحديث؛ إذ لم يسجل لها حضور قبل القرن العشرين، ولا نكاد نعثر لها على نماذج تامة إلا قليلاً.

---

[1]- Voir : Todorov, Les Catégories du récit littéraire, p 147-148 .
[2]- Idem, p 148.

يشير **تودوروف** –بالإضافة إلى المقترحات السابقة في مجال أنواع الرؤية– إلى نوع رابع يدعوه بـ: **الرؤية المتعددة الأوجه** أو **الرؤية البانورامية–vision stéréoscopique**، وتكون هذه الرؤية قائمة في الحالات التي يقوم فيها الراوي بالانتقال بين الشخصيات، ويقدم لنا رؤاها المتعددة حول موضوع واحد أو حادثة واحدة، فنحصل على رؤى مختلفة لشخصيات شتى في مواجهة الحدث ذاته. وهو مفهوم استقاه **تودوروف** من الدراسة التي قام بها "لوبوك" (P. Le book)، حيث نجد عنده مصطلح "التقديم البانورامي" الذي يميز الراوي بالمعرفة المطلقة لموضوعه[1]. وهذا ما يجعل من التقسيم الذي قام به "**تودوروف**" أكثر شمولية واحتواء.

وقد استثمر "جيرار جينات" لاحقا تقسيمات "**تودوروف**"، فسمى الرؤية الأولى **بالسرد ذي التبئير الصفر (A focalisation zéro)**، وسمى الرؤية الثانية **بالسرد ذي التبئير الداخلي (A focalisation interne)**، أما الرؤية الثالثة فقد سماها **بالسرد ذي التبئير الخارجي (A focalisation externe)**.[2] مع حرص "جينات" على التفريع الثلاثي بشيء من التعمق، ووثوق الصلة بين التبئيرات الثلاثة، وعرض مختلف التحولات التي تحصل دخل العمل الروائي.

رغم أن **تودوروف** قد تبنى تصنيف "بويون"، واطلع على تنظيم "هنري جيمس" لقضية وجهة النظر، ورأيه الشهير القائل " **بوجود خمسة ملايين طريقة لحكي قصة واحدة**"[3]، إلا أنه قد بدا متحفظا وحذرا إزاء إشكالات عنت له، وهنا يعود إلى التعارض القائم بين ما يسميه مستوى ظاهر ومستوى حقيقي واقعي، أو بين ما هو **ظاهر** وما هو **كائن –L'être et le paraitre**[4]. يحيل المستوى الأول **(الظاهر)** على محكي ما يظهر (le récit des apparences)، وهو يوقظ فينا فضولا فننتظر تأويلا أعمق. ويحيل المستوى الثاني **(الكائن)** على محكي ما هو كائن ويقترب من وضعية الرؤية من الخلف. وبين الكائن والظاهر يبدو أن إدراج رؤيا مختلفة ليس ضروريا، ولكنه يستخدم لأهداف متعددة.

---

[1]– ينظر: حبيب مصباحي، الراوي والمنظور، 180.

2 - Gérard Ginette: Figures III, p 206-207

[3]– هنري جيمس، نقلا عن: حبيب مصباحي، الراوي والمنظور، 182.

[4] - Voir : Todorov, Les Catégories du récit littéraire, p 149.

لعل هذا التحفظ هو الذي أدى **بتودوروف** إلى تطوير فكرته في هذا المجال في كتابه "الشعرية" فيما بعد؛ حيث يعدد مجموعة من المسائل التي ينبغي أن توضع في الحسبان كنوعية المعرفة وكمها وأحادية مصدرها أو تعدده، إلى غير ذلك من القضايا التي سنعرض لها لاحقا.

– العلاقة سارد/مسرود له:

بقي أن نشير إلى مسألة أخرى، أثارها **تودوروف**" لها علاقة بوجهة النظر، وهي مسألة حضور السارد في القصة، أو غيابه عنها. ومع إشكالية المصطلح التي يصطدم بها الباحث الغربي والعربي على السّواء، نجد مقولة السّارد تثير خلطا في الحدود والمفاهيم بين السّارد والمؤلف الواقعي والمؤلف الضمني والمؤلف النموذجي.

يميز **تودوروف** بين السّارد والكاتب كما يميّز بين المسرود له والقارئ بقوله: "**وما إن نتعرف على سارد الكتاب (بالمعنى الواسع لكلمة سارد)، حتى يتحتم علينا أن نقر بوجود مرافقه أي الذي يوجه إليه الخطاب الملفوظ، وهو الذي نسميه اليوم المسرود له، وليس المسرود له هو القارئ الفعلي تماما، كما أنّ السّارد ليس هو الكاتب، علينا ألاّ نخلط بين الدّور وبين الممثل الذي يؤدّيه، وهذا الظّهور المتزامن لا يعدو أن يكون جزءا من القانون الدلائلي العام الذي يكون بمقتضاه "الأنا" و "الأنت" (أو بالأحرى مرسل ملفوظ ما ومتلقيه) دوما مرتبطتين أشد الارتباط**"[1]. وعليه، لا يمكن لصورة السارد أن تكون منعزلة؛ إذ في الوقت الذي يظهر فيه السارد مع أول صفحة؛ فإنه يكون مصحوبا بما يمكن تسميته بصورة القارئ أو المسرود له.[2] وبما أن السارد ليس هو المؤلف؛ فإن القارئ الذي يتوجه إليه العمل التخييلي ليس هو الذي يقرأه. كما أن صورة السارد في النص تفترض مبدئيا تسليمنا بوجود مؤلف ضمني (أي ذلك الذي يكتب وليس ذلك الذي يؤلف). فالمؤلف الضمني كما عرفه "**تودوروف** "**هو الذي ينظم النص، وهو المسؤول عن حضور أو غياب جزء معين من القصة، أي أنه ذلك الذي يؤكد النقد النفسي على تحديد هويته**

[1]– تودوروف، الشعرية، ص 58.

[2]– تودوروف، الأدب والدلالة، ص 74.

كإنسان"[1]. وقد لا يكون ظاهرا في النص؛ بمعنى أن المؤلف الضمني والسارد قد انصهرا في بعضهما البعض[2]، ولكن من دون أن يفقد السارد دوره المهم في النص.

يذهب **تودوروف** إلى أنه من الخطأ الجسيم أن نفصل تماما بين السارد والمؤلف الضمني لأن ذلك يجعل السارد مجرد شخصية من الشخصيات؛ وقد يتجسد في كثير من النصوص، في شخصيات المحكي أو قد يطفو على سطح سيرورة السرد.

إن ما أثاره **تودوروف** من الدور الذي يلعبه السارد والمؤلف الضمني داخل النص السردي، يحيل إلى رفض الناقد لفكرة "موت المؤلف" التي جسدها معلمه "رولان بارت" وهو يرفض أن يكون المؤلف أصل النص، بل يجعله "ساحة تلتقي وتعيد الالتقاء فيها اللغة، والأصداء، والاقتباسات، والإشارات، على حنو يغدو معه القارئ حرا تماما، أن يدخل النص من أي اتجاه شاء"[3]. إن المؤلف عند "بارت" ما هو إلا مجرد ناسخ لأفكار ومفردات وصور، فهو لا يبتكر شيئا جديدا بل يعيد التنسيق وحسب. بينما يولي "**تودوروف**" المؤلف أهمية بالغة.

وما ينطبق –بالنسبة **لتودوروف**– على السارد والشخصية والمؤلف الضمني، ينطبق أيضا على القارئ. إنه القارئ الضمني الذي لا ينبغي بأي شكل من الأشكال أن نخلطه بالقارئ الفعلي. وهنا يطرح **تودوروف** مقولة جدلية هي مقولة الحضور/الغياب، التي تثير مسألة صحّة أو خطأ الأخبار، وهنا للقارئ أن يميّز بين الحالتين. ولا يتوقف دور القارئ عند هذا الحد، بل إنه يقوم بالتّقويم حين يتّخذ موقفا أخلاقيا أو جماليا تجاه العالم الذي تجسّده الرّواية قد يتّفق وآراء السّارد كما قد يختلف معها[4]؛ إذ ليست القراءة تماهيا ولا غيابا في النّص بل محاورة له واستنطاق.

لقد التفت "**تودوروف**" إلى قضية المسرود له في وقت لم تنل فيه هذه الأخيرة نصيبها من الاهتمام من طرف الدارسين وهو ما يؤكّده "رولان بارت" حين اعتبرها "من بين القضايا الشائكة التي لم تعتن بها الدراسات النقدية؛ إذ نجد نقصا فادحا في تناولها، والتنظير لها يظل محتشما، بل

---

[1] - Todorov, D E S L, p 413 .

[2]– تودوروف، الشعرية، ص 56.

[3]– رولان بارت، نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، مركز النماء الضاري، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1994، ص11.

[4]– تودوروف، الشعرية، 57.

ويصل إلى حدّ الإهمال والتهميش"[1]، خاصة بالمقارنة إلى ما جاء به البحث من تطور في قضية السارد.

يجعل "**تودوروف**" المسرود له الطرف المقابل للسارد، إذ يتلقى النص فيصغي إليه ويحاوره ويعيد انتاجه من جديد من موقع الرؤية التي يتبناها في النظر إلى هذا النص على أنّ رؤيته تلك قد تتوافق ورؤية السارد تجاه النص نفسه وهنا تصبح الرؤية مادة هاربة تستعصى على القبض تتسم بالنمو والتحول والدينامية. وقد يقود هذا إلى التباس المسرود له بمفاهيم أخرى على سبيل القارئ الفعلي أو الضمني أو النموذجي أو الافتراضي وما يتاخمها من مستويات نصية، إلاّ أنّ خطّا رفيعا يفصل بين المسرود له وهذه الحدود الاصطلاحيّة، وهو نفسه الفاصل الذي يحول بين السّارد والمؤلّف[2]، وقد جسد **تودوروف** هذه الفكرة من قبل؛ إذ ميّز بين الدّور والممثّل الذي يقوم بالدور، أي أنّ المسرود له هو الدّور، وأكّد "جيرار جينات" هذه الفكرة قائلا: "مثل السّارد يوجد المسرود له كعنصر من عناصر الوضعيّة السرديّة، ومنزلته هي من منزلة السّارد في المستوى الحكائي، بمعنى أنّه ليس بقارئ (حتى ولو كان مفترضا) كما أنّ السارد أيضا ليس بالضرورة هو المؤلف"[3]. كما قد يحدث تبادل في الأدوار بين السّارد والمسرود له "فقد ينتقل المرسل في فصل من الحكاية من موقع الرّاوي لحوادث معينة، إلى موقع المروي له في فصل آخر، أمّا السّارد من خارج القصّة فهو وحده الذي لا يستطيع أن ينتقل إلى موقع المسرود له، المروي عليه، وفي هذه الحال يلتبس المسرود له بالقارئ أيّا كان".[4] وهذا ينم عن التداخل الشديد الموجود بين المفهومين.

يشير **تودوروف**، في ذات السياق، إلى المكانة المهمة التي يحتلها المسرود له في عملية السّرد مما يترتب عليه مجموعة من الوظائف التي يقوم بها المسرود له، وقد حصرها **تودوروف** فيما يلي:

---

[1]- Voir : R. Barthes, introduction à l'analyse structurale des récits, in communication, 8, p 24,25.

[2]– سمير المرزوقي، وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص 115.

[3]– جيرار جينات، عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 2000، ص406 .

[4]– م ن، ص 268.

- لا يتمّ فعل القراءة إلا به وعبره، فهو يمثّل محطّة بين السّارد والقارئ،
- يساعد المسرود له على تدقيق إطار السّرد،
- يفيدنا في تمييز السّارد، وإبراز بعض الأغراض،
- يجعل الحبكة تتقدّم، ويصبح الناطق باسم العبرة من العمل[1].

يبدو أن تودوروف، من إسناده لهذه الوظائف للمسرود له، قد تأثر بما جاء به "جاكبسون في هذا المجال، عندما حدد وظيفتين أساسيتين للمسرود له هما:

- **الوظيفة الانتباهية Fonction phatique:** وفيها يتواجد المتلقي بصورة واضحة أثناء الخطاب من خلال استحضار المسرود له عبر ملفوظات معينة،
- **الوظيفة الإفهامية Fonction conative:** وتتمثل في "إدماج القارئ في عالم الحكاية، ومحاولة إقناعه أو تحسيسه"[2].

وتماشيا مع مقترحات "**تودوروف**" حول الوظائف، فقد حدد "جيرار جينات" خمسة وظائف ينهض بها السارد أثناء العملية السردية، وتدخل بعضها في علاقة مباشرة مع المسرود له، وهي:

- **الوظيفة السردية Fonction narrative** : وهي الوظيفة الأساسية التي ينهض بها كل سارد على مستوى القصة.
- **الوظيفة التنظيمية Fonction organisatrice:** حيث يقوم السارد على مستوى النص السردي "بتنظيم الخطاب وتوجيه الرؤية (...) وكذا توزيع الأصوات داخل الخطاب (...)"[3]، ويسميها "جينات"، أيضا، الوظيفة التنسيقية.
- **الوظيفة الإبلاغية Fonction communicative:** تتجلى على مستوى الوضعية السردية Situation narrative، حيث تحددها علاقة السارد بالمسرود له Le

[1]– تودوروف، الشعرية، ص 58.

[2]– سمير المرزوقي، وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص 110

[3] - Christiane Achour, Simone Rezzoug, Convergences critiques, Office des publications universitaires, Alger, 1990, p 198.

Narrataire؛ إذ يتوجه السارد "نحو المسرود له بدافع إقامة اتصال"[1]. وتلتقي هذه الوظيفة مع الوظيفتان اللتان جاء بهما جاكبسون.

- **الوظيفة الاستشهادية Fonction testimoniale:** يفرزها السرد حينما يلجأ السارد في بعض الأحيان إلى "الإشارة إلى مصدر معلوماته، أو درجة دقة ذكرياته..."[2]
- **الوظيفة الإيديولوجية Fonction idéologique:** ينهض بها السارد حينما يضطلع بمهمة التعليق على الأحداث وتبريرها، مقدما آراء تعليمية Didactique، من خلال اشتغاله على آليات التفسير والتأويل.

مع أن الفرق قائم بين السارد والمؤلف من جهة والمسرود له والقارئ من جهة ثانية فإنهما شرطان أساسيان في العملية السّرديّة، بل إنّ وجودهما المرتبط بالرّؤية يتحكّم في عمليّة الإنتاج والتلقي، مما يؤكّد أنّ الرّؤية السّردية تمثل إحدى أهم المقولات النقدية في مجال السّرديات المؤطرة لفعلي الكتابة والقراءة معا، وهو ما تؤكّده جهود **تودوروف**. وبهذا الشكل، تتصادم كل هذه العناصر داخل متاهة الرؤية؛ بحيث يكون السارد جنبا إلى جنب وشخصيات المحكي، أو تلتقي صورة السارد مع صورة القارئ، لتشكل العناصر الأربعة مجتمعة إشكالية الرؤية عنده ، رغم أنه يعترف في ذات المقام أن هذه الإشكالية قد بدأت تفقد رونقها، إذ "**لم يعد من مكان للرؤى، فدورها تضطلع به سجلات الكلام**"[3]، رغم أنها مثلت دورا هاما في مختلف الكتابات السردية. أما الرواية المعاصرة فإنها ترفض مبدأ التمثيل، كما أن النقد المعاصر قد لاحظ أن مقولة الرؤية لا تملك إلا قيمة وصفية ليس أكثر، وبالتالي فإنها ليست دليل على نجاح أو فشل العمل التخييلي.

ج- المستوى الإبلاغي:

ترتبط مقولة صيغ المحكي، لدى **تودوروف**، ارتباطا واضحا بمقولة مظاهر المحكي، حتى أن بعض المهتمين قد أخلطوا بين الأمرين، ولذا فقد حرص "**تودوروف**" على توضيح الحد الفاصل بينهما؛ حيث اعتبر أن "مظاهر المحكي" تتعلق بالطريقة التي ينظر بها السارد إلى

[1]- Gérard Ginette: Figures III, p 262
[2]- Ibidem.

[3]- تودوروف، الشعرية، ص 55.

القصة، أما صيغ الحكي فتتعلق بالطريقة التي يعرض بها السارد القصة أمامنا[1]. وفي كتاب "الشعرية" يتمثل "**تودوروف**" مستوى الصيغة في تحديد درجة الارتباط القائمة بين الخطاب ومرجعه[2]. وبعبارة أخرى؛ فإن مظاهر المحكي، تتناول درجة المعرفة المتداولة بين السارد والشخصية، أما صيغ المحكي فتركز على الطريقة التي يتم عبرها استقبال السارد للقصة، ومن ثم إبلاغها للمتلقي.

تتطلب هذه العملية الإبلاغية، كما يشير إلى ذلك **تودوروف**، تقنية خاصة تتصل بجملة من التوجيهات القائمة في مستوى علاقة السارد بما يروي، وبنوعية الإخبار ودرجته[3]. ويمكننا أن نميز في الصيغة (Mode) بين مظهرين كان قد ميز بينهما "أفلاطون" في الكتاب الثالث من "الجمهورية" هما المحاكاة "سرد تمثيلي دون تلفظ (Mimésis)"، وهذا النوع من السرد غير المتلفظ لا يتطلب تنويعاً صيغياً، والسرد التام "سرد متلفظ (Diégésis)" "فحديث الشاعر يكون سردا حين يقص الحوادث من آن لآخر، أو حين يصف ما يتخللها من وقائع (...) أما حين يتكلم بلسان شخص آخر، فإنه يتشبه بتلك الشخصية التي يقدمها إلينا على أنها هي المتحدثة"[4]. في حين يظل الكلام دائما فعلا إنجازيا من قبل السارد أو الشاعر لأن "أفلاطون" يقصر خطابه على الإبداع الشعري الإغريقي.

يعتبر "**تودوروف**" أن السارد أو الراوي أمام حالتين اثنتين: فإما أن يرينا الأشياء (Montrer)، أو أن يقولها (Dire). وانطلاقاً من هذين الوضعين الخطابيين تتغير أوضاع ومنطلقات السرد في علاقتها بالسارد، إلى ثلاثة أشكال هي:[5]

. **الأسلوب المباشر:** وهو الخطاب المنقول بحذافيره بدون إجراء أي تعديل عليه.

. **الأسلوب غير المباشر (أو الخطاب المحكي):** وفيه يتم الاحتفاظ بمحتوى ومضمون الخطاب ويدمج كخطاب في سياق السرد ضمن خطاب السارد.

---

[1] - Voir : Todorov, Les Catégories du récit littéraire, p 149.

[2]– ينظر: تودوروف، الشعرية، ص 47.

[3] – Todorov, Les Catégories du récit littéraire, p 153

[4]– أفلاطون: الجمهورية، موفم للنشر، الجزائر، 1990، ص 108–109.

[5]– تودوروف، الشعرية، ص 46–47.

. **الخطاب المروري:** وهو خطاب ينقل محتواه دون أي الاحتفاظ بألفاظه.

ويشير "**تودوروف**" إلى أن هناك مستوى وسطا بين الأسلوبين المباشر وغير المباشر، وهو ما يطلق عليه "**الأسلوب غير المباشر الحر Style indirect libre**"، ومن أهم خصائصه أنه يحتفظ "**بكل الإشارات المتعلقة بالذات المتلفظة**"[1]. وقد استلهمه من اللغوي الفرنسي "شارل بايي" (C.Payé)، وهو من أطلق عليه هذه التسمية. ويجمع هذا الأسلوب بين خصائص الأسلوبين التقليديين، حيث يعطي الكاتب حرية أكبر في نسج كلام الشخصية داخل كلام الراوي[2]. وقد ذهبت "سيزا قاسم" إلى أن هذا الأسلوب قد عرف حديثا " بالمنولوج الداخلي"[3]، بينما يرى "جيرار جينات" فارقا بين هذا الأسلوب والمونولوغ؛ "ففي الأسلوب غير المباشر الحر، يتكفل الراوي بخطاب الشخصية، أو أن الشخصية تتكلم بصوت الراوي (...) أما في الخطاب الآني Immediat (المونولوغ) فإن الراوي يمحى ويعوض بالشخصية"[4]. ويذهب "**تودوروف**" إلى أن الفرق بين هذا الأسلوب والأسلوب المباشر يكمن في كونه يتخلى عن علامات التنصيص و"**كل الإشارات المتعلقة بالذات المتلفظ Sujet d'énonciation، فلا وجود فيه لفعل ناقل Verbe déclaratifيستهل الجملة المحكية ويسمها**"[5]. مما يعني أن للأسلوب غير المباشر الحر طاقة تعبيرية بإمكانها الدفع بعملية الإيهام السردي إلى أقصاه من خلال قدرتها على استيعاب التعدد الصوتي داخل الخطاب الواحد.

تتحدد، من خلال ما سبق، صيغتان أساسيتان هما: السرد La narration والعرض La représentation؛ ففي حالة السرد وهو الشكل الأكثر تجاوباً منذ القديم مع النصوص الحكائية، يتم نقل الأحداث والإخبار بها من طرف الراوي الذي يعد موقفه في هذه الحالة الأولى مجرد وسيط سلبي، أما الحالة الأساسية الثانية، وهي صيغة العرض؛ فإن أصولها متصلة بالدراما، أين تكون الأحداث ممسرحة ومعروضة أمام الجمهور المتلقي، الذي يتواصل معها دون أي وساطة من الراوي.

---

[1]– تودوروف، الشعرية، ص 47.

[2]– ينظر: سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 159.

[3]– م ن، ص ن.

[4] - Gérard Ginette: Figures III, p 194

[5]– تودوروف: الشعرية، ص 47

كما ترجح "سيزا قاسم" –افتراضا– وجود مصدرين لهاتين الصيغتين في المحكي المعاصر هما[1]: القصة والدراما. أما القصة فتكتسب صفة السرد الخالص، ويأخذ فيها السارد دور الشاهد الذي ينقل الوقائع، أما الشخصيات فليس المجال مفسوحا هاهنا للكلام عنها. بينما تحتضن الدراما المحكي في أدوار الشخصيات، فيغيب السرد نهائيا، أما القصة فلا تنقل إلينا وإنما تجري أمام أعيننا.

ويذهب "**تودوروف**" إلى أن العلاقة القائمة في مستوى الخطاب السردي بين صيغتي السرد والعرض، تتخذ بعداً مفهومياً يحدد الفرق بين كلام الشخصية وكلام الراوي؛ فحين نكون بصدد الكلام الذي تقوله الشخصية، فإننا هنا بصدد الخطاب المباشر، وبالتالي يكون إحساسنا بأننا أمام مشهد تقوم فيه أفعال حقيقية سواء أكانت هذه الأفعال كلامية أم ممارسة حدثية. ويتميز الخطاب في هذه الحال بالاستقلالية والتفرد، ويعكس الأبعاد السيكولوجية واللسانية للمتكلم من خلال التلفظ[2]. وهذا يحيل دون شك إلى تمتع كلام الشخصيات في العمل الأدبي بقانون خاص؛ إذ هو ينقل واقعا معينا، كما يدل على فعل نطق الجملة في حد ذاتها مادام الأسلوب مباشرا.

بينما يشير "**تودوروف**" أننا نكون في الحالة الثانية– التي يكون فيها الخطاب منقولاً من طرف سارد غير المتكلم الأصلي– إزاء فعل سردي يتميز باللامباشرة، ويكون المتلقي أو المستمع في وضعية خطابية مختلفة؛ حيث لا يتلقى من حقيقة السرد إلا ما يقدمه له الراوي، ويكون الخطاب في مستواه التلفظي اللغوي خاضعاً لذاتية الراوي، الذي يمكنه أن يتصرف في الخطاب المنقول، سواء بتقديمه متماهياً مع خطابه، أو بالتقديم له أو التعليق عليه[3]. وفي هذه الحالات نكون أمام تنويعات للصيغة السردية الأساسية، في شكل صيغ سردية صغرى؛ فكلام السارد بما هو نقل ووساطة فهو بالأسلوب غير المباشر ألصق. وبالنظر إلى ما هو حاضر في المحكيات، يعود "**تودوروف**" إلى القول بإمكان حضورهما سويا في المحكي الواحد، بل إنه يذهب إلى نفي فكرة خلو الدراما من السرد والمحكي اللاحواري le récit nom dialogué.

[1]– سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 165.

[2]- Voir : Todorov, les catégories du récit, p 149.

[3] - Voir : idem, p 150.

ليس بعيدا عن فكرة "**تودوروف**"، نجد أنه في النقد الأنجلو–ساكسوني، "هنري جيمس" و "يبرسي لوبوك" قد تحدثا من قبل عن شكلين آخرين هما (Showing) التي تحيل على الإنجاز الدرامي و (Telling) الذي يختص بالفعل السردي. وعند الشكلانيين الروس نجد "إيخمباوم" الذي أشار إلى السرد الخالص (Récit proprement dit) والسرد المشهدي (Récit scénique)؛ حيث ينهض النوع الأول على خطاب السارد، ويقوم الثاني على المقاطع الحوارية[1]. مما يجعلنا نعتقد –حد الجزم– أن "**تودوروف**" قد استند على هذه الروافد في بناء متصوره.

يستوقفنا **تودوروف** عند جانب دقيق، للبحث فيما إذا كان السرد هو نفسه دائما كلام السارد (narration et parole du narrateur). ومما يلفت النظر في هذا الموضع أنه للتمييز بينهما، فهو ينصرف إلى رواية " التربية العاطفية (l'Education sentimentale) ليأخذ منها مقطعا للإجراء عليه بدلا من رواية " العلاقات الخطرة " المتخذة نموذجا.

وقد لاحظ أن الصيغة السائدة في "التربية العاطفية"، هي العرض مقدمة بثلاثة أشكال خطابية: الأسلوب المباشر، والمقارنة (la comparaison)، والتفكير العام (la réflexion générale)، ويتعلق الشكلان الأخيران بكلام السارد وليس بالسرد، ذلك أنهما أخذا شكل ردود الشخصيات بابتعادهما عن مبدأ الإخبار عن الحقائق الخارجة عن نطاق الخطاب.

كما طرح "**تودوروف**" وهو ينهض إلى التمييز بين السرد وكلام السارد، قضية موضوعية تتعلق بالكلام وذاتيته؛ فيعتبر أن كلام السارد وهو موصول بالأسلوب المباشر، ويقود إلى التنبه لدى ارتباطه بالذاتية والموضوعية في الكلام، وهنا اقترح الاحتكام الى تجليات الكلام.

انطلق "**تودوروف**" من القاعدة اللغوية: "**كل كلام لا بد أنه ملفوظ وتلفظ**"[2]؛ فإذا كان الكلام بملفوظ فإن علاقته قائمة مع فاعل الملفوظ، وفي هذه الحالة يكون موضوعيا، أما إذا كان تلفظا(énonciation) فعلاقته تكون مع فاعل التلفظ (le sujet)، وفي هذه الحالة يأخذ الكلام طابعا ذاتيا لأنه يعرض في كل وضع فعلا اضطلع به هذا الفاعل. ويتجلى هذان المظهران سويا في كل جملة ولكن بدرجات متفاوتة، حيث تضطلع بعض المقاطع الخطابية بنقل هذه الذاتية بينما تخص مقاطع أخرى الحقيقة الموضوعية.

---

[1] - Voir : Roman Jakobson, Théorie de la littérature, p 179.
[2]- Voir : Todorov, Les catégories du récit, p 151.

يستدل الناقد في هذا السياق بجملة من الأمثلة التي تعضد هذا الطرح، وقد تراوحت بين جملة ذات خاصية موضوعية بالأساس كما في "**خرج فلان من منزله في الساعة العاشرة يوم 18 مارس**"[1]، وهنا نلاحظ أنه لم يتم إخبارنا عن فاعل التلفظ. وبين جملة أخرى تخص فاعل التلفظ بالأساس فتكون فعلا صادرا عن الذات التي تلفظت به كما في " أنت ذكي"، وتتفاوت درجة الذاتية بين وجودها في مثل هذه الجملة وبين وجودها في أقوال الشخصيات.

ومما خلص إليه "**تودوروف**" من البحث أن "**معلومات السرد المباشر وثيقة الصلة بكلام الشخصية، غير أننا لا نتعرف بتاتا عليها. أما كلام السارد فينتمي أكثر إلى التلفظ التاريخي، ولكن في حالة المقارنة (كالصور البلاغية) أو إبداء رأي عام، يصبح فيه فاعل التلفظ ظاهرا ويقترب السارد أكثر من الشخصيات** "[2]. وهذا يبين أهمية الوظيفة السردية التي يضطلع بها السارد داخل العمل الأدبي.

ولئن لم يتوان "**تودوروف**" على التشديد على هذا التداخل الذي يميز العلاقة بين "مظاهر المحكي" و"صيغ المحكي"، فقد وصل الامر لدى "هنري جيمس" و"بيرسي لوبوك"، حد اللبس بين أسلوبين هامين في المحكي وهما: الأسلوب البانورامي والأسلوب المشهدي (scénique)، وتنعقد صلة وثيقة من هذه الزاوية بين مفهومين يؤلفان الأسلوب المشهدي: هما العرض (la représentation) و"الرؤية مع"، وآخرين يؤلفان الأسلوب البانورامي هما "السرد" و "الرؤية من الخلف". وقد وصل هذا اللبس لدى بعض المشتغلين بالمحكي إلى اعتبار أن السارد هو نفسه الكاتب (المؤلف)[3]، وهو أمر بالغ الأهمية ينبغي أن يولى عناية غير قليلة، وهذا ما فعله **تودوروف** لما سعى الى التدقيق محاولا رفع اللبس من خلال تجلية صورة السارد ومعه صورة القارئ، فالسارد عنده "**هو فاعل هذا التلفظ الذي يعرضه الكتاب (...) وهو الذي يمتلك الكثير من الوصف قبل الآخرين (...) وهو الذي يرينا الأحداث عبر عيون الشخصيات أو عبر عينه هو دون أن يكون ظهوره على الساحة ضروريا (...) وأخيرا هو الذي يختار نقل عنصر المفاجأة لنا إما عن طريق الحوار بين شخصيتين أو عن طريق وصف موضوعي**"[4]. وعلى الرغم من كل هذه

---

[1] - Voir Todorov, Les catégories du récit, p 151.

[2] - Idem, p 151-152 .

[3]- ينظر: سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 162.

[4]- Todorov, Les catégories du récit, p 152.

النعوت فإن "**تودوروف**" يقر باستعصاء هذه الشخصية على التحديد والإمساك بموضوعاتها بدقة، فالسارد منفلت ذو طبيعة تنزع دوما نحو التذبذب والتناقض لتصل إلى حد التماهي مع شخصية المؤلف نفسه.

ولئن حازت صورة السارد على نعوت خاصة ترتكز على ما يزخر به عالم المحكي من شخصيات وأحداث، أو ما يتعلق مع موقعه ووضعيته مما ينتقل لنا في المحكي؛ فإن مقابلته مع صورة القارئ تكسب نعوتا أخرى، بحكم تلازمها وصلتها الخاصة بكل عمل تخييلي، فـ "**قارئ الرواية يعي أنه بصدد أداء دور قارئ متخيل إزاء سارد ينقل لنا محكيا سمته التخييل**"[1]. فالصورتان، والحال هذه، تتشكلان انطلاقا من الميثاق الذي يحول القصة إلى خطاب. ومن التزامات الميثاق أن يتابع القارئ الكتاب من أوله إلى آخره، وهو أمر أداره السارد سلفا، وقد يخضع ذات القارئ لموضوعات أخرى تتصل إما بعرض الأحداث أو بمظاهر المحكي المختلفة، أو بالوضعية التي يتخذها في مقابل الشخصيات.

لقد أفضى هذا البحث "**بتودوروف**" إلى الوقوف عند مبدأ **خرق النظام (L'infraction à L'ordre)**، وقد عنى بالنظام البنية الأدبية للعمل (La structure littéraire de l’œuvre)، وهو مفهوم نوعي في كل علاقات البنيات الأولية للمحكي، وأكد أن النظام الذي يقصده لا صلة له بمبدأ التتابع في المحكي، وأن ما يهمه هو تلك اللحظة الحاسمة في التتابع الخاص بالمحكي، ويقصد به لحظة انفراج العقدة، هذه اللحظة التي تمثل خرقا حقيقيا للنظام السابق[2]. ويتم الخرق على مستوى القصة والخطاب على حد سواء، وقد شيد تصميمه على العينة التي اختارها مجالا للإجراء، وهي رواية "العلاقات الخطرة". وتوصل إلى أن مبدأ خرق بنية العمل الأدبي يمكن أن يتخذ معيارا لإقامة نمذجة مستقبلية للمحكي الأدبي.

انتهينا إلى أن الخطاب اشتغال سردي لمادة خام هي القصة، التي تخضع لمنطق التسلسل والسببية، بينما يخضع الخطاب لمنطق الكتابة بما تقتضيه من نزوع نحو تكسير النمطية والمنطقية، وإقامة فضاء متداخل ومعقد. تتجلى على مستوى الخطاب في ما يسميه **تودوروف**

[1]- Todorov, Les catégories du récit, p 153.
[2]- Voir : Idem, p 155.

"خرقا للنظام؛ فيكفي وجود شخصيتين في الحكي، لكي نستبعد نهائيا كل ترتيب منطقي وسببي للأحداث، ذلك أن الرواي سيكون مجبرا على الانتقال من شخصية إلى أخرى كي يحكي واقعها .

4- البنيات السردية:

لا يقصد **تودوروف** بالتركيب في هذا المجال، عملية التركيب النحوي الجملي البسيط، فهو يتخذ طابعاً تأليفياً لإنجاز تراكيب مختلفة من العلاقات بين مختلف المكونات النصية، سواء أكانت جملاً، أم مقاطع، أو مكونات زمانية أو مكانية. ولذلك يصف **تودوروف** هذا المظهر من شعرية النص، بالبنيات السردية. ويقسمه إلى ثلاثة أنظمة هي: النظام المنطقي، والنظام الزماني والنظام المكاني. وتستفيد هذه الانتظامات من خصوصية السياق السردي للنص، فقد تتحدد من خلال حضور مستقل لكل عنصر وانفراده بالسرد، وقد تتعاصر داخل النص السردي، لكن عبر مقولة الهيمنة التي تغلب حضور مظهر على حساب آخر.

لقد حدد "**تودوروف**" من خلال العرض السابق المستوى الإجرائي في دراسة النص السردي في تعامله مع المحكي بوصفه كلية خطابية ثنائية التقاطب: قصة وخطاب. وغايته في ذلك الإمساك بالبنية الأدبية للنص، بوصفه قيمة أساسية تتحكم في كل العلاقات البنائية الأولية. وكما سبق وأن أشرنا في بداية الحديث عن مسعى "تودوروف" البنيوي؛ فإن استلهاماته المنهجية في المقاربة السردية السابقة تتقاطع مع مجمل منظّري النقد البنيوي الجديد. ويؤكد التنويع الذي عرفته الكتابة النقدية اللاحقة استمرارية في تطوير الأداة الإجرائية، وتجاوز بعض الزلات التي تكون قد حدثت. ولذلك يمكننا أن نلحظ هذا التنويع المنهجي في الانتقال من مستوى النظرية البنيوية إلى مفاهيم شمولية أوسع هو مفهوم الشعرية، الذي بدأ مساره الأول على يد الناقد الشكلاني واللساني "رومان جاكبسون". وقد تناول "تودوروف" مفهوم الشعرية ضمن أثرين هامين نشرا على التوالي كما أشرنا سابقاً هما: كتاب "الشعرية"، وكتاب "شعرية النثر". وكان لهذين الكتابين صدى كبير في أوساط النقد العربي المعاصر.

5- تأسيس بنية سردية عالمية:

لقد قاد البحث عن النموذج الذي اشتغل عليه "**تودوروف**" من خلال مؤلفات مختلفة خاصة في مقاله "مقولات المحكي الأدبي"، إلى تأسيس نحو عالمي، عن طريق توسيع أفق

الأبحاث السردية، انطلاقاً من تحديد البنيات المجردة، التي تقوم عليها المنظومة السردية بصورة عامة. واستند في ذلك إلى الإمكانية التي يتيحها النموذج اللغوي من تصنيفات وعلاقات وقواعد ثابتة. وكان لفكرة النحو العالمي التي عرفها مجال الدراسات اللغوية، دورا كبيرا لإنجاز قواعد تحكم بنية كل اللغات الإنسانية، وهي ما يعرف بالبنية الأساسية العالمية أو النحو العالمي. وإذا كانت اللغة هي نظام رمزي بالأساس، وتمتلك جهازاً مفاهيمياً كبيراً لدراستها، فإنه بالإمكان الاستفادة من هذا الجهاز، لإقامة نحو سردي عالمي، "**خاصة وأن القصة هي نظام رمزي يمكننا من استعارة القواعد اللغوية لدراسته**"[1]. وكما هو متوقع، فالحاجة إلى استعارة جهاز مفهومي ثري وعتيد من الدراسات اللغوية ضرورة ملحة تدفعها وضعية قائمة، شرط الاحتراز من الانصياع الكامل لنظريات اللغة. وفي الآن ذاته، قد يصبح بالإمكان تصحيح صورة النحو بفضل مثل هذه الدراسات، وعند هذا الحد يظهر لنا أن المرتكز المعرفي الذي يتكئ عليه، هو توكيد نوع من العلائقية التبادلية بين دراسة اللغة ودراسة المحكي.

وقد تأثر "تودوروف" في كتاب "نحو السرد: الديكاميرون" (La grammaire du récit: le Décaméron)، بأعمال "بروب" عن الحكايات العجيبة الروسية؛ حيث اختار "بروب" تحليل عينة متكونة من مائة حكاية روسية عجيبة مأخوذة من مجموعة "أفاناسيف" (Afanassiev)، واختار "تودوروف" مائة حكاية من مجموعة "بوكاشيو".

ينطلق **تودوروف** في البحث عن البنيات المجردة للنظام السردي، مستعيراً المصطلحات المحددة للنظام اللغوي من اسم وفعل وصفة وأسماء العلم، موجهاً الدراسة لتتخذ محاور ثابتة هي المستوى الدلالي (sémantique) والمستوى النحوي (syntaxique) والمستوى اللفظي(verbal) . وقد يبدو أن هذا المسعى يرفع للتناظر بين القاعدة اللغوية والبنية السردية، إلى حدود قصوى تتناسب مع الأطروحة البنيوية المركزية[2]، التي ترى أن الأدب هو التجلي الأمثل للغة.

إن المسعى القائم لدى "**تودوروف**" والمتوخى من هذا التناظر المجسد، هو العمل على إقامة نظرية أو علم للسرد على غرار علم اللغة. وهو يقدم أكثر القضايا حيوية في دراسته عن "ديكامرون بوكاشيو"، وهي دراسة تكشف بهالتها العلمية عن محاولة تأسيس نحو عام للقص

[1]– تودوروف، شعرية النثر، ص 52.

[2]– م ن، ص 64.

انطلاقاً من موقف موضوعي واثق بموضوعيته، وسوف نرى أن هذا الموقف هو ما تضمنته مواقف ما بعد البنيوية.

لقد حاول "**تودوروف**" بناء قواعد عامة ومثلما يستخلص اللغوي قواعد عمل لغة معينة بالاستناد إلى عينة من الملفوظات في هذه اللغة لكي يضع قواعدها. وقد استند إلى فكرة "فاليري Valery" التي تقول إن الأدب هو توسيع لحدود اللغة، وحاول أن يجد، في قواعد الحكي، أنواع قواعد اللغة[1]. كما بحث عما يوازي الصفة والفعل، كما حاول بناء جمل سردية يدرس من خلالها نماذج مختلفة كـ: (الإلزامية، والتمني، والشرطية، والإسنادية...)، كردة فعل عن خطأ النظرية اللسانية للخطاب؛ التي حصرت القواعد الكلاسيكية ضمن إطار الجملة، مثل المتوالية[2] (مثلما فعل "بروب" بالنسبة للحكايات).

يتأسس النموذج الذي يقترحه **تودوروف** في "نحو السرد" على إقامة تناظر بين تقسيمات اللغة ومكونات السرد. حيث نجد أن المستوى الدلالي تقابله بنية المضمون السردي، أما المستوى اللفظي فيتعلق باللغة التي تروى بها الحكايات، بينما يتناول المستوى التركيبي العلاقة القائمة بين الأحداث (وهذه القضايا قد أشرنا إليها سابقاً في تقديمنا لمحاور البحث في البحث عن النموذج السردي عند **تودوروف**). غير أنه من المفيد الإشارة إلى التحديدات التي قدمها بخصوص بنية التركيب اللغوي والتركيب السردي.

تعني الحبكة عند "**تودوروف**" –بما هي الأساس في بناء المحكي– الانتقال من حالة توازن إلى حالة توازن أخرى، ومعنى ذلك أن "**المحكي المثالي يستهل بوضعية قارة وثابتة تتم خلخلتها بفعل قوة معينة، وينتج عن ذلك حالة انعدام توازن، ويعاد التوازن ثانية بفعل قوة موجهة في الطرف المقابل. وتشابه حالة التوازن الثاني حالة التوازن الأول لكنهما يستحيل أن تتطابقا**"[3]. والحاصل أن ثمة نمطين من **الأحداث (épisode)** في المحكي: يصف النمط الأول حالة التوازن أو عدم التوازن، وهو ثابت نسبيا ويسميه **تكراريا itératif** لوجود أكثر من حالة توازن، ويصف النمط الثاني بالانتقال من حالة إلى أخرى، ويسميه **بالديناميكي**، ومن المفروض

[1] - Jean verrier, T.T, du formalisme russe aux morales de l'histoire, p 56.
[2] - Ibidem.
[3] – تودوروف، شعرية النثر، ص 56.

أنه لا يحدث إلا مرة واحدة. وللتوضيح نقول: إن المسندات (prédicats) تقوم بدور وظيفي في تحديد حركة الانتقال السردي؛ فبالنسبة للعقدة الأولية(intrigue) ، نجد أن الانتقال فيها من حالة توازن إلى أخرى يتم من خلال حالة التوازن الأولي، التي تميز كل نص سردي، هذا التوازن يختل بتدخل قوة أخرى، غير أن وضعية التوازن تعود بفضل قوة معاكسة، مما يعني أن النص يعيش ثلاث حالات هي[1]:

1) حالة توازن

2) حالة اختلال

3) حالة توازن

وقد ساق لنا نموذجا للتدليل على فكرة قيام الحبكة على مبدأ التوازن وعدمه وارتباط ذلك بتركيب قسمي **الخطاب – النعت** و**الفعل** –**القصة** من الديكاميرون؛ حيث نجد ثلاثة عوامل هي: بيرونيل، والزوجة، والعشيق، وهي أسماء أعلام "سردية"، أحدها اسم علم فعلي (بيرونيل)، أما الزوج والعشيق فيمكن اعتبارهما نعتين، والثلاثة يمثلون حالة التوازن المبدئي:" بيرونيل" الزوجة، لا تستطيع في العرف العام أن تفعل ما يسيء إلى كونها زوجة، لكنها تخرق هذا القانون بخيانتها لزوجها؛ فتحصل حالة عدم توازن جراء هذه الخيانة، ولإحداث حالة توازن(إعادة التوازن) ينهض إمكانان:

إما معاقبة الزوجة الخائنة، وهذا يعيدنا إلى حالة التوازن المبدئية، وفعل المعاقبة هنا وارد، ولكنه لم يتحقق وبقي على مستوى الافتراض، وإما البحث عن طريقة أخرى لتجنب المعاقبة، وهذا ما فعله "بيرونيل" لما حولت حالة عدم التوازن إلى حالة توازن بفعل التمويه فنشأت حالة جديدة، تتمثل في إحلال قانون جديد مفاده –وإن لم يكن صريحا– أن المرأة من حقها أن تنساق وراء نزواتها.

غير أنه من الملاحظ أن حالة التوازن الثانية مخالفة في نوعيتها للحالة الأولى. لذلك يمكننا إعادة صياغتها وفق مخطط تجريدي يكون كما يلي:

[1]– تودوروف، شعرية النثر، ص 56.

وضع ابتدائي ← تحول ← وضع نهائي.

وقد حظي هذا النموذج بمراجعة من طرف صاحبه على مستوى التنظير النقدي في كتابي "شعرية النثر" و"مفهوم الأدب". وقد ضمن هذا الأخير، مقالا بعنوان "مبدآ المحكي (Les deux principes du récit) عرض فيه نموذجه من جديد، لكنه وصله بمبدأ التحول (La transformation) سعيا منه إلى تأسيس نظرية للمحكي طارحا السؤال المعرفي النقدي التاريخي: "ما الذي يعمل القصة؟"[1]، وبعد بسطه لآراء متضاربة، وإيراده فرضيات يمكن أن تنسف ما ذهب إليه، وحرصه على ما يعتري رؤيته من نقص، وتنبيهه إلى ما يثير تصادما مع السائد والشائع، دفع لنا "**تودوروف**" بالإجابة التي لا سبيل إلى النظر إليها إلا من وجهة كونها مبدأ يعتنقه، ولعل لفتنة القصة ولمكانتها الجلّية لديه دورا في ذلك؛ إذ يقول: "**لكني أعتقد أننا سنتفق بكل يسر على أن هذه الحوليات ليست الممثلة النموذجية للقصة، ولا رواية روب-غرييه أيضا. بل سأقول زيادة على ذلك: إن إلقاء الضوء على الفارق بين القصة والوصف أو بين مبدأ التتابع ومبدأ التحويل، إنما يسمح لنا بأن نفهم السبب الذي يجعلنا نحس بأن مثل تلك القصص، هي إلى حد ما قصص هامشية**"[2].

وقد أدرك **تودوروف** أهمية العقبات المختلفة التي تقف دون هذا التطلع الذي يرمي إلى عملية توصيف المحكيات، فمضى يلتمس بسطها وبدأها بما عده مشكلة أقسام الخطاب؛ حيث طرح مسألة التميز بين الوصف (la description) والتسمية (la dénomination) باعتبارهما قطبين تتأسس عليهما كل نظرية دلالية خطابية "**فالكلام يضطلع بالوظيفتين معا، يرتبط الوصيف بالاسم والفعل والنعت والظرف، بينما تختص التسمية بأسماء الأعلام les noms propres والضمائر وأسماء الإشارة** "[3]؛ حيث يوضح **تودوروف** أن المقصود بـ أسماء الأعلام هو الاسم في النحو، وإن وظيفتها تتخذ بعداً تجريدياً قابلاً لأن تحدد من خلاله شخصيات مختلفة من الفاعلين، فالقاعدة الأساسية لدراسة بنية العقدة في القصة هو القيام بتلخيصها، حيث تكون كل حادثة عبارة

---

[1]- تودوروف، مفهوم الأدب، ص 42.

[2]- م ن، ص 46.

[3]- تودوروف، شعرية النثر، 52-53.

عن شبه جمل طرفاها فاعل وموضوع، ويجب تحديد مستويين لهما، هما: التسمية والوصف. وقد يتداخل الشكلان إلى درجة تبادل المواقع. أما دراسة بنية الحبكة فلا تتم إلا بعد تلخيص هذه الحبكة، حتى يمكن التعبير عند حدث مميز في القصة بجملة إخبارية (proposition). وبإعطاء هذه الجمل الإخبارية شكلها القانوني (Forme canonique) نكون قد أسهمنا في إظهار التقابل القائم بين الوصف والتسمية بشكل أكثر جلاء.

نكاد نفهم أن "**تودوروف**" في هذا الموضع يوسع الدائرة لكنه أيضا يضبطها بالتدقيق، فالفاعل والمفعول به وهما من العوامل (Les agents) في الجملة الإخبارية، أسماء أعلام، فإن كان العامل اسما مشتركا (nom commun) دالا على ذات (substantif) فينبغي إخضاعه لتحليل يكشف عن مظهريه الاسمي والوصفي، ويسوق "**تودوروف**" مثالا توضيحيا مما أدرجه "بوكاشيو" في "الديكاميرون"؛ فعبارات مثل "ملك فرنسا" أو "الأرملة" أو "الخادمة" تحدد في ذات الوقت شخصاً بعينه، وتقدم في آن بعض خصائصه وصفاته، وتتفاعل هذه القيم نحوياً عندما نتعرض للمثال: "**ملك فرنسا، يذهب في رحلة (le roi de France Part en voyage)**" ؛ فالجملة السابقة في مستوى التعيين والوصف تقدم عبارتين، الأولى تحدد أن "س" هو ملك فرنسا، و الثانية تخبرنا بأن "س" سيذهب في سفر. وهذه الأشكال التي يمكن أن يملأها المسند هي أشكال فارغة، وقد توظف الاسم الموصول للتعيين عند استعمالنا لـ: "الذي". ويقرر **تودوروف** أن هذه البنيات الشكلية النحوية: اسم فعل، صفة، ضمير.... يمكن تمثلها لدراسة النص السردي[1]؛ فالأصل في العمل ألا يتجرد من أي خاصية، بل إنه شكل مفرغ لا يكتمل إلا إذا تم إمداده بنعوت مختلفة، شأنه في ذلك شأن الضمير، فقولنا: "هو شجاع الذي يركض" يحيل على تجرد الفاعل النحوي من كل الخصائص الداخلية، وينتهي إلى أن الوصف يقتصر تحديدا على النعت من الداخل، والنعوت عنده أصناف لا يمكن التعرف عليها إلا بالغوص في كيفية بناء المحكي.

يتضح لنا من خلال ما قدمه **تودوروف** أن النحو السردي صيغه بنائية، تسعى لوضع قواعد قارة وثابتة في قراءة النص السردي، تنطلق من تصنيفات أولية، وتصنيفات ثانوية. فالتصنيفات الأولية تتعلق بعناصر الكلمة أو الجملة لتنتقل إلى المقطع السردي ثم النص، وهي المجموعة القصصية "الديكامرون" للكاتب الإيطالي "جيوفاني بوكاشيو" (1313– 1375). فبنية

[1]– تودوروف، شعرية النثر، ص 53.

الجملة تتكون من اسم، وفعل، وصفة، وضمير، وظرف زمان أو مكان، ووفقاً لهذا فإن الشخصيات القصصية تصبح أسماء، والخصائص المتعلقة بهذه الشخصيات تصنف على أنها نعوت، والأحداث التي تقع لها تؤخذ بمنزلة الأفعال. وهذه التصنيفات تخضع بدورها إلى تقسيمات تسهم في بناء الجملة السردية، وتحدد صيغ النعوت إلى:

وصف الحالات (متفائل، خجول، ذكي...) وصف الخصائص الداخلية (أخلاق، رذائل، شرور ...)، وصف الصفات الخارجية (ذكر، أنثى، من عائلة بسيطة، رفيع الشأن)، أما الأفعال فترد إلى ثلاثة[1]:

أ. يغير من الوضع.

ب . يرتكب جرماً (الخيانة مثلا).

ج . يعاقب.

لقد استقام **لتودوروف** أن أول المشكلات التي تعترضه متعلقة بأقسام الخطاب من زاوية نهوض أي نظرية دلالية على التمييز بين الوصف والتسمية، أما المشكلة الثانية فقد أطل عليها من باب النحو حين رأى أنه يمكن "**التمييز فيه بين مقولات أولية Primaires تسمح بتحديد أقسام الخطاب من المقولات لثانوية Secondaires التي هي خصائص لهذه الأقسام كالصوت والمظهر والصيغة والزمن وغيرها**"[2]. ونجده يختار الصيغة مثالا لإدراك التحولات التي تطرأ على نحو المحكي، ولعله أدرك سلفا أنها الأكثر تمثيلا لهذه الرؤية، فتدرج في التعريف بالأقسام التي تكونها، وبدأها بالصيغة الدالة على الحدوث (Le mode indicatif) وتقف بمفردها في مقابل بقية الصيغ، كما تقترن وحدها بجانب الواقعي بينما تتعلق المجموعة الأخرى بما هو غير واقعي.

بهذا ينتقل "**تودوروف**" إذن، إلى مستوى آخر هو **التحويلات السردية** (les transformations narratives)، وهذه التحويلات تتخذ قاعدة لها المفاهيم السابقة، لتصبح تحويلات في مستوى التركيب السردي. والعلاقات القائمة بين الحالة والتحول والانتقال هي بين الصفات والأفعال والأسماء والزمن. وتتدرج عنها جملة من الوضعيات الخاصة بالصوت السردي

---

[1]- ينظر: شعرية النثر، ص 54-55.

[2]- م ن، ص 55.

والمطهر والصيغة السردية، ويمكننا أن نذكر هذه التحويلات كما قسمها **تودوروف** إلى قسمين هما[1]:

أ . التحويلات البسيطة(Simples): وتشتمل على ستة تحويلات فرعية هي:

- تحويلات الصيغة: بتفريعاتها (الحدوثية، الوجوبية، التمني، الشرط، التنبؤ) التي تتحقق بواسطة أفعال هي: وجب، استطاع.
- تحويلات القصد: النية تعلق إلى القضية المراد تحقيقها وليس إلى الفعل بحد ذاته عزم، حاول، صمم (فعل في حالة نشوء). ومثال ذلك: س يصمم على ارتكاب الجريمة.
- تحويلات النتيجة: تتعلق بتمام الفعل؛ نجح في، وفق إلى. ومثالها: س نجح في ارتكاب الجريمة.
- تحويلات الطريقة أو الكيفية: وألفاظه هي: يبادر، يستميت، يتحرق. ويمكن أن نمثل لها بـ: س بادر إلى ارتكاب الجريمة.
- تحويلات المظهر أو الأوجه: ويعبر عنها بأفعال مثل: شرع، كان بصدد، انتهى، وهي أفعال تعبر عن حالات الحدث: البداية، النهاية، الانخراط في الحدث. ومثال ذلك: س يشرع في ارتكاب الجريمة.
- تحويلات الوضع أو الحالة: والمقصود هنا (Le statut)؛ أي تحديد الوضع عن طريق النفي بمعنى إحلال الصيغة السلبية مع الصيغة الإيجابية. على سبيل: س لم يرتكب الجريمة.

ب . التحويلات المركبة (Complexe): وتتعلق بوجود محمول ثان يضاف للمحمول الأول ويرتبط به، مما يعني تجاوز ذاتي معاً، تتبادل الوضعيات السردية من خلال التحويلات البسيطة. وتنقسم إلى ستة أقسام، هي:

- تحويلات الظاهر(Apparence): وتتعلق باستبدال مسند بآخر، دون أن يكون ذلك حقيقياً، وصيغه: يدعي، يزعم وهي أفعال قائمة على أساس التمييز بين المظهر والحقيقة، س (أو ص) زعم أن س ارتكب جريمة.

[1] – ينظر: تودوروف، شعرية النثر ، 56–58.

- تحويلات المعرفة (Connaissance): وتتعلق باكتساب الوعي بالحدث وصيغه: لاحظ، علم، تنبأ، عجز عن تذكر حدث: س (أو ص) يعلم أن س ارتكب جريمة.
- تحويلات الوصف (Description): وهي تحويلات تكمل التحويل الثاني (المعرفة)، ويشمل أساساً أفعال القول: يحكي، يقص، يقول، يعلن، يشرح، يذيع. ومثالها: س (أو ص) يحكي بأن س ارتكب جريمة.
- تحويلات التقدير والافتراض (Supposition): وتخص هذه التحويلات الأفعال غير المنجزة التي يعبر عنها بأفعال، وصيغة مثل يتوقع، يتوجس، يشك، والصيغة التنبئية تجعل هذه الأفعال متعلقة بالمستقبل، مثلها في ذلك أفعال تحويلات النية، الصيغة، المظهر، ومثالها: س (أو ص) توقع أن س سيتركب جريمة.
- تحويلات شخصية أو منسوبة إلى ذات (Subjectivation): إذا كانت التحويلات السابقة تتعلق بالخطاب وموضوعه. فإن هذا التحويل يخص موقف الذات، ولا يغير القضية الأساسية، وتعبر عنه أفعال: أعتقد، فكر، تشكل لديه انطباع، اعتبر، قيم، ومثالها: س (أو ص) يعتقد أن س ارتكب جريمة.
- تحويلات السلوك أو الحالة (Attitude): هذه التحويلات تخص حالة المسند، لأنها تبين ما يحدث لدى الفرد أثناء وقوع الحدث، ويختلف هذا التحويل عن "تحويل الكيفية"؛ في أن المعلومة هنا تخص المسند، أي الذات وأفعال هذا التحويل: يبتهج، يسر يستاء. ومثالها: س يُسرّ بارتكاب جريمة.

لقد أفضت دراسة **تودوروف** للجملة في المحكي انطلاقا من استعانته بنتائج الدراسات اللغوية إلى الإقرار بوقوفه عند عتبة الجملة في تحليله، في ظل غياب نظرية لغوية للخطاب إلى ذلك العهد، ومن هنا نفهم أيضا اكتفاءه بتقديم بعض النتائج العامة التي توصل إليها من خلال تحليل بنية الخطاب السردي في مجموعة الديكاميرون، وقد جعل مدار اهتمامه، العلاقات التي تنشأ بين الجمل وهي علاقة يمكن أن تصنف ضمن ثلاثة أنواع[1]، تتمثل الأولى في العلاقة الزمنية (La relation temporelle)؛ وهي أبسط العلاقات، وتنشأ من تتابع الأحداث في النص، فهي تنسجم مع التتابع الكائن في العالم الخيالي للكتاب. أما العلاقة الثانية فقد أطلق عليها العلاقة

[1]– تودوروف، شعرية النثر، ص 61.

المنطقية (La relation logique)؛ ويحكمها نظام منطق السبب والنتيجة، ولذلك فالمحكيات تتأسس على التضمن أو الافتراض أو الاحتواء (l'inclusion). وتنشأ العلاقة الثالثة، المكانية (La relation spatiale)، بسبب وجود تشابه بين جملتين متجاورتين، فيتهيأ مكان خاص بالنص. وهذه العلاقة عادة ما تكون أكثر هيمنة في الشعر منها في النثر.

رغم أن هذه العلاقات واجب حضورها في المحكي بسلطة الامتلاك، فإن **تودوروف** يؤكد أنه حضور متفاوت في مقاديره، ومختلف من نص إلى آخر وفقا للترتيب العام الذي يحكم هذا النص أو ذاك[1].

ولما كان مرد الأمر هو غياب نظرية لسانية للخطاب، فقد اقترح " **إقامة وحدة تركيبية أعلى من الجملة سماها المتوالية**[2]، وستكتسب المتوالية خصائص مختلفة بالنظر إلى صنف العلاقة التي تقوم بين الجمل، فضلا عن إحداث ذات المتوالية رد فعل حدسي من طرف القارئ فقد يتعلق الأمر بقصة منتهية أو نادرة مكتملة أو قصة قصيرة قد تحتوي عددا من المتواليات أو جزءا منها فقط.

وقد أسلم هذا التحليل **بتودوروف** إلى التمييز بين أنماط عديدة من الجمل التي تتلاءم مع العلاقات المنطقية، إما للإقصاء L'exclusion متجسدة في أو – أو/ ou – ou، أو للفصل Disjonction. وقد سمى "**تودوروف**" النمط الأول، جملا متناوبة (Propositions alternatives)؛ لأنه لا يمكن الظهور إلا لواحدة منها فقط في نقطة ما من المتوالية، ويكون هذا الظهور إلزاميا. أما النمط الثاني، الجمل الاختيارية (Les propositions facultatives)؛ فمكانها غير محدد وظهورها غير إجباري. والنمط الثالث والأخير، الجمل الإجبارية (Les propositions obligatoires)؛ مكانها محدد وظهورها إجباري[3].

تؤكد المسارات السابقة على مدى الجهد الذي بذله **تودوروف** من أجل إعطاء صورة متكاملة للنحو السردي، القائم أساساً على فرضين أساسيين، أخذهما عن "بروب" هما الحالة والتحول، وهي محاولة واضحة لوضع المسار السردي موضع اختيار من حيث تركيبه الذي لا

---

[1]– تودوروف، شعرية النثر ، ص 61.

[2]– م ن، ص ن.

[3]– م ن، ص 62.

يختلف باختلاف اللغات والثقافات، استناداً إلى القيمة الأساسية وهي "الإخبار". ولذلك يقول **تودوروف** في ختام دراسته لقصص الديكامرون: "**إن هذه الأمثلة كافية لإعطائنا فكرة عن النحو السردي، وعلى الرغم من أننا لم نتوصل بعد إلى شرح المحكي واستخراج نتائج عامة. إلا أن حالة الدراسات السردية تتطلب منا صياغة جهاز وصفي، قبل البدء في مقاربة الأفعال**"[1]. وهذا بالفعل ما فعله حين قام بمراجعة الوظائف التي اخترعها "بروب" في كتابه "مورفولوجيا الحكاية"، واكتشف أن هذه الوظائف قابلة للاندماج انطلاقاً من تشابه التحويلات القائمة فيها.

إذا كان ما قدمه **تودوروف** يمثل مساراً تجاوز الأطروحات الأولى في بنية الحكاية، واستثمر مبدأ عاماً هو النحو السردي؛ فإن التفاعل الذي عرفته الدراسات السردية المعاصرة واللاحقة، قد أعطت أبعاداً أخرى وتقطيعات نمطية مثيلة، لكن غير متشابهة أحياناً، منها ما قدمه "جيرار جينات" و"كلود بريمون" و"هنري ميتران"، الذين يشكلون امتدادات طبيعية ومنطقية لأطروحات النقد الجديد في فرنسا، والموجه أساساً لدراسة مكونات الخطاب السردي. وقد صرح "جون فيرييه" في الدراسة التي قام بها عن "**تودوروف**" أن "نحو الديكاميرون" يعد بمثابة الحركة التي دفعت بأعمال لسانيات الخطاب والقواعد النصية إلى الأمام، على الرغم من أن تطور الأبحاث عند هذه الأخيرة قد تجاوزت النتائج الأولى المستخلصة من تحليل "الديكاميرون"، إلا أن حركة الدفع الأولى ما تزال مستمرة[2].ويرى "كلود بريمون" في كتابه "منطق السرد" أن **تودوروف** في كتابه "نحو الديكامرون"، لم يقم بعمل فيلولوجي تاريخي، ولا حتى بدراسة أدبية، بل إنه من خلال مائة قصة "لبوكاشيو" قد تصدى لإقامة قواعد لموضوع كانت المعرفة به قليلة، هو فن "القصة" التي نظم وضبط مظاهره، ووضع أساساً لعلم غير موجود هو السردية[3]، أو علم السرد (Narratologie).

نخلص في نهاية هذا العنوان إلى مجموعة من النتائج نؤكد من خلالها على:

ليونة منهج **تودوروف** ومرونته في تحليل النص السردي، وترجع هذه الليونة إلى فاعلية مقاربة "**تودوروف**" التي تقوم على رؤية متكاملة للعمل الأدبي، والذي نظر إليه الناقد من عدة زوايا: اللسانية، والتداولية، ونظريات القراءة، وهنا تكمن أهمية ونجاعة هذه المقاربة. أما ما تعلق

[1]– تودوروف، شعرية النثر، ص 63.

[2] - Voir : Jean Verrier, T T Du formalisme russe aux morales de l'Histoire, p 57.

[3] - Idem, p 58.

بالناحية التطبيقية فإننا نؤكد أيضا على قابلية النموذج وطواعيته للتطبيق. وهذا يحيل مباشرة على مسألة في غاية الأهمية وهي اللقاء الواعي والجميل بين الأدبي والنقدي.

يتميز نموذج "**تودوروف**" بالنظامية والشمولية، وعنهما يقول "ولاس مارتن": "يعد **تزفيتان تودوروف** أشمل النقاد البنيويين وأكثرهم نظامية، وتظهر كتاباته الخاصة عن السرد في كيفية دمج النظريات الروسية والفرنسية ببعضها، وهو يدمج كذلك النظرات النافذة لدى النقاد الانجليز والأمريكيين، مظهرا علاقتهم بالاهتمامات الأوروبية"[1]. الامر الذي يزيد من الأهمية التي ترومها دراسة "**تودوروف**".

لم يكن **تودوروف** في مسعاه إلى بناء نموذج للتحليل مهتما بالتنظير التجريدي، بل كان يعي جيدا مسألة الممارسة الفعلية للنظرية البنيوية، لذا فقد أقام "**تودوروف**" مشروعه في الإطار الذي أمنته له الفلسفة البنيوية والإجراءات اللسانية.

يحمل نموذج **تودوروف** قيمة معرفية تتجسد ضمن ثلاث مستويات: المستوى التعليمي؛ "إذ أن الممارسة التعليمية في كل أطوار التعليم ومؤسساته تتعامل مع النصوص وتواجه معضلات تحليلها بل إن تحليل النصوص يمثل الأساس في تعليم لأدب في مختلف تخصصاته"[2]. المستوى التاريخي، باعتبار أن "**تودوروف**" يعد من بين أوائل من وضع أسس وقواعد علم للسرد. إضافة إلى المستوى المنهجي؛ من حيث أن هذا النموذج التحليلي يختبر قوة النظرية البنيوية في تعاملها مع النص السردي. ولا شك أن مقياس أي نظرية إنما يتوقف على قدرتها في استنطاق النص، والكشف عن معطيات نصية لم تكتشف من قبل.

أكد **تودوروف** على دور المؤلف من جهة، والقارئ من جهة ثانية في المحكي الأدبي بوصفهما عنصرين فعالين في العملية السردية، وفي إضفاء المعنى على النص، رافضا بذلك المقولات البنيوية التي تدعو إلى موت المؤلف، وإلى إقصاء القارئ من النص الأدبي. إضافة إلى التفاته إلى دور الخطاب في بناء معنى النص من خلال ما يتيحه سياق التلفظ من إمكانيات سردية. وبذلك فقد فتح **تودوروف** آفاق بحثية جديدة لم تعد تتقوقع داخل النص الأدبي بمعزل عن السياق وكل ما يوفره من حمولة تسمح للمشتغل على النصوص الأدبية أن يوسع من مجال عمله بعيدا عن الإطار الضيق للمقاربة البنيوية، إلى مجال رحب توفره نظريات ما بعد البنيوية التي تهتم بالمعنى كالسيميائية والتداولية ونظريات القراءة، وهو موضوعنا في المبحث الموالي.

---

[1]– وليام مارتن، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلي الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 1998، ص 30.

[2]– رولان بارت، التحليل النصي، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، 2009، ص7.

المبحث الثاني: النظام المفاهيمي السيميائي:

1. المرجعية السيميائية الغربية.
2. نحو تطوير نظرية مستقلة للعلامات.
3. مأزق السيميوطيقا.
4. خصوصية العلامة اللسانية.

تمهيد:

لقد أفرزت التغيرات العميقة التي شملت الفكر التودوروفي لأكثر من عقد من الزمن بزوغ تصورات ورؤى منهجية تصب في عمق الدلالة وطرق إنتاجها واشتغالها وتداولها، وقد تبلور ذلك بعد صراعات منهجية وقرائية للطرح القديم الذي يجد عسرا في الحديث عن المعنى وتأويلاته. لذا فقد اتخذ **تودوروف** مسارا مغايرا يتجه إلى الدراسات السيميائية التي أثبتت قدرتها على اكتناه فضاء النسق الأدبي واستجلاء مكامن دلالته الخفية في مختلف النصوص الإبداعية بطريقة أكثر شمولية واتساعا مما كانت تدعو إليه الدراسات المحايثة كالبنيوية، فمن انغلاق الدلالة المترسبة داخل النص، إلى البعد السيميائي وما ينتج عن تلك العلاقة التواصلية بين النص ومحيطه.

1. المرجعية السيميائية الغربية:

ترتبط المقاربة السيميائية عند **تودوروف** بطريقة مباشرة بالتاريخ، إذ يعد التاريخ بالنسبة له نوعا من الخيال. ولذا تجب العودة هنا إلى الأهمية التي يشغلها كتاب "نظريات في الرمز" الصادر سنة 1977 عن "**تزفيتان تودوروف**" والذي يضم أكثر من 500 صفحة، إضافة إلى كتابه الثاني "الرمزية والتأويل" الذي صدر سنة من بعد. ويؤرخ كتاب "نظريات في الرمز" لمجموعة من فصول تاريخ السيميائية الغربية، اين لاحظ "**تودوروف**" تغيرا جذريا في نهاية القرن الثامن عشر حول مفهوم الرمز؛ حيث تم الانتقال في ألمانيا في هذه الفترة المتأزمة، من المفهوم الكلاسيكي للرمز إلى المفهوم الرومانسي الذي استطاع أن يصمد طويلا.

لقد قام "**تودوروف**" بالعودة إلى "القديس أوغسطين Saint Augustin" من أجل تحديد المفهوم الكلاسيكي للرمز، باعتبار هذا الرجل تتويجا لسلسة من التأثيرات السابقة، وقد اعتبر هذه المرحلة نقطة ولادة السيميائيات الغربية. ويتكرر المفهوم ذاته فيما بعد عند البلاغيين ومن ثم عند الجماليات الكلاسيكية (التي تبدأ عند نهاية البلاغة)، التي ارتكزت على مبدأ المحاكاة حتى الربع الأخير من القرن الثامن عشر (ق 18)[1]. أما الأزمة الرومانسية فقد حظيت بحصة الأسد من دراسته؛ حيث خصص لها الناقد فصلا طويلا مقارنة بالفصول الأخرى. وتناولت الفصول الأربعة الأخيرة مجموعة من المتفرقات أكثر حداثة؛ حيث نجد الأنتروبولوجيا مع "ليفي برول Levy-Bruhl"،

1 - jean verrier, T. T du formalisme russe aux morales de l'histoire, p 66.

والتحليل النفسي مع "فرويد Freud"، واللسانيات مع "سوسور Saussure"، والشعرية مع "جاكبسون Jakobson".

لا تسعى نظريات "**تودوروف**" إلى التعريف بالعلامة أو بالرمز، وإنما تهدف إلى تقديم مختلف الدراسات التي أقيمت في هذا المجال في مختلف التخصصات والحقب الزمنية، وبهذا نجد أنه قد قام بنسج خيوط بين التاريخ والسيمائيات، وذلك بالتركيز على الأزمة الكلاسيكية/الرومنسية، من أجل التعرف على سبب القطيعة التي حدثت، وماهي آثارها على مستوى الدلالة والتأويل.

2. نحو تطوير نظرية مستقلة للعلامات:

لا شك أن "**تودوروف**" قد أصاب عندما أشار إلى وجود فرق بين تاريخ للسيميوطيقا يتمحور حول هذا العلم، وبين تاريخ يُعنى بالانشغالات التي اهتمت بالعلامة (signe) على هامش الإطار السيميوطيقي: "**إذا أعطينا معنى نوعيا (générique)• لمصطلح "علامة" حتى يشمل مصطلح 'رمز' (الذي سيصبح عندئذ محددا للأول)، سيكون من الممكن القول إن الدراسات المتعلقة بالرمز تندرج ضمن النظرية العامة للعلامات أو السيميوطيقا، في حين تعنى دراستي بتاريخ السيميوطيقا. يجب فورا الإشارة، أيضا، إلى أن الأمر هنا لا يتعلق بالكلمة بل بالشيء. شكّل التفكير في العلامة محورا للعديد من الترجمات المختلفة، بل وحتى المتباعدة على غرار: فلسفة اللغة، المنطق، اللسانيات، علم الدلالة، التأويلية، علم البلاغة، الشعرية، ودَفعَنا التباعد بين التخصصات وتنوع المصطلحات، إلى تجاهل وحدة ترجمة تعد من بين أغنى الترجمات في التاريخ الغربي. أحاول الكشف عن وجود استمرارية لهذا التقليد، ولا أكترث بالمؤلفين الذين يستعملون كلمة "سيميوطيقا" إلا بشكل عرضي**"[1]. يسمح هذا الموقف النظري بإلحاق عدة تطورات إلى السيميولوجيا رغم ارتباطها تاريخيا بسياقات أخرى واهتمامها بانشغالات مختلفة، وبهذا يشكل ضربا من ما قبل تاريخ السيميوطيقا، وقد كان للسيميوطيقا –كما يوضح **تودوروف** في كتابه– إسهامات لا يستهان بها.

• صفة تطلق على الكلمة التي تستعمل للدلالة على فصيلة طبيعية للأشياء أو الأشخاص أو الحيوانات، بحيث إذا أُفرد واحد من هذه الفصيلة أخذ تسمية خاصة، مثل الطير الذي يشمل العصفور والعقاب والبط...الخ.

[1] - Tzvetan Todorov, Théorie du symbole, Paris, seuil, 1977, p 09.

لا يتفق "**تودوروف**" مع ما بنيت عليه التقاليد السوسورية التي تعدّ السيميوطيقا علما للعلامات، ولا تعدو أن يكون علم اللسانيات جزءا من هذا العلم[1]. ولا مع اعتبار اللغة المنطوقة في التراث اللساني الأمريكي خاصة عند "بيرس" (Peirce) و"موريس" (Morris) تندرج بدورها ضمن الإشكالية السيميولوجية نظرا لأن هذه االإشكالية تهتم بكل أشكال العلامات[2]. إضافة إلى الموقف المبدئي نفسه الذي يتخذه باحث سوفياتي مثل "ليكومتسيف" (Lekomtsev) أو باحث إيطالي على غرار "أومبيرتو إيكو"[3] (Umberto Eco)، بل إن "**تودوروف**" يرى عكس ذلك؛ إذ كتب في القاموس الموسوعي لعلوم اللغة " Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage " ما يلي: "**إن مجال الرمزية الذي يهتم عادة بالإيثولوجيا (éthologie) وتاريخ الديانات وعلم النفس والتحليل النفسي قد يشكل بالتالي موضوعا للسيميوطيقا. أما فيما يخص الفائدة من علم اللسانيات (على الأقل في الوضع الراهن) فيبدو أنها تنطوي على إشكالية: يعالج العلمان موضوعان مختلفان، وحتى عندما يتقاطعان في المادة نفسها (مثل اللغة) فإنهما يتناولانها وفق منظورات مختلفة. اللغة غنية بالإجراءات الرمزية، ولكن هذه الأخيرة لا تندرج ضمن الآلية اللسانية الصرفة**"[4]. وبالتالي يصبح علما اللسانيات والسيميولوجيا –حسب "**تودوروف**"– علمان مختلفان ومتوازيان. وقد تبنى منظرون آخرون الموقف المعارض ذاته، على غرار "مونان" (Mounin) "وقيغو" (Guiraud)[5]، ولكن انطلاقا من وجهات نظر مختلفة، فبالنسبة إليهم تهتم السيميولوجيا بالعلامات غير اللسانية فيما يعنى علم اللسانيات بالعلامات اللسانية، بينما تكمن خصوصية "**تودوروف**" في إقامة التمييز بين العلمين ليس على أساس التقابل بين نوعين من الإشارات، وإنما على أساس التقابل بين العلامات والرموز. وسنقدم النصوص الرئيسية التي يشرح فيها "**تودوروف**" هذا الاختلاف، ومن ثم سنحاول توضيح سبب كون هذا الأخير ضارا بالنسبة للسيميولوجيا.

---

[1] - Ferdinan de Saussure, cours de linguistique générale, Payote, Paris, 1967, p 32-35.

[2]– Todorov, D.E.S.L, p 30 .

[3] - Lekomestev, Y.K, Quelques fondements de la sémiotique générale, in travaux sur les systèmes du signes, Ecole de tartu, Bruxelles, Edition complexe, 1976, p 236-242.

[4] - Todorov, D.E.S.L, p 31.

[5] - Guiraud. P, La sémiologie, P. U. F, coll, Que sais-je ? n. 1421, Paris, p 5-7.

أ- العلامة والرمز:

لقد أثار مقال "المجاز المرسل" **لتودوروف**"، اهتمامنا لدراسة هذا العنوان، من خلال مدخلين اثنين: من جهة التمييز بين الدلالة(signification) والرمزية(symbolisation)، ومن جهة أخرى إعادة فتح ملف اعتباطية العلامة.

يبدأ **تودوروف** مقاربته للعلامات اللسانية من خلال التمييز بين مصطلحي العلامة والرمز؛ وذلك يعود إلى الخلط المفاهيمي بين هذين المصطلحين في الدراسات السيميائية واللسانية وحتى النقدية، مما جعل الباحثين في هذه الحقول المعرفية يقعون في إشكالات جمة، يصعب معها رسم حدود متباينة بين هذين المصطلحين.

قبل أن نخوض في جزئيات ما ذهب إليه **تودوروف** هذا الموضوع، سنبدأ بالتأكيد على النتائج المترتبة عن المقابلة بين الدلالة والترميز. فمن الواضح أن الكيان الذي يتألف من دال ومدلول وتربط بينهما علاقة دلالة يشكل علامة لسانية، بينما علاقة الترميز التي تجمع بين رامز ومرموز إليه ينتج عنها الرمز. وبهذا فإن العلامة اللسانية تفقد طابعها الأجناسي (générique) إذا ما تمت مقابلتها بالرمز[1]. وبناء على ذلك، فإن تصورنا للسيميولوجيا كعلم للعلامات واللسانيات كعلم يعنى بالعلامات اللغوية، سيجعلنا مجبرين على إلحاقهما بعلم آخر، يسمى الرمزية كعلم يعنى بالرموز. ومن ثم، لن يكون بالوسع تقديم أي علم بوصفه نظرية عامة للعلامات بالمعنى الشامل للكلمة.

يعتبر **تودوروف** أن ما هو شائع حول كلمة "شعلة"، المستخدمة مجازا، بمعنى "حب"، غير دقيق؛ بحيث لا يمكن فصل المدلول عن الدال، كما لا يمكن تسميته بدالين اثنين مختلفين. ولكن وحدة العلاقة بين المدلول والدال لا تمنع من وجود علاقة بين دالين اثنين: فمصطلح "شعلة"، المستخدم مجازاً، يحيل إلى الحب، ولكنه لا يعني كلمة "حب"؛ ففي الواقع، كلمة "شعلة" هي الإطناب (périphrase)• الذي يعيد إنتاج هذا المعنى بالنسبة لكلمة "حب"، وعليه يصرح "**تودوروف**" قائلا: "**يوجد بالتالي نوعان من العلاقات داخل النسق الفعلي، ويبدو للوهلة الأولى أن كلاهما له علاقة**

---

[1]- ينظر: كعوان محمد، الرمز والعلامة والإشارة: المفاهيم والمجالات، الملتقى الوطني الرابع "السيمياء والنص الأدبي"، المدرسة العليا للأساتذة، قسنطينة، ص 2.

• وهو استعمال كلمات زائدة لا لزوم لها: مبارك مبارك، معجم المصطلحات الألسنية، فرنسي-إنجليزي-عربي، دار الفكر اللبناني، 1995، ص 217.

بالمعنى، ولكنهما مع ذلك مميزين عن بعضهما البعض بما فيه الكفاية؛ بحيث يستحق كل منهما اسما مختلفا عن الآخر. لنسمي العلاقة بين الدال "شعلة" والمدلول "شعلة" اسم دلالة، في حين نسمي العلاقة بين الدال "شعلة" والمدلول "حب" ترميزا (symbolisation)"[1]. ويضيف "**تودوروف**"، بأن هذه الجمل المجازية (Tropes) تصوغ العلاقات الممكنة بين الدال والمدلول، وبين الرامز symbolisant والمرموز إليه symbolisé، أي بمعنى علاقات تقضي بوجود اقتران بين كيانان من الطبيعة نفسها يمكن أن يتواجدا بشكل منفصل . ولذلك، ينبغي نسبة الكثير من الخصائص إلى الرموز بدلا من العلامات؛ ويقال على سبيل المثال إن المدلول يصبح دالا ويفتتح بالتالي سلسلة من العمليات، ولكن ذلك ينطبق فقط على الترميز الذي يمكنه أن يمتد لهذا الحد في حين تقتصر الدلالة على اتحاد الدال مع المدلول. إن هذا التمييز –يضيف **تودوروف**–يفرض علينا إعادة النظر في اعتباطية العلامة اللسانية.

ب–اعتباطية العلامة:

يعالج **تودوروف** إشكالية اعتباطية العلامة على مرحلتين:

الأولى: يبين من خلالها أنه لا توجد أي علامة مبررة.

الثانية: يدحض فيها الحالات المزعومة الخاصة بتبرير العلامة.

1) **لا توجد علامة مبررة:**

تكمن حجة **تودوروف** فيما يلي: "**إن العلاقة بين الدال والمدلول هي بالضرورة غير مبررة: إن أي سلسلة كتابية أو صوتية يستحيل أن تشبه (أو أن تكون مجاورة...الخ) لمعنى ما. في الوقت نفسه، فإن هذه العلاقة ضرورية، بمعنى أن الدال لا يمكن أن يكون له وجود بدون مدلول، والعكس صحيح. ومن ناحية أخرى، عندما يتعلق الأمر بالرمز، ليس ضروريا وجود علاقة مبررة بين الرامز والمرموز إليه (أو هي علاقة اعتباطية) لأن كليهما يمكنه الاستغناء عن هذه العلاقة. ولهذا السبب بالذات، لا يمكن أن تكون العلاقة بينهما إلا علاقة مبررة، إذ لا يمكننا تحديدها إذا كانت اعتباطية**"[2]. باختصار، لا توجد أي علامة مبررة، لأن علاقة الدلالة تقتضي عدم التبرير، في حين تكون كل الرموز مبررة.

[1] - Tzvetan Todorov, Synecdoques, in communication, n 16, seuil, paris, 1970, p 32.
[2] - Todorov, Synecdoques, p 32-33 .

هناك سببان وراء هذا التعليل. في الحالة الأولى، يفترض **تودوروف** من حيث المبدأ أنه لا يمكن تصور وجود دال يشبه مدلولا أو يكون مجاورا له، وسوف نعكف على معالجة هذه المشكلة من خلال تقييم عملية هدم الفئة الأولى من التبريرات المفترضة للعلامة. وفي الحالة الثانية، يتبنى "**تودوروف**" النقد الموجه من طرف "بينفيست" (Benveniste) لتصور اعتباطية العلامة كما وضعه "دي سوسير" (De Saussure) . وسنتعرض فيما يلي إلى مقتطفات من هذا الجدال.

يجاهر "دي سوسير" باعتباطية العلامة اللسانية[1]. وهذا يعني أن الارتباط بين الدال والمدلول اعتباطي؛ فعلى سبيل المثال، لا توجد علاقة تربط فكرة "أخت" بسلسلة الأصوات أ – خ – ت التي تعتبر بمثابة دال عنها، بل يمكن التعبير عن هذه الفكرة بواسطة أي سلسلة صوتية أخرى: "والدليل على ذلك الاختلافات بين اللغات وكذا وجود لغات مختلفة؛ فالمدلول " bœuf " يتمثل بالدال –b ö–f من جهة واحدة من الحدود، أما من الجهة الأخرى نجده o–k–s (Ochs)"[2]. وكنتيجة لذلك، لا ينبغي استخدام مصطلحي "علامة" و"رمز" كمترادفين، وذلك لأن "الرمز يتميز بكونه غير اعتباطي البتة، فهو ليس فارغاً، إذ هناك إلمام بعلاقة طبيعية بين الدال والمدلول"[3]. كما يوضح "دي سوسير" أيضا أن كلمة "اعتباطية" لا تعني أن اختيار الدال يعتمد على خيار حر بالنسبة لموضوعه، لأن الفرد لا يمكنه تغيير أي شيء في علامة ثابتة ضمن جماعة لغوية، بل تعني أن الدال غير مبرر، أي أنه اعتباطي مقارنة بالمدلول، بحيث لا تربطه به في الواقع أي علاقة طبيعية.

ويذهب "بينفيست" (Benveniste)، إلى أن "دي سوسير" وبسبب تأكيده على غياب علاقة جوهرية بين الدال والمدلول في العلامة اللسانية إنما هو يلجأ لاشعوريا إلى استخدام مصطلح ثالث وهو الشيء أو الواقع. إذا استثنينا "الشيء" من تعريف العلامة، فيمكن لذلك أن يؤدي إلى حدوث تناقض، لأنه لا يمكن للمرء أن يحكم باعتباطية العلاقة بين böf et oks في واقع واحد إلا إذا فكرنا في حيوان "العجل" في واقعه الملموس[4]. ولذلك، هناك تناقض بين تعريف العلامة والطبيعة التي تُنسب إليها. إن "القول بأن العلامة اللسانية اعتباطية لأن الحيوان نفسه يسمى هنا *bœuf* وهناك *ochs هذا* يساوي قولنا إن مفهوم الحداد "اعتباطي"، على اعتبار أن رمزه في أوروبا الأسود، وفي

[1] - F. De Saussure, cours de linguistique générale, p 100-102.
[2] - De Saussure, cours de linguistique générale, p 100
[3] - Idem, p 101.
[4] - Benvenist, nature du signe linguistique, in problème de linguistique générale, gallimard, paris, 1968, p 49-55

الصين الأبيض. نعم، اعتباطي لكن فقط في ظل النظرة اللامبالية "لسيريوس" (Sirius)، أو بالنسبة لأولئك الذين يكتفون بتأمل سطحي للعلاقة بين واقع موضوعي وسلوك بشري، وبالتالي يحكمون على أنفسهم برؤية العلاقة العرضية (contingence) فقط "[1]. والواقع أن الصلة بين الدال والمدلول في العلامة اللسانية وفقاً "لبينفيست" (Benveniste)، ليست اعتباطية، بل ضرورية: فالإثنان مطبوعان معاً في الذهن ويُستحضران معا؛ وهما وجهان لنفس المفهوم، يتألفان بوصفهما المتضمِن (l'incorporant) والمتضَمَن(l'incorporé). تكمن الاعتباطية في كون علامة معينة دون غيرها تنطبق على عنصر معين من الواقع دون غيره، لكن هذا النوع من الاعتباطية لا علاقة له بعلم اللسانيات. وعليه، فإن "بنفينيست" و"**تودوروف**" يتفقان على أن العلاقة بين الدال والمدلول، بالنسبة لعالم اللسانيات، لا يمكن أن تكون اعتباطية بل هي ضرورية.

هناك اتفاق بين "**تودوروف**" و"بنفينيست" حول طبيعة اعتباطية العلامة؛ إذ نجد، أن "بنفينيست" يتهم "دي سوسير" باستخدام الواقع بشكل غير معلن لتحديد الطابع الاعتباطي للعلامة اللسانية، ثم يضيف أن الادعاء بأن علامة ما اعتباطية لأن نفس الحيوان يسمى bœuf هنا أو ochs في منطقة أخرى، يعادل القول بأن مفهوم الحداد اعتباطي لأنه يُرمز إليه بالأسود أحيانا، وبالأبيض أحياناً أخرى.

وقد انتقد "جاي بوشار" (Guy bouchard) بشدة ما ذهب إليه "بنفنست" متهما إياه بالوقوع في الهفوة نفسها التي وقع فيها "دي سوسور"، فهو يربط مفهوم الاعتباطية بمفهوم "النظرة اللامبالية" و"التأمل الخارجي"[2]. وعليه يتساءل "جاي بوشار": "هل ينبغي أن نستنتج من ذلك أنه في حالة وجود "نظرة مبالية وتأمل داخلي"، ستكون هناك حاجة إلى فكرة الحداد؟ فمن جهة، إما الدالَّين " bœuf " و"ochs " يعنيان الحيوان الحقيقي، والعلاقة بين الدال والمدلول، فضلا عن العلاقة بين كل علامة والحيوان الحقيقي؛ وإما من جهة أخرى، الأبيض والأسود، وفكرة الحداد، والواقع الممثل لهذه الفكرة، وكذا العلاقة بين الرمزين والفكرة، إضافة إلى العلاقة التي تربط بين هذه الرموز جميعا والفكرة تكون متصلة بالواقع. دعونا نطلق مصطلح "دلالة" على العلاقة بين الدال والمدلول، ومصطلح "تسمية" على العلاقة بين العلامة والواقع.

---

[1] - Idem, p 53.
[2] - Benvenist, nature du signe linguistique, p 52.

وعلى هذا، فإن الحجة التي يسوقها "بنفنيست" مفادها أن اعتبار الدلالة في حالة bœuf اعتباطية لأن التسمية بدورها اعتباطية يعادل القول في حالة الحداد أن المفهوم اعتباطي لأن الرموز تختلف"[1]. يذهب "جاي بوشار" إلى أن الحجة التي استخدمها "بنفنست" لا تبدو منطقية إلا بعد أن يتبيّن الموقف الذي سيعلنه صراحة بعد ذلك، "بنفنست" وهي أن الدلالة ليست اعتباطية بل هي ضرورية. ولكن هذا المعنى لا يمكن فهمه إلا إذا أدركنا أن فكرة الحداد لابد أن تعتبر ضرورية في هذا السياق؛ وسوف يكون من الضروري أن نتبنى وجهة نظر مختلفة عن وجهة نظر من يحكم بأنها اعتباطية لأنه "يكتفي بتأمل خارجي للعلاقة بين واقع موضوعي وسلوك بشري وبالتالي يحكم على نفسه برؤية العلاقة العرضية (contingence) فقط "[2]. وإذا لم يكن من بدّ التوقف على الجانب العرضي بين الواقع الموضوعي والسلوك البشري، سيتوجب إدراك العلاقة بينهما من الداخل، إذا ما تم تأكيد ذلك ضمنا في حالة الحداد، ألا ينطبق أيضا في حالة العلامة اللسانية؟ وبناء عليه، أليس "بينفيست" نفسه هو الذي يستخدم الواقع هذه المرة؟ فضلاً عن ذلك، فإن التوازي بين العلامات اللسانية ورموز الحداد ليس واضحاً بالقدر الكافي.

يميز "بينفيست" في حالة bœuf بوضوح بين الدال والفكرة أو المفهوم المقابل (أي المدلول)، وبين الواقع. وفي المقابل، يتميز مفهوم الحداد بالغموض. فمن شأن مصطلح "مفهوم" أن يدفع المرء إلى الاعتقاد بأنه مدلول، لكن الدفاع عن ضرورة التعبير عنها لا يعني إثبات ضرورة وجود الدلالة. وقد توحي المقارنة بين هذا المفهوم والعلامة اللسانية أيضا بأن المفهوم، شأنه في ذلك شأن العلامة، كيان ذو وجهين، واتحاد قائم بين دال ومدلول. غير أن المقارنة حينئذ يمكن أن تكون غير متكافئة، حيث تتضمن إحدى الحالات العلامة (دال ومدلول)، إضافة إلى الواقع وتنوع الدوال بالمقارنة بهذا الواقع، في حين يمكن أن يتبقى فقط مفهوم (الدال والمدلول) وتنوع الرموز فيما يخص المفهوم في الحالة الأخرى، فالأشياء التي نقارنها ليست واحدة، لذا لا يمكن أن نستخلص نتيجة مشروعة من المقارنة. وأخيرا، إذا كان مفهوم الحداد، كما يبدو في بقية الحجة، معادلا للواقع، فإن ضرورة التسمية هي التي ستتكرس، وليست الدلالة، وهذا يتعارض مع الموقف الذي تلاه والقائل بأن التسمية هي موضع الاعتباطية. وهذا ما جعل "جاي بوشار" يعتبر أن موقف "بينفنست" غير مؤسس بشكل جيد.

[1] - Guy bouchard, Semiologie et symbolique, in bibliographie of sémiotics, 1985, p 400.
[2]- Benvenist, nature du signe linguistique, p 54.

يمكننا أيضا، اعتبار المناقشة السابقة برمتها تستند إلى سوء فهم؛ وهذا على الأقل رأي "فريدريك فرانسوا" (Frédéric François) الذي يميز بين مستويين من الاعتباطية: الاعتباطية المشكلة للعلامة اللسانية ("عدم وجود علاقة تشابه بين الدال والمدلول") والاعتباطية في العلاقات بين عدة علامات على مستوى الشكل أو الإجراءات التركيبية أو المدلولات[1]، ويقع التعارض بين "دي سوسير" و"بنفنيست" في المستوى الأول. وفي هذا الصدد، يشير "فرانسوا" إلى أن العادة المتمثلة بربط سلسلة ما من الأصوات بمدلول معين، تضرب بجذورها في أنفسنا إلى الحد الذي يجعل البعض يرون أن الاعتباطية لا تكمن في العلاقة بين الدال والمدلول وإنما بين العلامة والواقع. ومع ذلك، ولأن "الاعتباطية" لا تعني "إعطاء حرية مطلقة لأشخاص ناطقين"[2]، فحقيقة أن مستخدمي أي لغة يعتقدون أنه من الطبيعي وجود علاقة بين دال معين ومدلول ما لا تمنعها من أن تكون اعتباطية. وبعبارة أخرى، لن يكون هناك أي تعارض بين "الاعتباطية"، على النحو الذي حددها دي سوسير، و"الضرورة" التي يتكلم عنها "**تودوروف**" و "بنفنيست".

تربط إشكالية **تودوروف** بين ثلاث مستويات: مستوى الدلالة، وهو ضروري ولكنه غير مبرر، وكذا مستوى الترميز الذي ليس ضروريا (أو اعتباطيا) لكنه مبرر، فضلا عن مستوى التسمية الذي، كما سنرى في الإجراء التالي، يمكن تبريره (حالة المحاكاة الصوتية التي تشبه الأشياء المسماة على سبيل المثال). بينما تتعلق الإشكالية السوسورية بمستوى واحد فقط، ألا وهو مستوى الدلالة، حيث أنها تقابل بين الاعتباطية (عدم التبرير) والتبرير (وهو مبني على أساس التشابه). أما إشكالية "بنفنيست" فتتصل بمستويين: الدلالة والتعيين، وهي تقابل بينهما بحيث تُسم الأولى بالضرورة والثانية بالاعتباطية (وهو مؤسس على علاقة عرضية). وبالتالي تعني الاعتباطية (عدم التبرير) عند "سوسير" عدم المماثلة وتقابل التبرير، في حين أن الاعتباطية عند "**تودوروف**" و"بنفنيست" تعني عدم الضرورة وعرضية العلاقة، وتتعارض مع الضرورة. ومن ثم، فإن الدلالة عند "دي سوسير" ستكون إما مبررة أو غير مبررة، سواء كانت تنطوي على تماثل بين الدال والمدلول أم لا، ولن يكون هناك أي شك في وجود تقابل بين الاعتباطية وبين الضرورة. بالتالي تصبح المقارنة هنا حساسة جدا بسبب تعدد الإشكاليات والمستويات.

---

[1] - Frédéric François, Caractéres généraux du langage, in Le langane, (sous la diréction d'Andre Martinet), Gallimard, Paris, 1968, p 20.

[2]- Frédéric François, Caractéres généraux du langage, p 23 .

لقد استعار "**تودوروف**" مفهومي التبرير و"عدم التبرير" من عند "دي سوسور"، لكنه غير من مفهومهما، فبعد أن كانا يعنيان الدلالة فقط، أصبحا مع "**تودوروف**" يقابلان بين الدلالة والترميز. أما من "بنفينيست"، فقد استعار "**تودوروف**" مفهوم التقابل بين الاعتباطية والضرورة، لكنه غير من دلالته كذلك، فبدلاً من التمييز بين الدلالة والتسمية فقط، أصبحت تساهم الآن أيضا في التمييز بين الدلالة وبين الترميز، فضلا عن التسمية في بعض الأحيان. أكد "سوسير" بأن العلامة اللسانية غير مبررة، وقد رد عليه "بنفينيست" بأنها ضرورية، بينما خلص "**تودوروف**" إلى أن العلامة اللسانية غير مبررة وضرورية في آن واحد. ولكن هذا الاستنتاج لا يعني أن الاعتباطية والتبرير من ناحية، والضرورة وعدم التبرير من ناحية أخرى، متلازمان بشكل دائم، وإلا سيكون عندئذ من الضروري الاعتراف بأن التسمية –وهي التي تعتبر موضعا للاعتباطية بامتياز وفق بينفنست– تكون مبررة بشكل دائم. فالضرورة إذن لا تتعارض مع التبرير أو عدم التبرير. وبهذا المعنى فإن موقف "بينفنست" لا يدعم بأي حال من الأحوال موقف "**تودوروف**"، بل على العكس من ذلك، يمكن اعتباره مقوضا له، إذا ما تم التسليم بأن العلاقة بين الرامز والمرموز إليه يجب اعتبارها هي الأخرى ضرورية. من الوارد جدا وجود مدلولين اثنين بشكل مستقل عن بعضهما البعض، لكن حينئذ لن يكون للرمز وجود. يتطلب وجود الرمز تحول المدلول إلى رامز لمدلول آخر، والذي سيتحول بدوره إلى مرموز إليه، ومنه يصبح الرامز والمرموز إليه مترابطان بالقدر نفسه الذي يرتبط فيه الدال بالمدلول لأي علامة كانت. وعلى غرار عدم وجود الدال أو المدلول لأي علامة إلا بوجود كليهما معا، الشيء نفسه ينطبق على الرامز والمرموز إليه بالنسبة لأي رمز كان.

2) **<u>دحض تبرير العلامة:</u>**

أول حالة فحصها "**تودوروف**" في مسعاه إلى دحض تبرير العلامة تتمثل في المحاكاة الصوتية (les onomatopées)؛ حيث يزعم البعض أن المحاكاة الصوتية مبررة لأنها تشبه الخيارات التي تسميها (العلامة الطبيعية عند دي سوسور مثلا)، غير أن "**تودوروف**" يؤكد أنه "**كما يتبين لنا على الفور، علاقة الدلالة ليست مبررة بل علاقة المعنى الحقيقي (dénotation) * (أو المعنى الدلالي référence). لا يشبه صوت كوكو (ولا يمكن أن يشبه) معنى كوكو لكنه يشبه المرجع (référent)• (أي تغريد العصفور) أو صورته الذهنية (وتحل هذه الأخيرة محل المرجع لكنها**

• هو الشيء المحسوس أو المجرد الذي ترمز إليه الكلمة: مبارك مبارك، معجم المصطلحات الألسنية، ص 281.

ليست مطابقة للمدلول بأي حال من الأحوال). وبهذا المعنى، يعتبر المعنى الحقيقي حالة خاصة من حالات الترميز".[1] يضيف "**تودوروف**" بأن "سوسير" وعند تطرقه للاعتباطية (قاصدا بها عدم التبرير)[2]؛ فإنه لم يخلط بين علاقة العلامة والمرجع مع العلاقة بين الدال والمدلول.

تتمثل حالة التبرير الثانية التي أشار إليها "**تودوروف**" في الاستعارة؛ حيث نجد أن العلاقة بين الأصوات التي تمثلها كلمة "voile" (شراع) ومعنى voile (شراع) غير مبررة، أما العلاقة بين voile (شراع) و bateau (زورق) فهي علاقة مبررة ، لكنها علاقة ترميز وليست علاقة دلالة، وعليه يقول "**تودوروف**": "**أصبح هذا التبرير متاحا لأنه من الممكن تشابه مَعْنَيَين اثنين (أو أن يكون كل واحد منهما جزءا من الآخر، ...الخ) تماما كما يمكن أن ينطبق ذلك على المدلول والمرجع كما في حالة "كوكو"، لكن لا يمكن أبدا للدال والمدلول أن يتشابها**"[3].

تتمثل الحالة الثالثة والأخيرة مما ذهب إليه **تودوروف** في التبرير المورفولوجي، على غرار إجاص(poire)/ شجرة الإجاص (poirier) – تفاحة(pomme)/ شجرة التفاح (pommier)، وهذه الحالة لا تتعلق بعلامة منعزلة (signe isolé) بل بالعلاقة بين العديد من العلامات، بمعنى أن الدلالة ليست مبررة في هذه الحالة ولكن تنظيم الخطاب بلى.

نحن نقر بصحة هذه الحالة الأخير، بينما نستحضر في الحالة الثانية – التي لا نشكك فيها أيضا– اعتراف "**تودوروف**" بإمكانية تشابه معنيين، ولكنه يؤكد أن الدال والمدلول لا يمكن إطلاقا أن يتشابها "**لا يمكن تصور وجود سلسلة كتابية أو صوتية تشبه معنى أو تكون مجاورة له (...)**"[4]. وهو تأكيد يستعيد –بشكل أكثر عمومية– ذلك الذي سيق لإثبات أنه لا وجود لعلامة مبررة.

لم يأت اختيار **تودوروف** لهذه الأمثلة محض صدفة؛ إذ أن السلسلات الصوتية الخاصة بالكلام المنطوق وكذا السلسلات الكتابية ذات الصلة باللغة المكتوبة تنتمي في حقيقة الأمر إلى

---

[1] – Todorov, Synecdoques, p 33 .
[2] - voir : Idem, p 32.
[3] - Todorov, Synecdoques, p 33.
[4] - Ibidem.

أنساق علامات تعتبر مبدئيا –وفق المنظور السوسوري– غير مبررة، وعليه لا يمكننا إذا الاستشهاد بهذه الأمثلة لإثبات أن الدلالة –بشكل عام– غير مبررة بالضرورة.

لقد اقترح الباحث "جاي بوشار" مثالا مضادا لأمثلة **تودوروف** وهو: إشارتي مرور، تحمل الأولى كلمات "حذار! يوجد مفترق طرق في منطقة قريبة"، فيما الثانية تحمل صورة لطريقين متقاطعين. كما اعتبر الباحث أن المدلول الشامل للإشارتين متطابق، وأن مدلول صورة مفترق الطرق مطابقة لكلمة "مفترق"، أما بقية الجملة يعادلها شكل ولون وموضع الإشارة المرورية. وعليه، فمن الضروري الإلمام باللغة لفهم الكلمة المكتوبة؛ في حين أن أي سائق ملم بقانون المرور سيفسّر الطريقين المتقاطعين تفسيراً صحيحاً – سواء أكان ناطقا باللغة المكتوبة أم لا– وهكذا يتحرر المُفسر من اتفاق (convention) • أضيق عن طريق استبدال دال غير مبرر بدال مبرر[1]. لكن، أين هو المُبَرِرُ الذي يقصده الباحث هنا: هل هي الدلالة، أم التسمية أم الترميز؟ نحن نقصي، أولا، الحالة الأخيرة، إذ لا يتعلق الأمر هنا بالعلاقة بين المدلول وإشارتي مرور مختلفتين، بل بالعلاقة بين دلالة وتسمية إشارة المرور الحاملة لصورة مفترق طرق. من ثم فإن المؤول يلجأ حينئذ للمُسمى، أي مفترق الطريق الحقيقي في هذه الحالة؟ أو يمكن أنه لم ير مفترق الطرق هذا بعد! إذا اعترض المرء على كون سائق السيارة الذي يفسر إشارة المرور بشكل صحيح يفهم أنه لن يواجه قريباً جسماً حقيقياً يشبه الصورة المرسومة أمام ناظريه، وينبغي التسليم بأن هذا الفهم مستقل عن تقاطع الطرق الفعلي المحدد، لأنه سيكون هو نفسه في حالة مفترق طرق فردي آخر تعلن عنه الإشارة نفسها. وحتى في غياب مفترق طرق حقيقي، في حال قام شخص ماكر بتغيير مكان الإشارة المرورية. يوجد بالتالي وسيط بين الدال والمسمى، وهو إما المدلول أو الصورة الذهنية للمسمى.

ليست الصورة الذهنية –حسب **تودوروف**– مطابقة بأي حال من الأحوال للمدلول، ولهذا يقول "جاي بوشار": "(...) لكن إذا كانت العلاقة بين دال ما وبين صورة ذهنية ليست ملائمة من الناحية السيميولوجية، كيف يمكن تفسير وظيفة علامة على غرار صورة مفترق طرق من الناحية السيميولوجية؟ وعلاوة على ذلك، لا نرى لماذا يتعين على السيميائي تحديد الطبيعة البسيكولوجية للمدلول، فمن وجهة النظر السيميولوجية، لا يهم ما إذا كان المدلول صورة ذهنية أو مفهوماً أو شيئاً

• هو ما تواضع عليه مستعملو اللغة من مفردات وأساليب لغوية: مبارك مبارك، معجم المصطلحات الألسنية، ص64.

[1] - Guy bouchard, Sémiologie et symbolique, p 403 .

آخر، وإذا لزم الأمر الاعتراف بوجود تشابه بين الدال والمدلول من أجل تفسير طريقة عمل العلامة، فما المانع من ذلك؟ وإذا تجاهلنا الطبيعة البسيكولوجية للعلامة، فلن يبق سوى سبيل واحد: التأكيد بأن الدال في حد ذاته لا يمكن أن يشبه أي شيء، وأن المدلول في حد ذاته لا يمكن أن يشبه شيئا آخر"[1]، غير أن "**تودوروف**" اعترف بأن الدال يمكن أن يشبه مُسمى معين (في حالة المحاكاة الصوتية)؛ فإذا كانت مفاهيم الدال والمدلول لا تستثني مفهوم التشابه، لماذا إذا لا يمكن للدال أن يشبه المدلول؟ لا يعطينا "**تودوروف**" أي سبب وجيه لذلك، وعليه، لا تبدو لنا القطيعة بين السيميولوجيا والرمزية التي تستند على المقابلة بين العلامة والرمز، من خلال العنوان موضع الدراسة، مرتكزة على سند مُؤسَس.

3. مأزق السيميوطيقا:

يعلن "**تودوروف**" أن السيميوطيقا لا تزال مشروعا أكثر من كونها علما مبنيا على أسس، وذلك بسبب الالتباس بشأن مبادئها ومفاهيمها الأساسية، لاسيما العلامة، ويعود المشكل إلى تعرض السيميوطيقا للطمس من طرف اللسانيات، ويفسر **تودوروف** ذلك كالآتي: إذا اعتُمدت العلامات غير اللسانية أساسا لاكتشاف مكانة اللغة، سينجم عن ذلك إما عدم قدرتها على تقديم تحديد دقيق للغة أو تكون ذات أهمية ثانوية في تسليط الضوء على مكانة اللغة، اللهم إلا إذا تم الاستناد على اللغة كأساس لدراسة الأنظمة الأخرى. تكمن المخاطرة ها هنا في فرض النموذج اللساني عليها بالاقتصار على إعادة تسمية "الدال" و"المدلول" وهي ظواهر معروفة[2]. ليس هذا موقف **تودوروف** فحسب، بل ثمة تعريفات وآراء أخرى تنظر إلى السيميوطيقا باعتبارها منهجا من المناهج أو وسيلة من وسائل البحث؛ بحيث يشير "جورج مونان" إلى أن السيميوطيقا "وسيلة عمل" (instrument de travail)[3]، أي منهجا من مناهج البحث، رغم أن "مونان" في مواضع أخرى نجده يعرف السيميوطيقا باعتبارها علما[4]. كما نجد هذا التباين في مفهوم السيميوطيقا عند باحثين آخرين، فهي عند صاحبا "دليل الناقد الأدبي" "تعني علم أو دراسة علامات دراسة منظمة ومنتظمة"[5]. وعند "شارل سندرس بيرس" نظرية

---

[1] - Idem, p 404.
[2]- Todorov, Sémiotique, in Dictionnaire encyclopedique des sciences du langages : p 113
[3] - Georges Mounin, lntroduction a la sémiologie, éd de Minuit, Paris, 1970, p 10.
[4] - Idem, p 7.
[5]– ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 106.

شبه ضرورية أو شكلية للعلامات[1]. وبهذا نكون أمام ثلاثة آراء مختلفة: راي يعتبر السيميوطيقا علما، وثان يجعلها منهجا، وثالث يتخذها نظرية عامة.

يرجع **تودوروف** أسباب هذه الصعوبة التي تواجه السيميوطيقا إلى مكانة اللغة داخلها، فضلا عن طبيعة العلامة. فمن ناحية، لا يمكن لنظامين سيميوطيقيين مختلفين أن يكونا قابلين للتحويل المتبادل؛ أي التعبير عن علاقة الدلالة نفسها، لأن وجود المدلول لا معنى له خارج العلاقة التي تربطه بالدال، كما أن المدلول في نظام ما ليس نفسه في نظام آخر. ومن ناحية أخرى، وحدها اللغة تتمتع بالثانوية؛ وهي النظام الوحيد الذي يمكن من خلاله وصف الأنظمة الأخرى فضلا عن وصف نفسه، ويجب على كل سيميوطيقا خاصة بنظام غير لساني استعارة لسان حال اللغة، كما لا يمكنها التواجد إلا ضمن سيميوطيقا اللغة ومن خلالها.

يعتبر **تودوروف** أن هذين المبدأين يجعلان من وجود السيميوطيقا مستحيلا؛ إذ يقول: "**فعدم الارتياح لا ينشأ من غياب علامة غير لسانية، لأن هذه العلامة موجودة بالفعل، بل مما لا يمكن التعبير عنه إلا بعبارات لسانية، رغم كون هذه الأخيرة عاجزة عن الإحاطة بما هو مميز في المعنى الغير لساني. يجب على السيميوطيقا القائمة على أساس اللغة (ونحن إلى حد الساعة لا نعرف أساسا آخر يمكن أن تبنى عليه) أن تتخلى عن دراسة الإشكالية الرئيسة لكل الأنظمة السيميوطيقية متمثلة في الدلالة، بحيث تستعيض بها بشكل غير معلن عن هدفها الحقيقي. لم يتم تجاوز السيميوطيقا التي تعنى بما هو غير لساني على مستوى الموضوع (لأنها تملك موضوعا بالفعل) لكن السبب يكمن في خطابها المليء بالإنشاء، الشيء الذي يحطّ من قيمة نتائج عملها**"[2]. بما أن الصعوبة تكمن ها هنا، فكيف يمكن حلها؟

يقترح "**تودوروف**" الحل في نقل وظيفة السيميوطيقا، إذ تتكفل من الآن فصاعدا بالترميز بدل الدلالة، وذلك ضمن علاقة ثانوية لا تربط بين الكيانات المتجانسة بشكل ضروري (كما هو الحال بالنسبة للعلامة) وإنما بشكل مبرر، مما سيكشف الآليات قيد العمل في المجتمع[3]. وبهذا،

---

[1]– جيرار دولودال، السيميائيات أو نظرية العلامات، تر: عبد الرحمان بوعلي، مطبعة النجاح الجديدة، ط1، الدار البيضاء، 2000، ص 21.

[2] - Todorov, D E S L, p 121.

[3] - Idem, p 122.

ستعنى وظيفة السيميوطيقا بمجال الترميز، وسيكون منفصلا عن اللسانيات حتى عندما تدرس الإجراءات الرمزية للغة، لأن هذه الإجراءات لا تندرج ضمن الآلية اللسانية المحضة.

وكما سبقت الإشارة إليه –من خلال ما ورد في الجزء السابق من العنوان– فإن انكماش الحقل السيميوطيقي يستند إلى التقابل بين الدلالة والترميز، لكن أسباب هذا الانكماش مختلفة ولابد من تفحصها في ذاتها.

ينص السبب الأول على أن نظامين سيميوطيقيين مختلفين لا يمكن أن يكونا قابلين للتحويل المتبادل؛ لأن وجود المدلول لا معنى له خارج العلاقة التي تربطه بالدال، كما أن المدلول في نظام ما ليس نفسه في نظام آخر. ونستثني من هذه الحالة، الكتابة الأبجدية؛ ذلك أن الكتابة الأبجدية واللغة الشفوية لا يشكلان نظامين مستقلين ويمكن الاستناد في ذلك على تمييز "هيلمسلاف" (Hjelmslev) بين الشكل (forme) والماهية (substance)، بغرض إثبات أن النظام في حالة السَيْمِيات البديلة (Sémies substitutives) يبقى نفسه فيما الماهية وحدها تتغير[1]. لكن هذه الفرضية لا تتفق مع تصريحات "**تودوروف**" في مقالين آخرين من "القاموس الموسوعي لعلوم اللغة"؛ حيث يكتب "**تودوروف**" في المقال الموسوم بـ: "العلامة" (signe) ما يلي: "**لا تعتبر العلامة لسانية بالضرورة إذا ما تم تعريفها على هذا النحو: الراية، الصليب المعقوف، إشارة ما، إشارات المرور كذلك تعتبر علامات. يجب البحث في مكان آخر عن خصوصية اللغة الشفوية. أولا، هذه اللغة –اللغة – تتميز بمظهرها النظامي**"[2]. ولذلك فإن اللغة اللفظية هي عبارة عن نظام، ولكن هذه هي أيضاً حالة الكتابة: "**الكتابة بمعناها الواسع هي كل نظام سيميوطيقي بصري أو مكاني، وبالمعنى الضيق فهي نظام كتابي لتدوين اللغة**"[3]. كما توضح "جوليا كريستيفا"، في ذات السياق، موضوع السيميوطيقا بقولها: "دراسة الأنظمة الشفوية وغير الشفوية ومن ضمنها اللغات بما هي أنظمة أو علامات تتمفصل داخل تركيب الاختلافات"[4]. تشمل الكتابة بمعناها الواسع كل من الكتابة الخاصة

---

[1]– ينظر: لويس هيلمسلاف، حول مبادئ نظرية اللغة، ترجمة: جمال بلعربي، منشورات ضفاف، 2017، ص 67–69.

[2] - Todorov, Signe, in D E S L, p 136.

[3] - Todorov, Ecriture, in D E S L, p 249 .

[4]– جوليا كريستيفا، نقلا عن رويبحي لخضر، علاقة السيمياء باللسانيات، مجلة الممارسات اللغوية، الجزء الخامس، العدد 28، جامعة لمسيلة، ص 112.

بالرموز المفرداتية (logographique) وتلك التي ليست كذلك، من الواضح أن كلمة "نظام" هنا تشير إلى أنظمة أخرى غير النظام الشفهي. نحن إذا أمام نظامين.

يعتبر **تودوروف** الكتابة، بوجه خاص، حافلة بالمعلومات المفيدة، وسنعود إلى ذلك في حديثنا عن السبب الثاني، الذي بموجبه لا تتمتع بخاصية الثانوية (secondarité) إلا اللغة؛ أي أنها النظام الوحيد الذي يسمح بوصف الأنظمة الأخرى فضلا عن نظامها هي؛ بحيث لا يمكن لأي سيميوطيقا خاصة بنظام غير لساني أن توجد إلا ضمن نطاق سيميوطيقا اللغة ومن خلالها. وفي الوقت نفسه، نخسر ما هو متميز في المعنى غير اللساني من خلال الاستعاضة عنه بشكل غير معلن بدلالات لسانية. وهذا هو موقف "رولان بارت" حين اعتبر –على خلاف ما ذهب إليه "سوسور"– أن كل نظام سيميوطيقي يمتزج حتما باللغة، فلا يمكن الانفتاح على الأنظمة السيميوطيقية الأخرى كاللباس والطعام ودراسة خصائصها إلا عبر الدليل اللساني الذي يقسم دوالها ويعين مدلولاتها[1]، بالتالي فإن "رولان بارت" يتصور أن تخيل نظام من المدلولات خارج اللغة أمر غاية في التعقيد.

إن استخدام "**تودوروف**" مصطلحي "اللغة" و" اللسانيات" في الاستشهادين السابقين أمر مربك، وقد يؤدي إلى خلق المشاكل المشار إليها سلفا. إن المقصود باللغة في الاستشهاد، هي اللغة الشفوية واللغة المكتوبة أي اللغة الواصفة (métalangage) واللغة–الموضوع (langage-objet) بالمفهوم اللساني[2]. وإذا كان "**تودوروف**" محقاً، فلن يكون من المستحيل دراسة الدلالات غير اللسانية فحسب، بل سيكون من المستحيل دراسة أي دلالة كانت. ولتكن، إذن، الحالات التالية من اللغة الواصفة ومن اللغة–الموضوع:

	1	2	3	4	5
اللغة الواصفة	كتابة عربية	كتابة فرنسية	كتابة عربية	كتابة عربية	عربية منطوقة
اللغة–الموضوع	قانون المرور	عربية منطوقة	عربية منطوقة	عربية مكتوبة	عربية منطوقة

[1]– ينظر: رويبحي لخضر، علاقة السيمياء باللسانيات، ص 115.

[2]- Todorov, D S E L, p 249 .

لنتفق أن اللسانيات الخاصة بلغة ما هي لغة واصفة تكون لغتها–الموضوع هي اللغة المنطوقة، وأن علم الكتابة (grammatologie) عبارة عن لغة واصفة موضوعها هو اللغة المكتوبة. وهكذا فإن الحالة الخامسة تتوافق مع علم اللسانيات فيما الحالة الرابعة تتطابق مع علم الكتابة. لكن ماذا عن الحالات الثلاثة الأخرى؟ عندما يؤكد "**تودوروف**" أن اللغة هي النظام السيميوطيقي الوحيد الذي يسمح بوصف الانظمة الأخرى فضلا عن وصف نفسه؛ فإن كلمة "لغة" هنا تتوافق مع تسعة من بين العشرة عناصر الواردة في الجدول، باستثناء قانون المرور، وبالتالي ينجم عن ذلك خلط بين كل من اللغة الواصفة واللغة–الموضوع (langage-objet)، والشيء نفسه بين اللغة الشفوية واللغة المكتوبة. ومع ذلك، لا يمكن للغة الواصفة المكتوبة بالعربية أن تأخذ في الحسبان دلالة قانون المرور (الحالة1)، وذلك استنادا إلى مبدأ تلازم الدال والمدلول. وهذا ما يقره "**تودوروف**". لكن، وبموجب المبدأ نفسه، ما لم نوافق على اعتبار نظام لغة واصفة مكتوبة – سواء تعلق الأمر بالعربية أو الفرنسية– مطابقا لنظام اللغة العربية المنطوقة باعتبارها لغة–موضوع، فإن الحالتين 02 و 03 تصبحان بدورهما مستحيلتين. أما فيما يخص الحالتين 04 و05، فنجد فيهما أن اللغة الواصفة مطابقة للغة–الموضوع بشكل كبير؛ وعليه فإننا نعتقد أنها تستوفي الشروط الموضوعة من طرف "**تودوروف**". لكن، إذا كانت اللغة الشفوية هي اللغة الوحيدة التي تتمتع بخاصية الثانوية[1]، وإذا اعتبرنا اللغة الشفاهية واللغة الكتابة نظامين مختلفين، فسوف تستحيل أيضا الحالة الرابعة. تبقى الحالة الخامسة، أي حالة اللغة الواصفة التي تستخدم اللغة الطبيعية نفسها مع اللغة–الموضوع التي تصفها. وإذا سلمنا بصحة هذه الحالة، فسوف يستلزم ذلك الاعتراف بتقلص الحقل السيميوطيقي إلى حد كبير، لكن، قد لا يكون هذا التسليم مشروعا؟ إذ حتى لو تطابقت هنا اللغة الواصفة مع اللغة–الموضوع بشكل كبير، ما لم نوافق على أن نظام هذه اللغة الواصفة مطابق لنظام اللغة–الموضوع، فسنكون مرة أخرى أمام حالة مستحيلة. لذلك، إذا قبلنا بالمبدأ الذي ذكره "**تودوروف**"، فستصبح دراسة أي دلالة مستحيلة.

اقترح "**تودوروف**" جعل السيميوطيقا علما خاصا بدراسة الرمزية، وذلك بغرض التوصل لحل لما يعتبره المعضلة الأساسية لهذا العلم. غير أن هذه المعضلة تبدو حقيقية، وهي أكثر استعصاء مما يشير إليه "**تودوروف**"؛ إذ أنها لا تكتفي بتقويض الدراسة السيميوطيقية للدلالة غير اللسانية

[1] - voir : D S E L, p 137.

فحسب، لكنها تجعل من وجود علم الدلالة اللساني نفسه مستحيلا؛ فإذا لم يكن بوسعنا فهم مدلول علامة لسانية ما، فكيف سيكون بالإمكان دراسة العلاقات بين مدلولات علامات مختلفة؟ إذا كانت دراسة الرمزية ممكنة، فإن دراسة علم الدلالة اللسانية ممكنة أيضاً، والشيء نفسه بالنسبة لسيميوطيقا الدلالة غير اللسانية، وعليه لم يعد هنالك من سبب لحصر السيميوطيقا في دراسة الرمزية فقط.

4. خصوصية العلامات اللسانية:

تهمنا تحت هذا العنوان ثلاثة مقاطع من كتاب "**تودوروف**" "نظريات في الرمز"؛ حيث يشير في الأول إلى أن "**الخاطر الرمزي تتطعم به الدلالة الصريحة**"[1] مضيفا أنه "**متى حُمل لفظ "الدليل" على معنى واسع يدخل به تحته معنى الرمز (فيصير هذا عندئذ تخصيصا له) أمكن الجزم بأن الدراسات التي تعالج الرمز تنتسب إلى النظرية العامة في الدلائل، وهي الدلائليات(...)**"[2]. وفي المقطع الثاني يقول "**تودوروف**": "**لقد انطلقت من مفهوم مجمل لما يسمى الدلائليات. والمهم هنا من مكوناتها اثنان: أولا لأنها خطاب موضوعه المعرفة (لا الجمال الشعري ولا التأمل الصرف)، وثانيا أن موضوعها دلائل مختلفة الأنواع (وليست ألفاظا، مثلا، وحسب)**"[3]. يتفق "**تودوروف**" في النصين الأولين مع الفكرة التي مفادها أنه بما أن الرمز نوع من أنواع العلامات، فإن الدراسات المتعلقة بالرمز تدخل في النظرية العامة للعلامات، أي السيميوطيقا. بينما، تقوض الفقرة الثالثة هذه الرؤية.

يتناول "**تودوروف**" في المقطع الثالث السيميوطيقا الأوغسطينية؛ حيث يقوم بداية بتوضيح التعريفات والأوصاف المختلفة التي اقترحها أوغسطين(Augustin) للعلامة، ومن ثم مختلف تصنيفاته لها[4]. وحسب التصنيف الأول المبني على أساس نمط الانتقال (le mode de transmission) يمكن تقسيم مختلف الدوال وفق المعاني التي تستقبلها، وهنا يؤكد "**تودوروف**" على الدور المهيمن لحاستي البصر والسمع بالمقارنة مع الحواس الأخرى فضلا عن ارتباط اللغة (خاصة الارتباط الصوتي (Phonique) بالنسبة لأوغسطين)، بالعلامات التي تتلقاها حاسة السمع. يتعلق

---

[1]– تودوروف، نظريات في الرمز، ص 12.

[2]– م ن، ص 13.

[3]– تودوروف، نظريات في الرمز، ص 19.

[4]–ينظر: م ن، ص 52–83.

التصنيف الثاني بالأصل والاستعمال؛ إذ أن العلامات الطبيعية هي التي تخبر بنفسها عن وجود أشياء أخرى دونما وجود لنية أو لرغبة في الدلالة، على غرار الدخان الذي يخبر بوجود النار. في حين تكون العلامات قصدية عندما تصدر عن الكائنات الحية موجهة لبعضها البعض وهي تهدف للتعبير عما تحس به وما تفكر فيه، مثل الكلمات. ويرتبط التصنيف الثالث بالوضعية الاجتماعية، إذ تكون العلامات طبيعية إذا كان من الممكن فهمها فطريا وعلى الفور، ولكنها تعتبر مؤسسة (institutionnels) أو اتفاقية (conventionnels) إذا كان فهمها يتطلب التعلم. وتكون العلامات إما وضعية (propre) أو منقولة (transposés)•، وذلك حسب طبيعة العلاقة الرمزية؛ إذ تكون وضعية إذا ما استعملت لتعيين أشياء استحدثت خصيصا من أجلها، على غرار كلمة "ثور" لتسمية الحيوان، وتكون منقولة عندما تستخدم الأشياء التي يشار إليها بألفاظها الخاصة بغاية تحديد شيء آخر، مثل العجل "**ذلك الحيوان يذكرنا بالبشير الذي تأول به الرسول ما عينه الكتاب بهذه الالفاظ: "لا تجعلن لجاما على الثور الذي داس الحصاد**"[1]. وفي الأخير، بالاعتماد على طبيعة المسمى (سواء أكان علامة أو شيئا)، ويشير "**تودوروف**" أنه يمكن الجمع ها هنا بين حالتين ضلتا في نظر أوغسطين معزولة، وهي حالة الحروف وحالة الاستعمال اللغة الواصفة (métalinguistiques)؛ وفي كلتا الحالتين، فإن العلامة هي المسمى: تعتبر في الحالة الأولى مدلولا، وفي الثانية دالا، أما الحروف فتشير إلى أصوات اللغة، بينما يمكن استعمال كلمات اللغة كأسماء للكلمات.

يتساءل "**تودوروف**" بعد تسليط الضوء على أصالة السيميوطيقا الأوغسطينية، عن ثمن نشأة هذا العلم: "**لقد جعل أوغسطين الألفاظ، من حيث ورودها في الأقوال العامة، داخلة في فئتين اثنتين وحسب: فهي من قبيل المسموع من جهة، والقصدي من جهة أخرى؛ ويعطي تقاطع ذينك الصنفين الدلائل اللسانية. ولم يتنبه أوغسطين، في أثناء ذلك، إلى أنه لم يذكر أي وسيلة لتمييزها من غيرها من "الدلائل السمعية القصدية"، سوى اطراد استعمالها**"[2].

• وهي عملية نقل كلمة من نوع نحوي إلى نوع نحوي آخر، كنقل الصفة إلى الموصوف، مثل لفظة "المهنّد" في السيف المهنّد، التي هي صفة، نقلت إلى " المهند" وهي الكلمة التي حلت محل كلمة سيف وأصبحت مرادفة لها: مبارك مبارك، معجم المصطلحات الالسنية، ص293.

[1]– تودوروف، نظريات في الرمز، ص 73.

[2]– م ن، ص 83.

يشير "**تودوروف**" إلى أن "أوغسطين" قد قام باستخراج بعض خصائص اللغة، لا سيما قدرتها الاصطلاحية (métasémiotique) والتي لا يمكن للطبيعية السمعية القصدية تفسيرها: "**لكنه لم يطرح على نفسه السؤال: ما هي خاصية اللغة التي بها كانت لها تلك القدرة؟ وهذا سؤال غاية في الأهمية من شأن جواب واحد عنه أن يمكن من البت في مسألة أخرى، ناتجة عن ذلك، هي مسألة "ثمن" إقامة الدلائليات، وهي: هل من النافع أن يتحد تحت مفهوم واحد – هو الدليل– ما له وما ليس له تلك الخاصة الاصطلاحية الدلائلية (والملاحظ أن هذا السؤال الجديد فيه دور، إذ يشتمل في صلبه على لفظ "دلائلي")؟ ولا يمكن قياس تلك المنفعة ما لم يعرف ما تدور عليه المقابلة بين الدلائل اللسانية والدلائل غير اللسانية. فمن الجهل إذا –ولا نقول الكبت– بالفرق بين الألفاظ وغيرها من الدلائل نشأت دلائليات أوغسطين، كما نشأت دلائليات "سوسور"، خمسة عشر قرنا بعد ذلك. وفي ذلك ما يشكك في وجود الدلائليات نفسه. ومع ذلك لمح أوغسطين سبيلا للخروج من ذلك المأزق (ولعله ظل غير واع بهذا السبيل ولا بذلك المأزق)، وهو توسيع الصنف الخطابي الذي يتقابل فيه الوضعي والمنقول ليشمل مجال الدلائل. ذلك أن هذا الصنف يتعالى على حد سواء على المقابلة الجوهرية بين اللساني وغير اللساني (لوقوعها في المجالين معا) وعلى المقابلتين التداوليتين الحادثتين بين القصدي والطبيعي أو الاتفاقي والكلي؛ وهو ما يؤهله لإبراز ضربين كبيرين من التعيين، قد نميل اليوم إلى تسميتها باسمين مختلفين، هما الدلالة والترميز**"[1].

يفضي "**تودوروف**" إلى نظرية أخرى، انطلاقا من نظرية "أوغسطين" التي تعتبر العلامة كيانا نوعيا يشمل أنواعا عدة من العلامات بما فيها الكلمات والرموز؛ حيث يقابل "**تودوروف**" في نظريته بين العلامة والرمز، وبين الدلالة والترميز، الشيء الذي يفكك المشروع السيميولوطيقي. وتكمن أسباب هذا الانتقال وفق "**تودوروف**" إلى النقائص المسجلة في نظرية "أوغسطين"، التي تكمن في إغفال "أوغسطين" للفرق بين الكلمات والعلامات الأخرى. لكن، وهنا نتساءل ما مدى صحة ما يذهب إليه "**تودوروف**"؟ وهل يكفي وجود هذا الفرق لتبرير تقطيع أوصال السيميولوجيا بين الدلالة والترميز؟

[1]– تودوروف، نظريات في الرمز، ص 84–85.

يمكن أن ننطلق من الفكرة التي طرحها "**تودوروف**" أين "**جعل** "**أوغسطين**" **الألفاظ من حيث ورودها في الاقوال العامة، داخلة في فئتين اثنتين وحسب**"[1]: فما معنى مستوى الأقوال العامة؟ لقد قدم "**تودوروف**" –كما رأينا سلفا– خمس تصنيفات أوغسطينية؛ حيث تتوزع العلامات في التصنيف الأول على الحواس الخمسة، فيما تستهدف العلامات اللسانية حاسة السمع، وطبقاً للتصنيف الثاني، فإن العلامات اللسانية ليست طبيعية بل مقصودة، و يقابل التصنيف الثالث بين العلامات الطبيعية والعلامات التقليدية. وتتطلب العلامات التقليدية، كما سبق ورأينا، وجود التعلم، ومن الواضح بهذا المعنى أن العلامات اللسانية تكون تقليدية. ويأتي في المرتبة الرابعة التقابل بين العلامات الحقيقية والعلامات المنقولة، وهنا تشارك العلامات اللسانية مرة أخرى لأن المثال الذي ساقه "أوغسطين" يتمثل في "الثور" الذي يشير إما للحيوان المعروف أو إلى المبشر الإنجيلي. أما بالنسبة للتصنيف الخامس، فهو يشير تحديداً إلى العلامات اللسانية، حيث أنها تجمع بين حالتين ظلتا في نظر أوغسطين منفصلتين، وهما: حالة الحروف، ودلائل الأصوات، وحالة استعمالات اللغة استعمالا اصطلاحيا (métalinguistiques)[2]. وبهذا تكون العلامات اللسانية حاضرة في التصنيفات الخمسة التي حددها "**تودوروف**". ما المغزى حينئذ من التأكيد الذي مفاده أن "أوغسطين" قد حدد الالفاظ من حيث ورودها على مستوى العبارات (énoncés) العامة، ضمن تصنيفين اثنين فقط؟ هل يمكن الادعاء بأن تصنيفين فقط من بين التصنيفات الخمس المدروسة تشكل "عبارات عامة" في حين لا ينطبق هذا التوصيف على التصنيفات الثلاث الأخرى؟ يمكننا التسليم بذلك، لكن بشرط التسليم كذلك بأن "أوغسطين" لم يستحدث خمسة تصنيفات، بل تصنيفين فقط.

يشير "**تودوروف**" إلى أن "أوغسطين" قد وضع، في الواقع، نظريته العامة للعلامة مع بداية كتابه الثاني "العقيدة المسيحية "De doctrina christiana "[3]. بيد أنه لا يقدم في هذا المقطع من نصه سوى تصنيفين فقط: يتمثل الأول في التصنيف الذي يماثله "**تودوروف**" بالتمييز بين العلامات الطبيعية والعلامات القصدية، (وتعطينا الترجمة الفرنسية تقابلا بين العلامات الطبيعية و العلامات الاتفاقية – data signa أي تلك التي يعطيها الأحياء لبعضهم بعضا). أما التصنيف الثاني فيتمثل

[1]– تودوروف، نظريات في الرمز ، ص 83.

[2]– ينظر: م ن، ص 78.

[3]– ينظر: م ن، ص 64.

في التصنيف وفق الحواس الخمسة. ومن خلال شرح "أوغسطين" لهذا التصنيف، نجده يوضح أن الكلمات، وهي علامات موجهة لحاسة السمع، أكثر عددا من العلامات الأخرى، وأنها الوحيدة القادرة على وصف العلامات الأخرى (الخصائص الاصطلاحية (métasémiotique) بحسب تعبير **تودوروف**[1])، كما يمكن تجسيدها من خلال الكتابة، ونجد أن هذه السمات الثلاث الأخيرة تظهر بوضوح باعتبارها خواصا للعلامات اللسانية .أما فيما يتعلق بالتمييز بين العلامات الحقيقية والعلامات المجازية، فمن الواضح من السياق أنه ليس تقسيما للعلامات بصفة عامة، بل تقسيم فرعي للعلامات اللسانية وهذا ما يبينه "أوغسطين" قائلا: "**غير أن هناك سببين اثنين يقفان وراء عدم فهم النص المقدس، فهو مُحجب إما بعلامات غامضة أو بعلامات ملتبسة. في حقيقة الأمر، تكون العلامات إما حقيقية أو مجازية**"[2]. يبدو واضحا أن الأمر يتعلق بعلامات خاصة بنصوص مقدسة، وبالتالي علامات لسانية. أما فيما يخص العلامات التي يصفها "**تودوروف**" بالاتفاقية، والتي يستشهد عليها بنص حول الرقص الصامت[3] (la pantomime)، تبدو في سياق بعيد نوعا ما عن الحيز المخصص للعلامة بشكل عام.

يتكون الجزء الثاني من كتاب "doctrina christiana " من قسمين رئيسيين: الأول يتعلق بالعلامات بشكل عام (التعريف والتصنيف)، والثاني مخصص للعلامات الواجب تفسيرها في الكتاب المقدس. فبعد مقدمة قصيرة، يعنى القسم الثاني من الكتاب بدراسة السبب الأول لعدم فهم العلامة في الكتاب المقدس والمتمثل في العلامات الغامضة، وهذه الأخيرة إما تكون حقيقية أو مجازية. في حال كانت هذه العلامات مجازية، سيتطلب فهمها معرفة اللغة أو معرفة الأشياء، وإذا كان المطلوب معرفة الأشياء سيتعلق الأمر إما بأشياء استحدثها البشر أو أشياء لم يستحدثوها. وفي سياق الأشياء التي أستحدثها البشر، يتكلم "أوغسطين" عن الرقص الصامت، ولكن أيضاً عن حالات أخرى أكثر وضوحاً من العلامات الاتفاقية، على سبيل المثال العلامات اللسانية والعلامات المكتوبة[4]، وهو ما لم يتطرق إليه "**تودوروف**" في تحليله مع أنه تم تحديده بوضوح في تصنيفي العلامات مع بداية الكتاب الثاني "لأوغسطين"، وبالتالي يمكن أن نخلص إلى أن "أوغسطين" لا يقدم هنا، تصنيفاً جديداً

---

[1]– ينظر: تودوروف، نظريات في الرمز، ص 84.

[2] - voir : de la doctrine, in Guy Bouchard, la conception augustienne du signe, selon Todorov, p 10. https://www.brepolsonline.net/doi/pdf/.

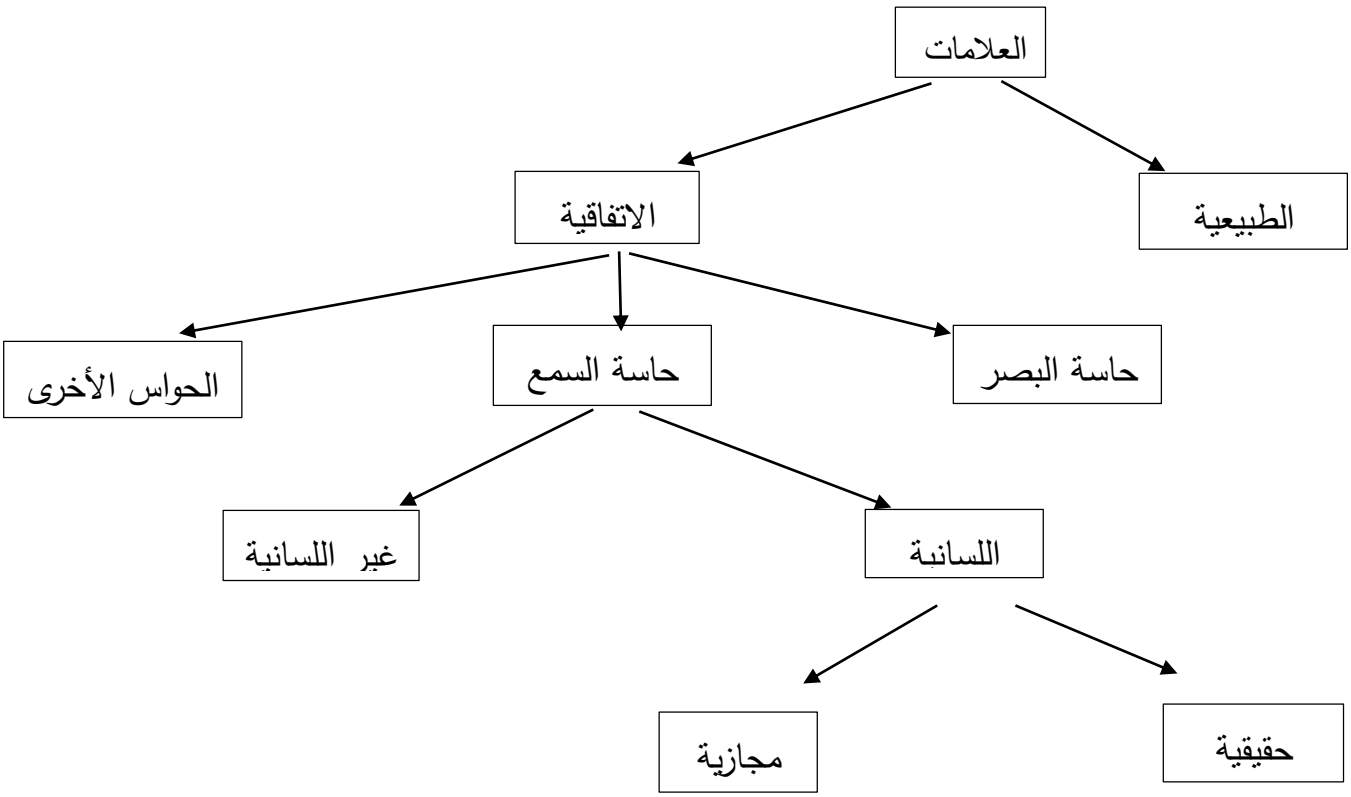
[3]– ينظر: تودوروف، نظريات في الرمز، ص 69.

[4] - voir : Guy bouchard, la conception augustinienne du sigue, p 15.

للعلامات، وهو التصنيف الذي يصفه "**تودوروف**" بالشائع، وأن المقابلة بين العلامات الطبيعية والعلامات القصدية من جهة وبين العلامات الطبيعية والعلامات الاتفاقية من جهة أخرى، هي المقابلة ذاتها.

لا يوجد عند "أوغسطين" إذا سوى تصنيفين متلائمين: إذ تكون العلامات إما طبيعية أو تقليدية، هذا من جهة، وإما تكون موجهة نحو حاسة البصر أو السمع أو بقية الحواس، من جهة أخرى. إن العلامات اللسانية اتفاقية، وهي موجهة إلى حاسة السمع، وعلاوة على ذلك، تتميز بالعديد من الخصائص؛ حيث نجدها أكثر عددا من غيرها من العلامات، كما بإمكانها أن تقوم بوصف العلامات الأخرى (بينما العكس غير صحيح)، وأيضا يمكن جعلها مرئية من خلال الكتابة، كما يمكن فهمها إمّا بمعناها الحقيقي أو المجازي، وبالتالي فإن "أوغسطين" لم يغفل عن خصوصية العلامات الشفهية (signes verbaux) .

ولكن هل تكفي هذه الخصوصية لقطع أوصال السيميولوجيا؟ يجيب "أوغسطين" عن ذلك بالنفي، وهو الذي يضع العلامات اللغوية ضمن تصنيف عام للعلامات، والذي يمكن أن نتمثله في الشكل الآتي:



يرى "**تودوروف**" بالمقابل، أنه من الضروري مقابلة الدلالة والترميز، وقد وضحنا سابقا سبب هذا التقابل من خلال الاستشهاد باستنتاجه حول السيميولوجيا الأوغسطينية، وذلك باللجوء إلى توسيع نطاق فئة وضعي/منقول[1] لتشمل العلامات بشكل عام، ونجد هذه الفئة في ما هو لساني بنفس القدر الذي نجده فيما هو غير لساني، ويُفسِر **تودوروف** الفرق الذي يتأسس عليه هذا التقابل، بشكل غير مباشر، حضور أو غياب القدرة الاصطلاحية (الميطاسيميوطيقية) للعلامة، وهذا يعني أنه لا يمكن اعتبار فئة وضعي/ منقول تقسيما للعلامات، وإنما بالأحرى تقسيما فرعيا للعلامات اللسانية. وبناء على ذلك، يذهب **تودوروف** إلى أنه لا يصح تصنيف "**جزء من الدلائل اللسانية (هو العبارات غير مباشرة) يصطف مع الدلائل غير اللسانية**"[2]. وعلاوة على ذلك، إذا كانت المقابلة بين الوضعي والمنقول هي التي تفسر بشكل غير مباشر وجود أو غياب القدرة الاصطلاحية (الميطاسيميوطيقية)، وفي حال وجود علامات منقولة وعلامات وضعية بين العلامات غير اللسانية، فينبغي لنا أن نعترف بأن بعض هذه العلامات لها قدرة ميطاسيميوطيقية. لكن، وبهذه الطريقة، لن تبقى هذه القدرة خاصية من خصائص العلامات اللسانية. وعلى هذا فإن موقف "**تودوروف**" هو الذي قد يؤدي في النهاية إلى إغفال خصوصية العلامات اللساني؛ بينما نجد موقف "أوغسطين" على النقيض من ذلك، كونه يحافظ على الفئة وضعي–منقول على مستوى العلامات اللسانية. وإذا كان صحيحا أن هذه الخاصية هي التي تفسر بشكل غير مباشر القدرة الميطاسيميوطيقية، فهي في الوقت نفسه تحافظ على الطابع الخاص للعلامات الشفوية، وبالتالي لا يجوز اتخاذ السيميوطيقا الأوغسطينية ذريعة لتحجيم مجال السيميوطيقا.

نخلص في نهاية هذا المبحث إلى مجموعة من النتائج أهمها:

أشار "**تودوروف**" في مقال نشره سنة 1966 حول "الآفاق السيميولوجية" إلى أن مستقبل هذا العلم سيكون قاتما إذا حاول عزل حقل الدراسات الخاصة به، مع الاكتفاء بتسمية بعض المصطلحات المعروفة بمصطلحات لسانية. وفي المقابل "**ستكون آفاق السيميولوجيا مبشرة بالخير أكثر في حال اقتصر دورها على وضع إطار عام أو وضع بعض المبادئ الأساسية. ويمكن لهذه المبادئ إرساء وحدة بين العلوم الإنسانية الحالية، دون فرض الشكل الذي ستأخذه الأبحاث في**

[1]– تودوروف، نظريات في الرمز: ص 74.

[2]– م ن، ص ن.

كل مجال معين. لا يعتبر توحيد كل من علم النفس وعلم الاجتماع وعلم الموسيقى والشعرية في علم واحد وتسميته سيميولوجيا، شرطا ضروريا للنهوض بهذه العلوم. وفي المقابل، يمكن لكل علم من هذه العلوم الاستفادة من شرح وصياغة أكثر دقة لمسلماتها ضمن الإطار السيميولوجي. إن الدور الذي نسنده للسيميولوجيا يشبه، كما هو واضح، الدور المناط بالابستمولوجيا."[1]

يقابل "**تودوروف**" في مقاله " **Synecdoques** "الصادر سنة 1970 –كما سبقت الإشارة إليه– بين العلامات اللسانية والرموز، وبالتالي بين علم اللسانيات وعلم الترميز. ولكن ماذا بالنسبة للسيميوطيقا؟ إذا كانت هذه الأخيرة علما للعلامات (بالمعنى الضيق للمصطلح، تماشيا مع وجهة نظر "**تودوروف**") وبالتالي فهي تشمل علم العلامات اللسانية، فإننا سنسمح لأنفسنا بتحويل هذا التقابل بين العلامة والرمز إلى تقابل بين السيميوطيقا وعلم الترميز. ومع ذلك، فإن "**تودوروف**" لا يؤيد هذا الموقف، بل يكتفي بالتأكيد أنه "**يجب أن تَحُل السيميوطيقا محل علم الترميز**"[2]. ويعيد "**تودوروف**" تداول الفكرة ذاتها في القاموس الموسوعي لعلوم اللغة، ولكن بمزيد من التفصيل؛ إذ يصرح بأنه ينبغي على السيميوطيقا اتخاذ علم الترميز مجالا لدراستها، ويمكن بذلك أن تظل متميزة عن اللسانيات حتى عندما تدرس الممارسات الرمزية للغة[3]. إن التأكيد المزدوج في كتاب "نظريات في الرمز" بأن الدراسات المتعلقة بالرمز تقع في إطار النظرية العامة للعلامات، وأن موضوع علم السيميوطيقا يتألف من علامات تنتمي لأصناف مختلفة، يدعونا إلى التفكير بأن الرمزية تعيد إدراج نفسها ضمن نطاق السيميوطيقا. ومع ذلك، يشكك "**تودوروف**" عند انتقاده للسيميوطيقا الأوغسطينية في مشروعية وجود سيميوطيقا عامة، ويؤكد على وجود تقابل بين نمطين رئيسيين يتمثلان في الدلالة والترميز.

هنالك، إذن، تردد من جانب "**تودوروف**" حول وضع السيميوطيقا، حسمه في نهاية المطاف لصالح مفهوم ضيق لهذا العلم؛ فلماذا هذا التضييق؟

لقد أسفر التمييز الجذري الذي اقترحه "**تودوروف**" بين الدلالة والترميز في مقال "المجاز المرسل"، عن رفضه لكل الحالات المزعومة حول تبرير العلامة، وترتكز حجته من جهة على الانتقاد

---

[1] - Todorov, Perspectives sémiologiques, in Communication, n 7, 1966, p 145.

[2] - Todorov, synecdoques, p 34.

[3] - Voir : Todorov, D E S L, p 138.

الذي وجهه "بينيفيست" للمفهوم السوسوري لاعتباطية العلامة، وقد أثبتنا أن هذا الانتقاد ينطوي على سوء فهم بخصوص مفهومي كلمة "اعتباطي". ومن جهة أخرى، على التصريح الذي مفاده أن المدلول لا يمكن أن يشبه الدال، وقد لاحظنا، بما لا يدعو للشك، عدم تمكن "**تودوروف**" من تبرير هذا التصريح.

يقترح "**تودوروف**" في "القاموس الموسوعي لعلوم اللغة" سببين جديدين لرفضه حالات تبرير العلامة؛ فالأول، بموجبه لا يمكن لنظامين سيميوطيقيين مختلفين أن يكونا قابلين للتحويل المتبادل مما لا يسمح بأخذ الإشارات البديلة (les sémies) بعين الاعتبار على غرار الكتابة الأبجدية. أما فيما يخص السبب الثاني، والذي يعتبر أن النظام غير اللساني لا يمكنه إلا تحريف المعنى غير اللساني، فهو يرتكز على الالتباس الذي بموجبه يشير كل من مصطلحي "لغة" و"لسانيات" إلى اللغة الشفاهية واللغة الكتابية في الوقت نفسه؛ أي اللغة– الموضوع واللغة– الواصفة. ومع ذلك، إذا ما نفينا وجود هذا الالتباس مع التمسك بالمبادئ التي تقصي السيميوطيقا وفقا "**لتودوروف**"، فسيصبح من المستحيل دراسة الدلالة بالكامل.

يدعي "**تودوروف**" في كتاب "نظريات في الرمز" أن "أوغسطين"، في تصنيفاته للعلامات، أغفل خصوصية العلامات الشفهية، وهي خصوصية كان يمكن أن يلاحظها عند الحديث عن الطابع الاصطلاحي (الميطاسيميوطيقي) لهذه العلامات؛ وهذا من شأنه أن يقود السيميوطيقا الأوغسطينية إلى طريق مسدود، كان من الممكن تجنبه من خلال توسيع مجال العلامات بشكل عام لتشمل المقابلة بين العلامات الحقيقية والعلامات الوضعية، فضلا عن الاعتراف بالتمييز بين الدلالة والترميز. غير أننا وضحنا أن "أوغسطين" لا يُغفل خصوصية العلامات اللسانية، ولا يوسع نطاق المقابلة بين العلامات الوضعية والعلامات المنقولة حتى تشمل كل العلامات بشكل عام، بحيث لا يمكن استخدامها بشكل غير مباشر لتبرير التقابل بين الدلالة والرمزية.

هذه هي الأسباب التي ارتكز عليها "**تودوروف**" لحصر مجال السيميوطيقا على الرمزية. وهنا نتساءل، ما هي فائدة هذا الاختزال إن وجدت؟ وما هو "الثمن" الذي قد يترتب عنه؟

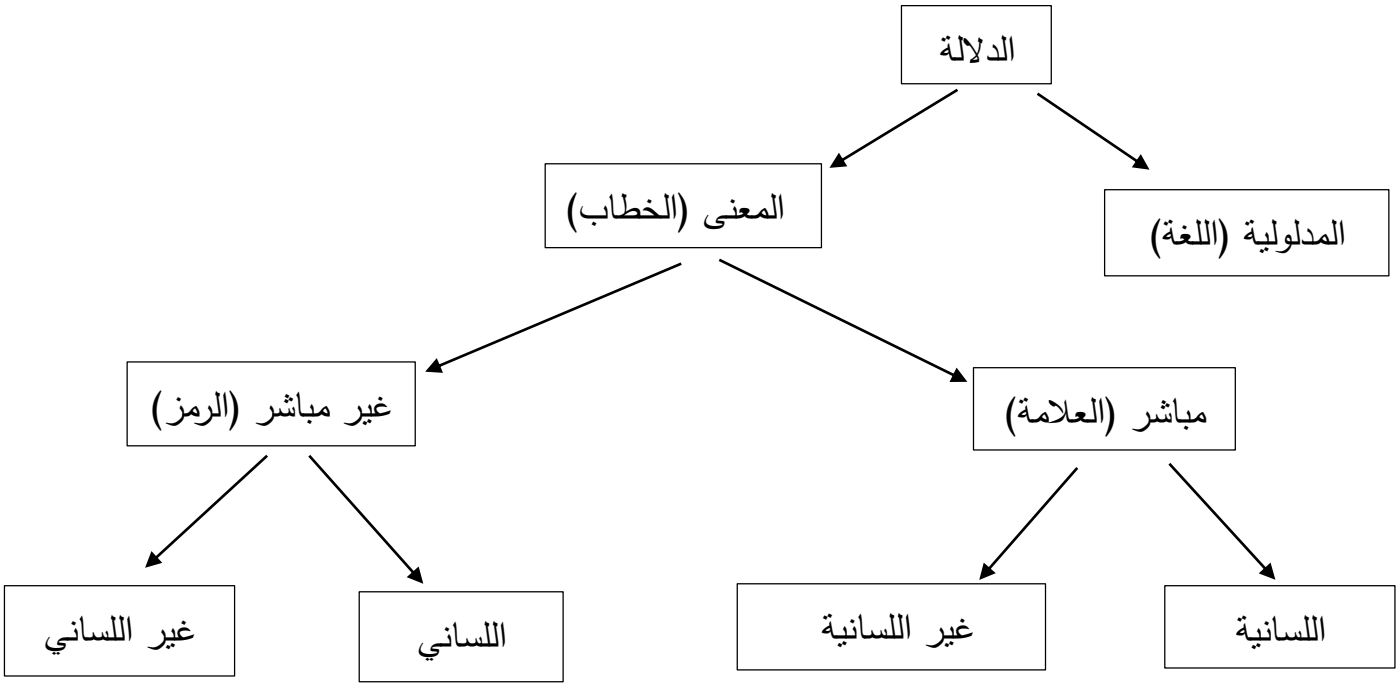
يترتب عن اختزال السيميوطيقا ضمن الرمزية الكثير من السلبيات سواء على المستوى النظري أو التطبيقي.

بعد أن ذكر "**تودوروف**" في كتاب "الرمزية والتأويل" بأن اللغة عبارة عن فكرة مجردة، تتخذ من الجمل منتوجها النهائي، وأن الخطاب هو المظهر الملموس للغة، والذي تتمخض عنه العبارات، مع أخذ السياق بعين الاعتبار. يضيف "**تودوروف**" بأن المعنى لا ينشأ في اللغة والخطاب بنفس الطريقة، وكذا في الجمل وفي العبارات؛ ولذلك، فقد تمت تسميته بمسميين اثنين: حيث أطلقت تسمية الدلالة (signification) أو المدلولية (signifiance) فيما يتعلق بالدلالة على مستوى اللغة، وتسمية المعنى (sens) في ما يخص الدلالة على مستوى الخطاب. بيد أن هناك طريقتان لاستخدام كل عبارة وتفسيرها، اعتماداً على ما إذا كان المعنى مباشراً أم غير مباشر: "**أخصص مصطلح الرمزية اللسانية لمجال المعاني غير المباشرة، إضافة إلى دراستها، وأعني رمزية اللغة**[1]. وقد خصص "**تودوروف**" هنا مصطلح "الرمزية اللسانية"، نظرا لأن هناك أيضاً رمزية غير لسانية؛ فالإشارة على سبيل المثال قد تكون رمزية. ولذلك نجد هنالك علامة مباشرة ورمزا غير مباشر، وهو ما تعرضنا له تحت عنوان "الوعي التداولي".

قد نتساءل ما إذا كانت هناك أي فائدة ترجى من تشكيل مثل هذا الثنائي، ما دام الأمر ينطوي على كيان موجود مسبقاً وينقسم فيما بعد إلى علامة ورمز. لا يندرج المفهومان على نفس المستوى، ولا يمكن في الواقع مقارنتهما. وعليه فإن سبب وجود السيميوطيقا قد ينتفي في حال أصبحت إطارا مشتركا بين سيميوطيقا (اللغة) وبين الرمزية؛ فنحن لن نستحدث شيئا جديدا من خلال الجمع، على سبيل المثال، بين الشمس والنباتات؛ وبالتالي يذهب "**تودوروف**" إلى ان السيميوطيقا لا تكون مقبولة إلا إذا كانت مرادفة لـ "الرمزية".

ويمكن تمثيل مجموع هذه العبارات في المخطط الآتي:

[1] - symbolisme et interprétation, p 11.



يشكل كل عنصر من عناصر المخطط التسعة موضوعا مستقلا للدراسة. وباستكمال المؤشرات الضمنية "**لتودوروف**"، يمكن ملاحظة أنه يحتفظ بخمسة من هذه المواضيع التسعة: إذ نجد الرمزية، وهي دراسة المعنى غير المباشر، مقسمة إلى رمزية لسانية ورمزية غير لسانية وفقاً لما إذا كان المعنى غير المباشر لسانيا أم لا، في حين تأخذ السيميوطيقا بعين الاعتبار المعنى اللساني المباشر وربما الدلالة كذلك.

تكمن النتيجة النظرية الرئيسة لموقف "**تودوروف**"، من ناحية، في استبعاد العديد من أصناف الدراسات التي يرى البعض أنها مهمة فضلا عن ممارستهم لها في الواقع[1]، ومن ناحية أخرى إلغاء أي إطار مشترك بين الدراسات المتبقية، المحكوم عليها بالتطور بشكل موازي.

أما من الناحية العملية، فهناك نقطتان سلبيتان. أولاً، دعونا نفترض أن إشارة غير لسانية، على غرار قانون المرور تحتوي على رموز بالإضافة إلى اثنتين من العلامات بالمعنى الضيق للكلمة، سينبغي عندئذ دراسة هذه الإشارة من طرف علمين مختلفتين. يمكن بالطبع للبعض الاعتراض على إعطائنا مصطلح رمز هنا معنى مختلف للمعنى الذي قصده "**تودوروف**"، وذلك من خلال

[1]– مثل ما جاء عند غريماس في كتاب Sémantique Structurale, Larousse, paris, 1966, P 11, .

إدراج العلامات المبررة ضمنها، كجعل صورة شاحنة مرسومة على لافتة مرور، غير أن المشكلة تكمن هنا، "**فتودوروف**" من خلال رفضه لوجود المبرر وراء العلامة، يجعل من المستحيل إجراء دراسة سيميوطيقية لمثل هذه الرموز، وبالتالي، تتمثل النقطة السلبية الأولى في استحالة إجراء دراسة كاملة لبعض الإشارات.

يؤكد "**تودوروف**" في وصفه لـ "القراءة بوصفها بناءً"[1]، أن وجود روايتين تتناولان النص السردي ذاته لا يمكن أن تتطابقا أبدا، ولشرح هذا التنوع، يعلل بكون هذه الروايات لا تصف فضاء الكتاب في حد ذاته، وإنما الفضاء نفسه كما يتحول داخل نفسية كل قارئ؛ إذ يتعلق الأمر بمسار متكون من أربعة مراحل: 1- رواية المؤلف، 2- الفضاء المتخيل المستحضر من طرف المؤلف. 3-الفضاء الخيالي المشيد من طرف القارئ. 4- رواية القارئ. إن وجد فرق بين المرحلتين 2 و3، فهو يكمن في كون جميع قراء رواية معينة قد يتفقون على حقائق معينة (**"أدولف" على سبيل المثال**)؛ حيث يتفق جميع القراء حول كون "إلينور" تعيش في البداية مع العمدة ثم تتركه لتعيش مع "أدولف"، ولكن سيختلف القراء على عناصر أخرى كقوة أو صدق "أدولف"، إن "**سبب هذه الثنائية أن النص يذكر الأحداث بطريقتين: اللتين اقترحت تسميتهما دلالة وترميز. رحلة "إليونور" إلى باريس مدلول عليها بكلمات النص. والضعف (المحتمل) لـ "أدولف" مرمّز بأفعال أخرى من العالم المتخيل، وهذه الأفعال مدلول عنها بكلمات. على سبيل المثال، عملية أن "أدولف" لا يحسن منع "إليونور" في خطاباته مدلول عليها؛ وبدورها؛ وهذه العملية ترمز إلى عجزه عن الحب. الأعمال المدلول عليها مفهومة: إذ يكفي لذلك أن نعرف اللغة التي يكتب بها هذا النص؛ والأفعال المرمزة مؤولة؛ والتأويلات تتنوع من شخص إلى آخر**"[2]. ولكن، هل تشير هذه الأحداث إلى ضعف أو إلى صدق "أدولف"؟

لا شك أن هذا السؤال مطروح بشدة. ومما لا شك فيه أيضا أن اختلاف القراء حول هذا الموضوع وارد. ولكن من غير المرجح أن يتساءل المرء انطلاقا من الأحداث عينها عما إذا كانت تستحضر كراهية أدولف، أو طموحه، أو حماقته: فالاستحضار خاضع لسيطرة النص إلى حد ما. وإذا كان الترميز يفترض مسبقا الدلالة، فيمكن لهذه الأخيرة أيضا أن توجه الأولى لاحقا من خلال

[1]- تودوروف، شعرية النثر، ص 189.

[2]- م ن، ص 194.

إتاحة الاختيار بين مختلف التأويلات الممكنة. وهذه هي على وجه التحديد إستراتيجية تفسير كتب آباء الكنيسة كما يصفها "**تودوروف**" في كتابه "الرمزية والتأويل"، إذ أن ما يُذكر بشكل مبهم في بعض مقاطع الكتاب المقدس، يُقال بوضوح في مقاطع أخرى. ومن ثم، يصبح من الصعب، في التحليل العملي للنصوص، الفصل بين الرمزية والدلالة. وبالتالي استحالة الفصل بين السيميوطيقا والرمزية اللسانية بشكل ملموس، وهنا تكمن النقطة السلبية الثانية.

لقد عمل ذلك التحول الدينامي الذي قام به **تودوروف** نحو النظرية السيميائية للتحليل الأدبي للنصوص، إلى جعل النص ينفتح على قراءات متعددة في علاقته بالعلوم الأخرى كالفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع، بما في ذلك جانبه الثقافي. كما أن العلامة (السيميائية) ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالتراث والحضارة، لذلك نجد أنه من المهم جدا أن يكون معنى أي شيء مفهوماً وذا دلالة واضحة في المجتمع. لان كل ما هو موجود في التراث والحضارة والمجتمع له قيمة معينة، وفي الوقت نفسه يكون له مفهوم وظاهرة دلالية.

هذا ما جعل البحث السيميائي عند **تودوروف** يكون بمثابة همزة وصل مكنته من الانتقال من نقد النص إلى العقل النقدي، كون السيمياء تمتلك قوة تجعلها تكون وسيطا معرفيا بين طرفي المرسل والمتلقي دون أن تكون حقلا مستقلا بذاته، إضافة إلى أنها تتيح انفتاح مفهوم المعرفة بوصفه سؤالا يستوعب أجوبة متعددة من حقول متعددة، فالسيمياء ليست نصا أدبيا ولا معرفة إنسانية، بل هي أداة للفهم والاستيعاب، لا ترتبط فقط بالبشر إنما بالكون والموجودات.

الفصل الثالث: الانفتاح على الأخلاق والعقل

القرائي المركّب:

1. حدود المعرفة الذاتية.
2. رحلة البحث عن الحقيقة.
3. الأخلاق في مواجهة النزعة الأخلاقية.
4. إشكالية الآخر في فكر تودوروف.

تمهيد: المنعرج المعرفي والمنهجي:

بعدما وضع الموت نقطة النهاية في حياة **تودوروف**، أصبح الدارسون والنقّاد يعودون إلى مجمل آثاره لاستجلاء ملامح لا تتعلّق بسيرته الشخصيّة، فقط، (وهي سيرة لا تخلو –دون أدنى شكّ– من دلالات في منتهى العمق والأهميّة) بل أيضا من أجل اكتناه مسيرته الفكريّة (وهي –في اعتقادنا– الأهمّ والأبقى والأجدر بالتأمّل والتأويل والمجادلة).

لفت انتباهنا، من خلال متابعتنا لأغلب ما نُشر على هامش غيابه، سواء في الجرائد والمجلّات الفرنسيّة أو في المواقع والصحف العربيّة، تفطّن كثير من المحرّرين إلى المنعرج الذي وسم مسيرة **تودوروف** في مطلع الثمانينات وتحديدا سنة 1982، التي أصدر فيها كتابه "غزو أميركا– مسألة الآخر". فقد كان هذا العمل لحظة مفصليّة في مسيرة صاحبه، ابتعد بعدها شيئا فشيئا عن مجال تخصّصه الأوّل الذي اشتهر به طيلة ستة عشر عاماً (من سنة 1965 التي أصدر فيها كتابه "نظريّة الأدب – نصوص الشكلانيّين الروس"، إلى سنة 1981 التي نشر فيها عمله "ميخائيل باختين: المبدأ الحواري")، حتّى بدت أعمال هذه الفترة مجرّد خلفيّة باهتة أو ذكرى غائمة في مسيرة **تودوروف** العلمية. وذلك ما دفع عديد الصحف الأوروبيّة التي أعلنت عن خبر وفاته إلى تقديمه على أساس كونه مفكّرا ومؤرّخا وفيلسوفا، متغاضية –إلى حدّ كبير– عن صفته الأولى، صفة الباحث والناقد الأدبي صاحب السبق في مجال اللّسانيّات البنيويّة والدراسات الإنشائية والدلاليّة والسرديّة وغيرها من المباحث التي يغلب عليها الطابع التقني.

ليس بإمكاننا اليوم أن نسأل **تودوروف** عن أحبّ الصفات إليه، وعن أقربها إلى قلبه، وعن أكثرها تجسيدا لمسيرته. ولكنّ من واجبنا أن نتدبّر الأسئلة الأكثر مدعاة إلى الحيرة والقلق:

لماذا تخلّى **تودوروف** عن أمجاده الأولى التي ظلّ يبنيها على امتداد ما يناهز العشرين سنة؟ ولماذا لم يحافظ **تودوروف** على هذه "الأمجاد"، والحال أنّها جعلت منه عَلَماً ومرجعا يُعتدّ به ويُحتكم إليه، ليس في فرنسا وحدها، بل في العالم بأسره؟

ما الذي دفعه إلى تحويل وجهته من نظريّات جوهريّة في عمقها، تزعم أنّ النصوص تكتفي بذاتها وتحتكم إلى قوانينها الداخليّة المحضة، إلى نظريّات أخرى أو بالأحرى إلى "وجهة

نظر" أخرى قوامها القول بأنّ الإنسان –لا النصّ وحده– هو ثمرة التاريخ وحصيلة العلاقة الشائكة مع الآخر؟

لن يجد القارئ الذي يكتفي بمطالعة أعمال **تودوروف**، رغم كثرتها، أي جواب شافٍ على مثل هذه الأسئلة، أسئلة القطيعة والانفصال والتحوّل؛ فقد أتقن الرجل مداراة أسراره، على الرغم من أنه قد أعلن صراحة عن منعرجه المعرفي والمنهجي في كتاب "غزو أمريكا" أين أعلن قائلا: "**أريد الكلام عما اكتَشَفْتُه عن الآخر**"[1]، مما يجعل موضوع البحث الذي وضعه "**تودوروف**" نصب عينيه واضحا، إلا أنه لم يتطرق إلى الأسباب والدوافع التي تقف وراء هذا الخيار الحساس والمفاجئ. وهذا ما دفعنا إلى البحث عن الإجابة من مصادر أخرى قد لا تخطر على بالنا من الوهلة الأولى.

انشغل **تودوروف** في مستهلّ مسيرته الأكاديميّة في بلغاريا، بمسائل يغلب عليها الطابع التقنيّ حتى يجتنب الوقوع في ورطة الدعاية الشيوعيّة، وفي فخ الإيديولوجي الواقعيّة الاشتراكيّة. ورغم انتقاله إلى فرنسا وتنشّقه نسائم الحريّة فيها، فإنّه واصل على النهج نفسه بل انغمس في التنظير للرؤى والمقولات التي تعالج النصوص كما لو كانت منفصلة تمام الانفصال عن سياقاتها الخارجيّة.

اختارت دار "سوي Seuil" الباريسية في سنة 1980 "**تزفيتان تودوروف**" –دون سواه– وكلّفته بوضع مقدّمة للترجمة الفرنسيّة الأولى لكتاب "إدوارد سعيد". ورغم قصر هذه المقدّمة التي لم تتجاوز ثلاث صفحات وسبعة أسطر، فإنّه من الواضح لمن يقرأها ولمن يتدبّر ما بين سطورها، أنّها مثّلت زلزالا منهجيّا هزّ ثوابت تفكير **تودوروف** وزعزع أركانه، وكانت له ارتداداته التي ستظهر لاحقا في الكثير من أعماله.

يمكن أن نلخص أهم ما ورد في المقدمة التي وضعها "**تودوروف**" لكتاب "إدوارد سعيد" عن "الاستشراق"، ونسلط الضوء عن أهمّ الأفكار والمواقف التي جاءت فيها، وهي تتلخّص في ثلاثة نقاط أساسيّة[2]:

[1] - Tzvetan Todorov, La conquête de l'Amérique. La question de l'autre, Paris, Seuil, 1982, p. 10
[2] - Edward Saïd, L'orientalisme, l'orient créé par l'occident, seuil, 1980, p 03-07.

أولا: إنّ تاريخ الاستشراق في مختلف تجلّياته، عبر الحقول المعرفيّة والفنيّة والإبداعيّة المختلفة، تاريخ أسود؛ لأنّه صادر عن نظرة متعجرفة تحتقر الآخر وتنعته بما لا يُحصى من الصفات النكرة والمساوئ والعيوب. فمن الضروريّ أن تتحلّى الحضارة الغربيّة بالشجاعة الكافية لكي تتراجع عن هذه الأفكار وتتخطّاها.

ثانيا: إنّ خطاب الاستشراق، بما حاز عليه من تبريرات وما تضمّنه من صفات الهيمنة الواعية واللاواعية، سرعان ما تحول في أغلب عناصره ومكوّناته إلى مجموعة من المواقف الإيديولوجيّة التي أتقن أصحابها طريقة التنكّر والتعتيم على أنفسهم في رحاب الجمعيّات العلميّة والمؤتمرات السنويّة وأغفلوا "الشرق الحقيقي" الذي ادّعوا أنّهم ينكبّون على دراسته والتنقيب فيه.

ثالثا: إنّ المهمّة المعرفيّة والمنهجيّة التي تتأكد هاهنا، تستدعي الخروج من دائرة النصّ الضيّقة إلى استيعاب التاريخ في حركيته وآفاقه الأوسع، التي يجب أن تقرب الآخر وأن تعترف به وأن تمنحه حرية التعبير عن وجوده، في سبيل التأسيس للحوار المشترك القائم على الاعتراف والاحترام المتبادل.

إنّ هذه الأفكار والمواقف التي طرحها **تودوروف** في مقدّمة الترجمة الفرنسيّة لكتاب "إدوارد سعيد" عن "الاستشراق"، هي السبب الرئيس، على حسب تقديرنا، الذي حمله شيئا فشيئا على تطليق النظريّات التي ظلّ مؤمنا بها طيلة ما يناهز العشرين عاما. ولعلّ من أبرز نتائجها واستتباعاتها على صعيد مسيرته الفكريّة، أنّها أخرجته من قوقعة النقد والنظرية الأدبية إلى رحابة التاريخ والقيم الإنسانية، ومن أسر الحوار الذاتي والباطني إلى الحوار ذي الأصوات المتعدّدة التي لا حصر لها. وفي صميم حوار كهذا، ظلّ "إدوارد سعيد" يسكن كتابات " **تودوروف**" التي لحقت. فالحوار بين الرجُلَيْن سرعان ما أضحى حقيقة واقعة تشهد عليها النصوص، من ناحية، ويؤكّدها وعي عميق بالمنزلة وبالمصير المشترك (العيش في بعيدا عن الوطن)، من ناحية أخرى؛ فضلا عن الزمالة الأكاديميّة التي قرّبت بينهما في رحاب الجامعات الأميركية.

لم يتأخر **تودوروف** كثيرا في التعبير عن الأثر الذي تركه فيه "إدوارد سعيد". ففي خاتمة كتابه المفصليّ الأوّل الذي أعلن من خلاله بداية الابتعاد عن اهتماماته السابقة، وأعني بذلك كتاب "غزو أميركا– مسألة الآخر" الذي صدر سنة 1982، (سنتان من بعد)، أشار إلى "إدوارد

سعيد" ونبّه إلى أنّه يشترك معه في ما سمّاه "وضعيّة المنفى" التي حكمت على أحدهما بأن يكون "بلغاريا يعيش في فرنسا" وعلى الآخر أن يكون "فلسطينيا يعيش في أميركا"[1]. وانطلاقا من هذه الملاحظة، سيواصل **تودوروف** التأسيس للمنفى لا باعتباره مكانا منقطعا عن زمن الذاكرة مشدودا إلى آلام الفقد، بل باعتباره إمكان وجود فريد يتيح لمن يخوض تجربته، رغم قساوتها ومرارتها، أن ينظر إلى ذاته وإلى الآخرين من خارج أسوار الهويّة الضيّقة.

عمّق **تودوروف** هذه الفكرة عبر أعماله اللاحقة، واتّخذها أرضيّة عمل مفتوح ومجال بحث متجدّد، عرّى من خلاله مآزق الحضارة الغربيّة في علاقتها بالآخر (في أوروبا وفي الولايات المتحدة الأميركية، على وجه الخصوص). ولم ينفكّ في سياق ذلك كلّه عن الإشارة إلى "إدوارد سعيد" وعن التفاعل مع منجزه الفكري، حتى أن ت**ودوروف** قد كتب مقالا في جريدة " Le Monde" الفرنسية حول "إدوارد سعيد" أطلق عليه عنوان " Edward Saïd, le spectateur exilé"[2]، صدر سنة 2008.

انخرط "إدوارد سعيد"، من جهته مع **تودوروف**، في "مسألة المنفى" فكتب عنها وعن دلالاتها وعن أبعادها عديد المقالات التي جمعها ثلاث سنوات قبل وفاته في كتاب تحت عنوان "تأمّلات حول المنفى" (2000)، بالإضافة إلى نشره لسيرته الذاتية "خارج المكان" (1999)[3]، وقد صاغها ضمن نفس المنظور، منظور المنفى وقضاياه.

وتتويجا لهذه العلاقة التي ظلّت فيها أعمال الرجلَيْن يُرجع بعضها أصداء بعض ضمن حواريّة لم تنقطع حتى بعد وفاة "إدوارد سعيد" سنة 2003؛ حيث أهدى **تودوروف** إلى رفيق المنفى" أحد أهمّ الأعمال التي كتبها في غيابه، ونعني بذلك كتابه "الخوف من البرابرة: ما وراء صدام الحضارات"(2008). ولعلّ أهمّ ما يلفت الانتباه في الإهداء أنّ **تودوروف** لم يصغه الصياغة المنتظرة كأن يقول مثلا: "إلى روح إدوارد سعيد"، أو "إلى الفقيد إدوارد سعيد"، بل تركه هكذا خاليا من كل ما يحيل إلى الموت، فقال بكل بساطة: "إلى إدوارد سعيد"، اعترافا منه بأنّ أحكام الموت لم تسرِ إلاّ على الأجساد وأنّ الأفكار ستظلّ باقية بعيدا عن كلّ المنافي.

---

[1] - Todorov, la conquête de l'Amérique, p 136.

[2] - Tzvetan Todorov, Edward Saïd, le spectateur exilé, in journal le Monde, 2008 .

[3] – ينظر: صورية مكاحلية، قلق الهوية في خطاب إدوارد سعيد – خارج المكان وتأملات حول المنفى، مجلة آفاق علمية، المجلد 11، العدد 01، جامعة العربي تبسي، 2019، ص 521–539.

لقد كانت هذه الانعطافة باديةً في تلك المقدمة التي وضعها **تودوروف** للترجمة الإنجليزية والعربية لأهم كتبه في حقبته الأولى وهو كتاب "الشعرية"، حيث كان يتساءل عن موقعه وسط الاهتمامات والاتجاهات الأدبية الكبرى؟ ليجيب بصرامة بأن "الكتاب الذي أُعطيه الأهمية أكبر من بين إنتاجاتي المتأخرة يتعلق باكتشاف أميركا وغزوها"[1]. والمعنى أن **تودوروف** كان، منذ عام 1982م أي العام الذي صدر فيه كتابه "غزو أميركا"، يضرب في كل اتجاه، ويلقي ببصره واهتمامه وشغفه على عالم لا يخلو من الأدب بالتأكيد، لكنه لم يعد حكرًا عليه ولا حبيس نصوصه ومشاغله وتقنياته، عالم منفتح على مشاغل واهتمامات هي، في الصميم، مشاغل واهتمامات مفكر "عصري" ونقدي وإنساني وتنويري قرَّر أن يعيش عصره بكل إنجازاته وويلاته، ويكتب لأنه يريد أن يتحدث، كما يقول، مع معاصريه عن المشكلات التي تهمنا جميعًا[2] كمسائل: التسامح، وكراهية الأجانب، وصراع الهويات، والاستعمار، وتعدد الثقافات، وتقبل الآخر، والخوف من البرابرة الذي يحولنا إلى برابرة، والشمولية، والديمقراطية وأعدائها، والعولمة والنظام أو الفوضى العالمية الجديدة، والحياة المشتركة مع الآخرين، وروح الأنوار، والأمل في أن يكون المستقبل أفضل من الخلاصة المتوترة والصراعية والدموية التي تركها لنا القرن العشرون.

---

[1] –تودوروف، الشعرية، ص 18.

[2]– ينظر : نادر كاظم، تزفيتان تودوروف: الذاكرة تكسب في نضالها ضد العدم، كتاب الفيصل، مقالات، البحرين، 1مارس 2017.

المبحث الأوّل: حدود المعرفة الذاتية:

1. الذاتية المكبوتة.
2. التقييم النقدي الذاتي.
3. الذاتية والنزعة الإنسانية.
4. الذاتية الأخلاقية.
5. الذاتية كخطاب سيرذاتي.

تمهيد:

يتطلب مبحثنا هذا حول الذاتية التودوروفية – قبل كل شيء – وضع الحقول البحثية التي خاضها "**تودوروف**" في سياقها، دون إغفال السياق الأوسع للتفكير النقدي، والأصداء المتبادلة مع نقاد آخرين. إذ أن الذاتية التي تهمنا تحت هذه الدراسة، هي عبارة عن مسار وليست حالة فكر ثابت، ولذا سنبدأ بالوقوف على وضعية الذات الناقدة التودوروفية في العلوم الإنسانية، من ثم سيتبين لنا من خلال التحليل، السياق الفكري والنظري الذي ظهرت فيه ذاتية "**تودوروف**". وسنختم العنوان بالتعليق على مجموعة من المؤلفات المفتاحية في دراسة الذاتية عند "**تودوروف**".

1. الذاتية المكبوتة:

مارس "**تودوروف**" خلال كل المرحلة الأولى من بحثه (1965–1980) خطابا تقليديا خالٍ من أي محتوى وجودي، مثلما كان شائعا في الفترة ذاتها. كما طوّر "**تودوروف**" – الشكلاني والبنيوي– في هذه المرحلة، أفكاره حول حجم وتقنيات العلم الذي يريد المساهمة في تأسيسه ليكون علما للأدب، ألا وهو: "الشعرية"، التي تضاهي من ناحية الأوصاف والتقسيمات وتحليلات النصوص ومادتها اللفظية، العلوم الدقيقة في موضوعيتها ودقتها. ويفترض لهذه الموضوعية المنشودة أن تزداد مصداقية حتى تتجنب الخضوع لأقل قدر ممكن من الذاتية خشية التأثير على الملفوظ وعدم خضوعه لإجراءات التدقيق علمي.

طرح "**تودوروف**" سؤال الأنا النقدية – لأول مرة – في كتاب "ميخائيل باختين، المبدأ الحواري"، غير أنه قد صاغ هذا السؤال بصيغة النفي، منوّها في مقدمته بأنه لن يتكلم في هذا الكتاب بصوته الخاص، وبأنه سيكتفي بتحديث بعض الإشكاليات المصطلحية المتعلقة بالترجمات الفرنسية "لباختين"؛ مما يعني بأن هدفه هو جعل نصوص المفكر الروسي الكبير (باختين) أكثر وضوحا ومصداقية لدى جمهور القراء الفرنكوفونيين؛ حيث نوّه قائلا: "**إن الفجوة الرئيسة التي أحاول سدها أساسية ومبدئية إلى حد بعيد: كيف نجعل "باختين" مقروءا في لغتنا. ولا أستطيع أن أؤكد على أن هذا النص هو نصي أنا: فكما جعل "جان ستاروبنسكي" عمل "سوسير" مقروءا من قبلنا مستعملا الجناس التصحيفي أود هنا أن أقدم، في سياق مختلف وصعوبات نظام آخر، أفكار "باختين"، وذلك باعتماد نوع من المونتاج بين الاقتباسات والتعليقات حيث لا تكون الجمل التي**

أكتبها هي حقا جملي أنا"[1]. يبدو لنا هنا واضحا أن نفي الكلام الشخصي سيؤدي منطقيا إلى نفي هوية المعلق: "**أعتقدت أن اسمي يمكن أن يضاف إلى الأسماء المستعارة –لكن هل هي حقا مجرد أسماء مستعارة؟– التي استخدمها باختين**"[2]. وبِتَخَلِّي "**تودوروف**" الطوعي عن الصوت الشخصي، يصبح **الأنا** النقدي متوافقا مع موضوع بحثه، وبذلك يصبح ذاتا ثانية للكاتب المدروس.

إن تغييب شخصية **تودوروف** (الناقد)، من جهة أخرى، في صالح موضوع بحثه (ميخائيل باختين)، يُذَكِّر "**بتودوروف**" الشاب وكيف كان – وهو مراهق – يرى في اتصاله بالآخرين نوعا من فقدان الهوية؛ حيث يسترجع "**تودوروف**" هذه المرحلة من حياته في كتابه السيرذاتي: "واجبات ومَسَرَّات Devoirs et délices" قائلا: "**عندما كنت مراهقا، كنت أخشى أن لا تكون لي أية هوية، لطالما أَرَّقني هذا السؤال، وكنت أخجل من التأثر بمن أتحاور معهم، ومن اقتباس آراء آخر شخص تحدثت إليه عن قناعة تامة، كنت أعتقد أنه لا يمكنني أن أكون إلا من خلال علاقاتي مع الآخرين، لم تكن لدي أي شخصية مستقلة، ولم تكن لي أي فكرة خاصة بي**"[3]. وهنا قام "**تودوروف**" بالربط بين فقدانه للثقة في نفسه وأولى خطواته النقدية: "**استطعت أن أُحَوِّل عجزي إلى نقطة قوة، وذلك بتكريسي نفسي لتأويل أعمال الآخرين: كنت سأسمعهم وأهيم فيهم وأتكلم بعدها بأصواتهم. كنت أتكلم بألسنتهم وفي الوقت ذاته كانوا هم يتكلمون بلساني، لقد عبروا عن قناعاتي أحسن من تعبيري أنا عنها**"[4]. ومن المفارقة أن ميلاد الأنا النقدية عند "**تودوروف**" قد رافقت نفيه للهوية، باعتبار أن الأنا اصبحت تسكن أنوات أخرى وتتكلم بأصوات الآخرين، وبدل السعي وراء طبيعتها راحت تتقمص نماذج لهويات أجنبية.

إن هذا التوجه يذكرنا بواحد من عمالقة الأدب، ألا وهو "مونتيني Montaigne"؛ إذ أن ذكر أحد الكُتاب –وخاصة القدماء منهم – هو بالنسبة إليه وسيلة للكلام عنه هو: "لا أقول شيئا عن الآخرين إلا لأقول شيئا عن نفسي"[5]. وقد كان "مونتيني" يرجع دائما إلى أقوال الآخرين طوال حياته

1– تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ص 21.

2– م ن، ص ن.

3 - Tzvetan Todorov, Devoirs et délices. Une vie de passeur, entretiens avec Catherine Portevin, seuil, Paris, 2002, p 361.

4 - Tzvetan Todorov, Devoirs et délices, p361.

5 - Michel de Montaigne, Les essais, textes établis par Jean Balsamo, Michel Magnien et Catherine Magnien-Simonin, Gallimard, paris, 2007, p. 153.

– على عكس ما كان عليه "**تودوروف**" الشاب – حتى أصبح ذلك أسلوب كتابة لديه ومنهجا للتفكير الفلسفي. بينما تستدعي هذه الهوية المحبطة عند "**تودوروف**" روابط أقوى مع "جون جاك روسو Jean-Jacques Rousseau"، الذي يقول :"كنت أتحول في كل مرة إلى الشخصية التي أقرأ عن حياتها"[1]. وكذلك مع "مارسيل بروست Marcel Proust" الذي صرح بما يلي: "لم أتوقف عن التفكير – أثناء نومي – فيما كنت أقرأه، غير أن هذه الأفكار اتخذت منعرجا خاصا، لقد بدا لي أن ما كان يتكلم عنه الكتاب هو أنا، سواء كانت كنيسة، أو فرقة موسيقية، أو تنافس "فرونسوا الأول" و"شارل كينت"[2]. يتعلق الأمر، في كل هذه الحالات، باعترافات استرجاعية تشهد على مرحلة سابقة من الحياة، لكنها تُشَكِّل جزءا من مسار الأنا النقدية للكاتب. يجوز لنا القول –في هذا الصدد – إنه في الوقت الذي كان فيه "**تودوروف**" يعرب عن اختفاء صوته أمام نص "باختين"، فقد كان واعيا بضرورة الكلام بصوته الخاص.

يُدْرِج "**تودوروف**" شرحه لأعمال "باختين" ضمن فقه اللغة[3]، باعتبار أن عمل اللغوي يسهل من عملية القراءة لكاتب معين، دون أن يدعي تقديم تأويله الشخصي. ورغم ذلك، فإن "**تودوروف**" يقترح في الكتاب المذكور، صيغا مفاهيمية هامة، ولهذا فهو يسمي كتاب "المبدأ الحواري" واحدة من أهم أفكار "باختين".

يفترض كتاب "المبدأ الحواري" وجود ذَاتَيْن مستقلتين، وبما أن "**تودوروف**" يريد الاختفاء وراء شخصية كاتبه، فإنه لا يُطَبِّق المقاربة الحوارية على "باختين"؛ إذ يقول: "**(...) أحجمت، بصورة مبدئية، عن الدخول في حوار مع باختين: ينبغي أن يسمع الصوت الأول قبل أن يبدأ الحوار**"[4]. وكما سبق أن أشرنا فإن تأجيل الحوار هو في حد ذاته إعلان ضمني عن حوار قادم. يبدو أن الذاتية التي صرَّح بها الناقد عبارة عن شرط مسبق لهذا الحوار.

لقد قام "**تودوروف**" بأول محاولة له في تطبيق المبدأ الحواري –ولو في شكل مسودة– في كتابه "فتح أمريكا، مسألة الآخر"؛ حيث وضع "**تودوروف**" عمله، منذ البداية، في مستوى "المابين

---

[1] - Jean-Jacques Rousseau, Les confessions, Garnier-Flammarion, Paris, 1968, p 47.

[2] - Marcel Proust, À la recherche du temps perdu, Gallimard, Paris, 1999, p 13.

[3]– تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ص 30.

[4]– م ن، ص 21.

ذاتية intersubjectivité ": "**أريد أن أتحدث عن الاكتشاف الذي قمت به عن الآخر(...) لكن الآخرين هم عبارة أنوات كذلك، وذوات مثلي أنا، ووحدها وجهة نظري من تجعل منهم متواجدين جميعهم هناك وانا لوحدي هنا، وحدها وجهة نظري تفصلهم وتميزهم عني**"[1]. نلاحظ هنا أن "**تودوروف**" قد ربط قضية المابين ذاتية بإشكالية الغيرية وليس بالذاتية؛ إذ أن الأنا التي يتكلم عنها "**تودوروف**" هي مفهوم فوق–شخصي، ومُجَرَّد، وفي أحسن الأحوال نقول عنها إنها أنا جماعية: "**(...) إن مسألة فتح أمريكا هي التي تعلن عن هويتنا الحالية وتؤسس لها**"[2]. مع ذلك، يبين "**تودوروف**" في الحصيلة التي يستعرضها في نهاية كتابه، أن هذه الأنا الفوق–شخصية عبارة عن عملية بناء ذاتي.

يُشدد الناقد البلغاري في الصفحات الأخيرة من الكتاب على التمييز بين وضعية "الأنا" الخاصة به **(تودوروف)** في مقابل "الأنا" الخاصة بالشخصيات التاريخية قيد الدراسة. وإذا كان يمتنع عن الكلام بصوته في كتابه عن "ميخائيل باختين"؛ فإنه يؤكد في كتاب "فتح أمريكا" بوضوح تام، على أنه يتكلم باسمه الخاص قائلا: "**كنت أود تجنب تطرفين، الأول هو محاولة إسماع صوت هذه الشخصيات على نحو ما هو عليه، والسعي إلى تغييب ذاتي خدمة للآخر. والثاني هو إخضاع الآخر للذات، وجعلها مجرد دمى يتحكم الفرد في تحريكها كما يشاء. وقد بحثت بين التطرفين ليس عن حل وسط، بل عن سبيل للحوار (...) فمن "كولون" إلى "ساهاغون"، هاتين الشخصيتين لا تتكلمان اللغة ذاتها التي أتكلمها، غير أن إبقاء الآخر على قيد الحياة لا يعني تركه سليما، فالأبشع من ذلك هو طمس صوته تماما**".[3] فقد سعى تودوروف إلى الانفلات من قبضة الذاتية المفرطة من أجل السماح لصوت "باختين" بالظهور.

يرسم **تودوروف**، بدقة، في كتاب "فتح أمريكا"، القيم والمفاهيم المعاصرة لأولئك الفاعلين في الاحتلال. ويتخذ الخط الفاصل هنا بعدا زمنيا، وعليه فهو يرجح كفة الحاضر على حساب الماضي. وإذا كان "**تودوروف**" يستكشف حدثا أو ظاهرة مهمة من الماضي، فذلك بهدف التفكير في حاضره والتعمق في فهمه. ومع ذلك، فإن الانتماء إلى هذا الحاضر غير كافٍ للكلام عن الذاتية. نجد في هذا الكتاب – على غرار الكتاب السابق عن "باختين" – وعيا بذاتية الناقد دون تجاوز فعلي

[1] -Tzvetan Todorov, La conquête de l'Amérique, p 11.
[2] - Idem, p 14.
[3] - Idem, p 254.

لعتبة الذاتية. إن تحرير "الأنا" النقدية يستدعي عملية طويلة تنطوي – دون شك – على إرادة للتحرر من بعض القوالب النمطية والتحفظات، واكتساب تقنية جديدة للحجاج.

2. التقييم النقدي الذاتي:

كان كتاب "**تودوروف**" "نقد النقد" أَوَّلَ تفعيل حقيقي للذاتية في كتاباته النقدية، التي بقيت هدفا منشودا وليس مُحَققا. ويمثل "نقد النقد" كتابا في نظرية الأدب يستعرض بعض التيارات الأدبية الكبيرة موجها انتقادات لأشهر ممثليها، ويسير كل هذا جنبا إلى جنب مع تقييم أجراه "**تودوروف**" انطلاقا من قناعاته الخاصة في الأدب. كما ينطوي هذا الاتجاه التحليلي على وضع الذات ووضع الآخرين محل تساؤل. وقد بين في مقدمة كتابه الدوافع الذاتية الكامنة وراء اختيار المُنَظِّرين المدروسين: "**لقد اخترت أولئك المؤلفين الذين شعرت بأن لهم الأثر الأقوى في نفسي**"[1] وأبرزهم: الشكلانيون الروس، "بريخت Brecht"، و"سارتر Sartre"، و"بلانشو Blanchot"، و"بارت Barthes"، و"باختين Bakhtine"، و"نورثروب فراي Northrob Frye". لقد مارست كل هذه الأسماء تأثيرا قويا على "**تودوروف**"، وكان هذا التأثير مصحوبا بالإعجاب والانبهار. وحتى إن تغيرت نظرته إلى هذه الأعمال النقدية لاحقا، إلا أنه بقي يحتفظ برابط عاطفي قوي بينه وبين بعض معلميه القدامى، وأولهم "بارت".

يضع "**تودوروف**" أفكار –هؤلاء النقاد– الأدبية ضمن اتجاه ما بعد الرومنسية الواسع، بما أنهم يعتنقون جميعهم – وإن بدرجات متفاوتة – فكرة الفن الخالص، إضافة إلى أنهم يشيرون جميعهم إلى الفرق النوعي بين العمل الأدبي والأنواع الخطابية الأخرى. وهنا يعترف "**تودوروف**" بموقفه المتناقض من الرومنسية مصرحا: "**لقد كنت وما زلت ذلك الرومنطيقي الذي يحاول أن يتصور تجاوزا للرومنطيقية من خلال تحليل الكتاب الذين تماهيت تباعا لهم**"[2]. يمكننا ملاحظة ذلك؛ فالنقاد المدروسون هنا ليسوا مجرد موضوع بسيط للتحليل، أو مادة بعيدة عن أفكار الباحث وأذواقه الشخصية؛ فبالنسبة "**لتودوروف**"، فإن غيرية "باختين" و"بلانشو" و"بارت" ليست هي نفسها غيرية "كولومبوس" و"كورتيس" و"ساهاغان". كما يحلل ، من خلال هؤلاء النقاد البارزين، مشواره النقدي، ودون شك، فإن للخيال نصيب في هذا التحديد، ولهذا نجده يتكلم عن نفسه وكأنه شخص آخر،

---

[1]– تودوروف، نقد النقد، ص 17.

[2]– م ن، ص 22.

وبالتحديد، كأنه شخصية في "رواية تعليمية"، وتجدر الإشارة أن النوع –المستعمل بصورة مجازية هنا – ينطوي على فكرة تطور شخصية البطل.

يرى "**تودوروف**"، في هذه المرحلة، الطابع الجوهري لتطوره الخاص، والذي يحتاج إلى ربط ملاحظاته الجمالية بأحكام قيمية؛ إذ يتطلب تأويل العمل تفكيرا أخلاقيا، يمكن فهمه كفعل أخلاقي إن اقتضى الأمر، حيث يقول: "**(...) فحُكْمَنا غير نابع عن معرفتنا، وهذه المعرفة تخدمنا في إعادة صوت الآخر، بينما يجد صوتنا مصدره في ذواتنا، في مسؤولية أخلاقية مضطلع بها**"[1]. لقد أصبح النطق الواضح لأصوات العمل المدروس وللناقد، الشرط الأساسي في النقد الحواري[2]؛ حيث يستعرض مبادئه في الصفحات الأخيرة للكتاب.

على امتداد كتاب "نقد النقد"، نجد أن سؤال ذاتية الناقد عند "**تودوروف**"، يحدد وجهة نظر الشارح على النقاد المدروسين؛ إذ يؤيد "سارتر"، على سبيل المثال، فرضية النقد الموضوعي التي لا تتعدى كونها وسيلة للكشف عن العالم الفريد للعمل الأدبي. في حين يعتبر "سارتر" في كتبه عن "فلوبير" و"بودلير" أو "جون جيني"، أن أعمال هؤلاء الكُتاب عبارة عن ركائز تقود إلى سِيَرِهم الذاتية. وبعبارة أخرى، فإن "سارتر" يضع هذه الأعمال ضمن خانة ذاتية مؤلفيها باعتبارها نابعة عن قِيَم مبدعها. بينما امتنع "سارتر" تماما عن الحديث عن ذاتيته الخاصة، فهي لم تكن حاضرة تماما[3]. وعلى خلاف "سارتر"، فقد أعرب "بلانشو" عن رفضه لإدراج أحكام قيمية ضمن شروحه النقدية، وهو بذلك يرفض أي ذاتية، ويفضل التواري عند الناقد[4]. ويستحضر "**تودوروف**" في هذا المقام استعارة "بلانشو" الشهيرة: "**إن النقد اشبه بالثلج الذي يقوم، في نزوله، بإحداث ارتجاج جرس؛ وأن عليه أن يمّحي، أن يختفي، أن يغيب**"[5]. يبدو ثمن الكلام النقدي باهضا: إنه موت الناقد.

يُعَقِّبُ "**تودوروف**" على "بارت" متبعا المنطق نفسه، فهو – من جهة – يختلف مع "بارت" عندما يصف نفسه بأنه "سارق للغة" أي مجرد ناقل لكلام الآخرين، ويُثَمِّن – من جهة أخرى –

---

[1]– تودوروف، نقد النقد، ص 149

[2] - Voir : Stoyan Atanassov, Tzvetan Todorov ou le moi dialogique au carrefour des cultures, in Signes, Discours et Sociétés, 3. Perspectives croisées sur le dialogue, 24 juillet 2009 : http ://www.revue-signes.infodocument.

[3]– تودوروف، نقد النقد، ص 51–59.

[4]– م ن، ص 59–66.

[5]– م ن، ص 63.

النصوص التي يطغى عليها حضور "بارت" وشخصُه[1]، مثل كتاب "بارت بعيون بارت" و"الغرفة المضيئة".

تتخذ ذاتية الناقد – باعتباره بطلا للنقد الحواري– طابع التجريب المخبري، ويوافق "**تودوروف**" على أن الحوار الذي يُجريه مع "سارتر" و"بارت" و"باختين" وبقية النقاد هو حوار غير متكافئ كليا؛ لأن محاوريه غائبون، وقد قالوا كلمتهم الأخيرة، في حين أن التعقيب عليهم يمكن أن يستمر إلى ما لا نهاية[2]؛ إذ يوجد فرق بين محاورة ناقد ميت وآخر حي، لأن هذا الأخير يمكن أن يقدم ردا. كما نوّه "**تودوروف**" إلى عدم الخلط بين فكرة النقد الحواري وبين وضعه محل تنفيذ، وأفضل مثال نقدمه على ذلك هو "ميخائيل باختين" الذي يحاوره في كتاب "نقد النقد"، ويضع آراءه ضد آراء الناقد الروسي موضحا نقطة جد هامة وهي أن: باختين يعلن عن النقد الحواري ولكن لا يحققه.

وقد تواصل حوار "**تودوروف**" مع "باختين" فيما بعد في دراسة بعنوان "لماذا لم يلتق "ياكبسون" و"باختين" أبدا Pourquoi Jakobson et Bakhtine ne se sont jamais rencontrés"، أين عقّب من خلال هذا البحث المثير للفضول على الشهادات التي أُدْلِي بها عن حياة "باختين"؛ حيث وُضِعت الوقائع السيرية للمفكر الروسي بالموازاة مع تطوره الإيديولوجي. وقد بين أن هناك فجوة ما انفكت تزداد عمقا بين "باختين"، الإنسان الوحيد، الذي يتجنب الاحتكاك بالغرباء أو بالأشخاص الذين لم يقتنع بهم (مثل "جاكبسون")، والذي يعاني من فوبيا رهيبة من استعمال الهاتف، و"باختين" المُفَكِّر الذي تبنى أفكار "مارتن بوبر Martin Buber" عن الحوار، قبل تطوير طروحاته الخاصة حول تعدد الأصوات والكرنفالية في أعمال "دوستويفسكي" و"رابليه". ولحل هذه المفارقة الغريبة، أشار "**تودوروف**" أنه كان يجب على "باختين" – المنفي في "سارنسك"– أن يتكلم عن نفسه وعن أعماله باستعمال ضمير المتكلم، لكن هذا لم يحدث أبدا، "فباختين" لم يَجِد مطلقا عن استعمال الخطاب الموضوعي في كل أعماله، لقد كان يعرض أفكاره حول العالم الحواري باستعمال صياغة مونولوجية غير مشخصنة[3]. كما أن "**تودوروف**" قد اعتبر "باختين" رائدا وليس مؤسسا للنقد الحواري.

---

[1]– ينظر: تودوروف، نقد النقد، ص 66–71.

[2]– م ن، ص 148.

[3] - voir : Tzvetan Todorov, Pourquoi Jakobson et Bakhtine ne se sont jamais rencontrés, in Esprit, ed : Esprit, 1997, p 14.

إننا نجد ملامح النقد الحواري عند "**تودوروف**" نفسه، بعيدا عما جاء به "باختين". مضيفا بذلك عنصرا مهما لنظرية التأويل. نعثر على الميزة الأولى للنقد الحواري في كتابه: "ميخائيل باختين والمبدأ الحواري"، حيث يصمم تصنيفا أساسيا يتضمن ثلاثة أنماط من التأويل[1]:

- يتمثل الأول في فرض الطابع الشخصي، أين يُبرز الناقد نفسه في العمل الذي يقرأه، وكل النقاد يوضحون أو يمثلون بفكره.
- يُمَثِل النمط الثاني "نقد التطابق"، حيث لا يملك الناقد هوية خاصة به، ولا توجد إلا هوية واحدة هي هوية الكاتب المدروس التي يتحدث الناقد باسمها، ونشهد هنا انصهارا في النشوة، أي تَوَحُّدًا.
- أما النمط الثالث فهو الحوار الذي دعا إليه "باختين"؛ حيث تبقى الهويتان مُثْبَتَتَين (لا وجود لاندماج أو تطابق)، وتتخذ فيه المعرفة شكل حوار مع "أنت" مساوٍ لـ"أنا" رغم أنه مختلف عنه.

ينتهي "**تودوروف**"، سنوات من بعد، إلى تحويل أنماط التأويل الثلاثة هذه، إلى ثلاثة مراحل ضمن العملية النقدية ذاتها، وسيحتفظ بهذا المنهج دون حجاج نظري – هذه المرة– حتى كُتُبِه الأخيرة[2]. وتنطوي المرحلة الأولى والثالثة لهذا المنهج الحواري على ذاتية تابعة للجهة الناقدة.

سنلاحظ، بالعودة مجددا إلى كتاب "نقد النقد"، وجود نوعين من الذاتية في العمل. فمن جهة يُدْرِجُ "**تودوروف**" في دراسته مراسلة شخصية مع ناقدَين هما: "إيان واط" و"بول بينيشو". ولا يتعلق الأمر هنا بحوار منقول، لذا فإن حضور المحاورين جد قوي. ثم إن "واط" و"بينيشو" لم يَنْجَرّا وراء رغبة "**تودوروف**"، التي تدفعهما إلى إظهار ذاتيتيهما بشكل أوضح، رغم التماساته "الحوارية"[3]. ومن جهة أخرى، تقدم خاتمة الكتاب المعنونة بـ "نقد حواري"؟ لأول مرة قصة لتجربة شخصية، يصف فيها "**تودوروف**" كيف تَعَرَّف إلى الكاتب "آرثر كويستلر" والفيلسوف "إيزاياه برلين"، وقد شَكَّل لقاء هاتين الشخصيتين منعرجا في توجه النقدي.

---

[1]– ينظر: تودوروف، المبدأ الحواري، ص 55–59.

[2]– ونخص بالذكر كتب: الادب في خطر، الخوف من البرابرة، أعداء الديموقراطية الحميميين.

[3] –ينظر: تودوروف، نقد النقد، ص 147،148.

لكن، ما هي حصيلة هاتين التجربتين الحواريتين؟ يجيب "**تودوروف**" عن هذا السؤال أنه لم يطرأ أي تغيير على "واط" و"بينيشو" إثر الحوار الذي أُجْرِي معهما. كما لم ينتج أي حوار عن اللقاء بـ "كويستلر" و"برلين". لكن ما كان يهمه هو الأثر الذي تركه كلام "محاوريه" فيه، وفعل التغيير الذي بدأ هذا الكلام بممارسته عليه. وكنتيجة لما قيل سابقا، فإن "**تودوروف**" أصبح يعي ضرورة ربط بحثه بتجربته الشخصية[1]. وعليه، أصبحت ذاتيته تتحدد وفق بُعْدَين: منهجي (النقد الحواري)، وقيمي (الإنسانية).

نجد وصفا لآلية النقد الحواري، عند "**تودوروف**"، كذلك، في عملية معرفة الآخر؛ ففي خاتمة المقال الموسوم بـ: "البلغاري في فرنسا"[2]، الذي قُدِّمت نسخته الأولى سنة 1980 في المؤتمر الدولي للدراسات البلغارية بصوفيا، يوضح "**تودوروف**" علاقة الناقد بالنص الذي يعلق عليه من خلال أربعة مراحل هي:

1- يكون "الآخر" مندمجا ضمن "الأنا".

2- تنسحب "الأنا" إلى المرتبة الثانية تاركة المجال للموضوع المعلّق عليه. وقد وصف "**تودوروف**" هذه المرحلة الثانية على النحو الآتي: "**يمكن لهذه الحركة أن تُعَاش وفق كيفيات شديدة الاختلاف. بصفتي عالما تواقا للأمانة والدقة، فقد كنت فارسيا أكثر من الفرس أنفسهم، أدرس تاريخهم وحاضرهم، وأعتاد على رؤية العالم بعيونهم، وأقمع أي مظهر من مظاهر هويتي الأصلية. أعتقد أن إبعادي لذاتيتي أدخلني ضمن الموضوعية**"[3].

3- دخول "الأنا" في حوار مع الآخرين: "**أعتبر تصنيفاتي نسبية تماما كتصنيفاتهم، أتخلى عن حكمي المسبق الذي يتمثل في تخيل أنه يمكننا التخلي عن كل حكم مسبق، أنا أطلق أحكاما مسبقة دائما وبالضرورة، وهنا تكمن فائدة تأويلي، وأحكامي المسبقة المختلفة عن أحكام الآخرين**"[4].

4- معرفة الآخر مرهونة بهوية الذات العارفة التي تتغير بدورها تحت تأثير هذه العملية.

---

[1]- تودوروف، نقد النقد، ص 143- 152.

[2] - Tzvetan Todorov, La Bulgarie en France, in Tzvetan Todorov, Les morales de l'histoire, p 38.

[3] - Ibidem.

[4] - Tzvetan Todorov, La Bulgarie en France, p 39.

يتبين لنا من خلال المراحل السابقة، بأن تأويل النص ومعرفة الآخر نابعان من المنطق نفسه، ويوظفان موضوع النقد وموضوع العلاقات البين شخصية على حد سواء، ذلك لأن "**تودوروف**" يدرك مكانة العلوم الإنسانية في النقد الأدبي والأنثروبولوجيا معا. ومن هنا تأتي الوضعية المشابهة للذات العارفة. كما أن له مقالا آخر يضع فيه الأسس الفلسفية للذاتية في العلوم الإنسانية، موسوم بـ "العلوم الأخلاقية والسياسية". يُذَكِّر فيه بثلاثة حقائق معروفة لكن أثرها كثيرا ما يُنْسى[1]: تضفي هوية الذات والموضوع في العلوم الإنسانية، طابعا ذاتيا مشتركا على العملية المعرفية. ثم إن إدراك الإرادة الحرة لكل كائن بشري يعني التخلي عن الموضوعية الملازمة للعلوم البحتة. إن المعرفة ذات النزعة الإنسانية للإنسان تخون طبيعته إذا لم تَنْطَوِ على نظام قِيَم مشترك أو مختلف مقارنة بالموضوع المدروس.

3. <u>الذاتية والنزعة الإنسانية:</u>

وجَّه "**تودوروف**" أبحاثه إلى الفلسفة الأخلاقية والسياسية ابتداء من ثمانينات القرن العشرين. وتعطي هذه الأعمال الكثيرة – على اختلاف موضوعاتها – أفضلية لأحداث وظواهر من الماضي. وكما سبق وأشرنا في حديثنا عن كتاب "غزو أمريكا"، يُمَثِّل الماضي بالنسبة إليه مفتاحا لفهم الحاضر، وقد أفصح بذلك لـ"جون فيريي" قائلا: "التاريخ يَفْتِنُنِي، لكني لا أُقاربه كمؤرخ، أو كأمين أرشيف، أو كإثنوغرافي، كما لا يستوقفني تفرد الأحداث، حتى وإن كان هذا اهتماما مشروعا، إن ما يهمني هو علاقة الماضي بالحاضر والمستقبل"[2]. يبدو أن ربط الماضي بالحاضر ينطوي، بالنسبة **لتودوروف**" على طابع حواري مماثل للحوار بين الناقد وموضوع دراسته.

إن المسلمات المنهجية الجديدة التي تبناها "**تودوروف**" هي نتيجة أعمال ملموسة، لكنها تلعب دورا حاسما في اختيار الإشكاليات المدروسة كتاريخ الإيديولوجيات، أو المحطات المحورية في التاريخ الأوروبي التي تضع علاماتنا المرجعية المحورية على المحك[3]. وقد سمح هذا التوجه الجديد "**لتودوروف**" بتقريب هذه الاهتمامات المهنية إلى عالمه الشخصي، بعبارة أخرى، فإن ذات الباحث تتداخل مع الذات الوجودية، وتكتسي هذه الأخيرة أهمية باعتبارها شاهدة على وضعية تاريخية

[1] - Tzvetan Todorov, Les sciences morales et politiques, in Todorov, Les morales de l'histoire, p 15,16.
[2] - Jean Verrier, Tzvetan Todorov. Du formalisme russe aux morales de l'histoire, p. 125.
[3] – جاك لوغوف، الذاكرة والتاريخ، ص 144.

واجتماعية ملموسة[1]. نلمح، بهذا، الإطار الفكري الذي تتشكل وفقه ذاتية " **تودوروف**"؛ حيث تتأكد هذه الأخيرة ليس لأنها تكشف عن أفكار الأنا ومشاعرها، بل لأنها تؤكد أو تنفي حقيقة تاريخية تشترك فيها جماعة بأكملها.

نشر "**تودوروف**" سنة 1985 كتابا صغيرا عنوانه: "سعادة هَشَّة Frêle bonheur"، حيث جعل القسم الأول من النص الافتتاحي بصيغة المتكلم "نحن"، بينما جعل القسم الثاني بصيغة المتكلم المفرد "أنا". وقد استهدف "**تودوروف**" في التعليق على "روسو" غايات عملية، لأنه كان يفكر – من خلال فكر هذا الفيلسوف – في نمط حياته هو، ضف إلى ذلك أن خطاب "**تودوروف**" سيصبح محل اختبار بمجرد ارتباط الأنا الوجودية لديه بالأنا المهنية[2]. وفي حالة ما إذا كان شخص المُـعَلِّق **(تودوروف)** على المحك، فإنه سيبدأ في التشكيك في الكلمات المجردة أو كثيرة الاستعمال مثل: الوجود، الأخلاق، المساواة، الأخوة، الحرية، الفضيلة، وغيرها... صحيح أن التفكير الأخلاقي لا يمكن أن يتجاوزها، لكن عندما يتعلق الأمر بمشاركة تجربة شخصية فإن هذه الكلمات تبدو جوفاء[3]. نلاحظ إذا كيف تحدد الذاتية معايير أسلوب يتسم بالوضوح والبساطة والقرب من التواصل اليومي.

تتضمن مقدمة كتاب "سعادة هشة" على اعتراف لـ" **تودوروف**" عن تحفظاته السابقة تجاه "روسو"؛ حيث كان يبدو له المفكر كثير الميل إلى البلاغة وجِدَّ متطرف، لكنه أدرك فيما بعد مدى عمق هذا المفكر، وضرورة ربط كل فكرة من أفكاره بمجموع نظامه الفلسفي. كما يجب أن يزن هذا النظام بميزان الحكمة التي يسعى إليها هو وببحثه عن حياة متناغمة[4].

تطلب كتاب "نحن والآخرون" –دراسة أساسية عن التفكير الفرنسي في الهوية الجمعية– سنوات طويلة من العمل. تناول فيه "**تودوروف**" مدونة ضخمة من الأعمال، كما أنه بذل جهدا معتبرا لبلورة أفكاره. وقد تضمنت مقدمة الكتاب بعض الحُجَجِ المهمة التي تبرر ذاتية الناقد؛ إذ يروي "**تودوروف**" للقارئ ذكريات الطفولة والمراهقة في "بلغاريا" لتوضيح أطروحته عن الحياة المزدوجة التي عاشها رجل إبَّان الحقبة الشمولية، فمن جهة نجد سلوكه وخطابه الرسميان متوافقان مع المقتضيات الإيديولوجية، ومن جهة أخرى نجد أن له حياة خاصة حريصة على الحفاظ على حريته

[1] - voir : Jean Verrier, TT. Du formalisme russe aux morales de l'histoire, p 124.

[2]– جاك لوغوف، الذاكرة والتاريخ، ص 143.

[3] – Jean verrier, TT du formalisme russe aux morales de l'histoire, p 79.

[4] - Tzvetan Todorov, Frêle bonheur. Essai sur Rousseau, Hachette, Paris, 1985, p 47.

الداخلية وصراحته ضمن دائرة المقربين إليه[1]. وبعد استقراره في فرنسا، اكتشف " **تودوروف**" ازدواجية أخرى: وهي أن أغلب الفرنسيين لا يربطون بصفة مباشرة بين أفكارهم السياسية وسلوكهم ونمط حياتهم[2]. يبدو أن الأنا الأخلاقية والأنا السياسية قد تطورتا على مستويات مختلفة عندهم. و يجري "**تودوروف**" التقييم ذاته عن مساره البحثي الذي تطور على مدى عشرين سنة بالموازاة مع حياته الخاصة دون أن يتقاطع معها، فيقول: "**عندما كنت مهتما بإشكاليات الأدب واللغة بدأت في تعلم ما يسمى بالعلوم الإنسانية والاجتماعية، لكن لا شيء مما توصلت إليه– في مجال اللغة والأدب – كانت له علاقة بمعتقداتي وميولي التي كنت أعيشها خارج ساعات العمل. وأكثر من ذلك؛ فإن منطق العلوم يلغي أي تداخل من هذا النوع بشكل مسبق، وبما أن العمل اشتهر بشكل أفضل فهذا جعله أكثر موضوعية، أي إنه سمح بمحو كل أثر للذاتية لدي، أو أي أحكام قيمية كان يمكن أن أحملها. كررت – في مرحلة محدودة من حياتي – حالة من انعدام الترابط، أو على الأقل الانعزال، الذي كنت على استعداد لتوبيخ الناس من حولي من أجله**"[3].

ينبه "**تودوروف**" –في ذات السياق– إلى أن الوسيلة الوحيدة لوضع هذه الازدواجية المغرّقة في الفصامية هي التوفيق بين الحياة الخاصة والحياة المهنية: "**إن التفكير الذي لا يتغذى على التجربة الشخصية للعالِم سرعان ما يتحول إلى تفكير مدرسي (سكولاستيكي Scolastique)، ولا يُرْضي إلا العالِم نفسه أو المؤسسات البيروقراطية التي تعشق المعطيات الكمية**"[4]. بطبيعة الحال، فإن العلوم الإنسانية تجبرنا على استيعاب مجموعة من الحقائق التي يُعد تقديمها موضوعيا، شرطا لازما حتى نكون ضمن معايير المعرفة العلمية. وعليه، فإن "**تودوروف**" يقوم برسم حدود للذاتية، وذلك باستحضار شرط الموضوعية السابق الذكر. علاوة على ذلك، ينوه "**تودوروف**" أنه على معرفة العديد من المشاكل أن تبقى بمنأى عن النوازع الذاتية. فمثلا: "**يمكن لملاحظة الأشكال الاستغناء عن القِيم والذاتية لفترة طويلة**"[5]. يمكننا أن نصِف هذا النوع من حدود الذاتية بالمعرفي (الإبستيمولوجي)، شريطة أن تكون نابعة عن طبيعة الموضوع المدروس.

---

[1] – Todorov, Nous et les autres, p 8-9

[2] - Idem, p9

[3] - Idem, p9-10.

[4] - Idem, p 10.

[5] - Idem, p11.

4. الذاتية الأخلاقية:

تكتسي الذاتية التودوروفية – التي تتمظهر داخل الحدود المعرفية – أشكالا مختلفة، ونجدها في كتاب "نحن والآخرون" على نوعين:

1–كلام "**تودوروف**" بضمير المتكلم المفرد، الذي يحكي تجربة أو فكرة شخصية، ونجد هذا الشكل من الذاتية ظاهرا خاصة في عتبات الكتاب: التذييل، المقدمة، التمهيد، الخاتمة.

2– نجده يترك الكلمة، أثناء عرضه، للكُتَّاب الذين يُعَلِّق عليهم، لأنه يسعى إلى فَهْمَهم، قبل كل شيء، وذلك لا يُلْغي مجادلته لهم، ولكن يؤدي إلى ذاتية مضمرة. وقد لاحظنا أن "**تودوروف**" يُتْقِن بشكل واعٍ هاتين العملتين اللتان تعززان الذاتية، وهما تظهران بشكل دقيق في الفصل الأخير من كتاب "نحن والآخرون": "**أتوقف هنا عن قراءة الآخرين، وآخذ الكلمة بدوري، لم ألتزم الصمت حتى الآن. لقد بحثت على امتداد كتابي عن مناقشة أسئلة أثارها الآخرون – معهم أو ضدهم – حسب الحالة. لم أرغب فقط في معرفة ما يؤكدونه بل رغبت كذلك في معرفة مدى صحة هذه التأكيدات، كان عليّ أن أتخذ موقفا باستمرار**"[1]. يؤمن "**تودوروف**" بأن الذاتية متأصلة في كل ناقد، لكنها تكتسب في هذه الحالة وضوحا أكبر لتصبح ظاهرة للعيان.

تترك الذاتية النقدية بصمتها في اختيار الخطاب النقدي، وهي– عند **تودوروف** – خالية من أي رغبة في الإغواء، وإن كان الباحثون في فرنسا يمارسونها غالبا[2]. إن الكتابة – بالنسبة **لتودوروف**– عملية عقلية وفعل أخلاقي يتميز ببلاغته اللغوية: "**(...) تبدو حُجَجِي أحيانا غاية في البساطة، لكن هذا ناتج مرة أخرى عن رغبتي في عدم الفصل بين الفعل والقول، وعدم الإعلان عما لا أستطيع أخذه على عاتقي**"[3]. إذ تعتمد البلاغة –عند **تودوروف**– في طريقتها في التفكير والكتابة على بديهيات.

يربط "**تودوروف**" كتاب "نحن والآخرون" بتاريخ الفكر (la pensée) وليس بتاريخ الأفكار (les idées). حيث يتضمن الأول وجهة نظر ذاتية، بينما يُرَكِّز الآخر على حركة أو تسلسل الأفكار دون الاهتمام بناقِلِها[4]. ومن الواضح أنه عبارة عن تمييز وظيفي وغير شامل، أضف إلى ذلك أنه

---

[1] - Todorov, Nous et les autres, p 421.
[2] - Jean verrier, TT du formalisme russe aux morales de l'histoire, p 97.
[3] - Todorov, Nous et les autres, p 15.
[4] - Jean verrier, TT du formalisme russe aux morales de l'histoire, p 118.

غالبا ما يتم تقديمه على الأغلفة الخلفية لكتبه باعتباره مؤرخا للأفكار. مما يعني أن الذاتية تحدد، كذلك، نوع البحث.

بحث "**تودوروف**" من خلال كتاب: "في مواجهة الأقصى" في أخلاق الإنسان في ظل الظروف القاسية لمخيمات الاعتقال"، أين وسّع ونوّع في أشكال حضور ذاتية الكاتب. فمقدمة الكتاب هي – في الواقع – عبارة عن قصة شخصية عن رحلة الكاتب إلى "فرصوفيا Varsovie"، وقد ألهمته الانطباعات التي تركتها زيارته لموقعين من مواقع الذاكرة وهي: قبر "الأب بوبيلزكو" وهو مكان للعبادة شهد إعدام هذا الأخير على يد النظام الاستبدادي، وعلى تصعيد الفكرة الوطنية البولندية، ومن جهة أخرى: المقبرة اليهودية المُقْفِرة والمُهْمَلة[1]، وقد منحته هذه الزيارة الدوافع الأولى لإنجاز بحث حول سلوكيات المعتقلين في ظل الظروف القاسية لمخيمات الاعتقال.

تنتمي الأحداث المدروسة في كتاب "في مواجهة الأقصى" إلى الماضي القريب، لكن "**تودوروف**" لم يكن شاهدا عليها. وتتعلق المعلومات التي تم جمعها بمعتقلي المخيمات النازية والستالينية. وفي الفترة التي كان فيها يعمل على هذا الكتاب، لم تكن الشهادات حول مخيمات الاعتقال البلغارية قد رأت النور بعد. ويوضح الكاتب كذلك بأنه لا أحد من والديه أو المقربين منه كان ضحية لهذه الحادثة الفظيعة[2]. وبعبارة أخرى، فإن تاريخ مخيمات الاعتقال لا يتقاطع مع تاريخ الكاتب. ورغم المسافة الزمنية، فقد بحث " عن أثر هذه المرحلة الوحشية على مصير معارفه، متسائلا عن مدى تأثير طابع المرحلة الأولى للحكم الاستبدادي على موقفه تجاه الأشخاص المهمّين في حياته[3]. وهذا ما يفسر استطراداته الكثيرة. كما يُمَيِّز الناقد لأول مرّة بين شؤونه الشخصية وبقية الدراسة، حيث قام بكتابة كل ما هو شخصي بخط مائل (Italique).

لقد تغذت أجزاء الخطاب الذاتي **لتودوروف** على ماضيه الشخصي، أو على محطات تتشابه مع الحقبة المعاصرة (حاضر الكتابة)؛ حيث نلاحظ أن اعترافات الكاتب عن والديه تترك انطباعا حيا. فمثلا تقترب تعليقاته عن السلوك الأمومي في مخيمات الاعتقال – وهو المظهر الأعلى أخلاقيا، والخالي من أدنى رغبة في المجد أو البطولة – من الصورة التي يحملها عن والدته: "(...) **امرأة لا تعيش سعادتها إلا من خلال الآخرين، لم تكن تحب الاهتمام بنفسها، وتصب كل اهتمامها**

[1] - Todorov, Face à l'extrême, p 9.
[2] - Idem, p 10
[3] - Todorov, Face à l'extrême, p 15.

على الآخرين، كانت تشعر بالملل إن هي بقيت وحيدة، ولم تكن تحتمل أن يرعاها أو أن يهتم بها أحد. لقد رحلت بهدوء تام، أثناء غياب مقربيها عن غرفتها: لم تَشَأْ إزعاجهم. لوالدي تأويل آخر، وهو أنها تضرعت لله بأن يتذكرها كي لا تكون عبأ على زوجها"[1].

ذهب وصف والدة "**تودوروف**" إلى ما هو أبعد من الصورة المعنوية؛ إذ لم يكتف الابن باستخراج الملامح المعنوية لوالدته فحسب. كما تحتوي الصورة كذلك على جزء قصصي (خارج المقطع المذكور)، وكذلك على قَدْرٍ خفي ومركّز من الذاتية. وسيكون من الأصح القول: نوعان من الذاتية؛ من جهة ذاتية "**تودوروف**" عند تأويله لموت والدته كالدليل الألف على حرصها على عدم الإزعاج، ومن جهة أخرى ذاتية والده عند كشفه – بسخرية – عن إرادة الله بأن يتذكرها كي لا تكون عبأً على زوجها. يوحي "**تودوروف**" من خلال هذا المخطط بأنه لا يوجد تصوير معنوي دون لمسة ذاتية. تتأكد لدينا مرة أخرى السمة المميزة لكبار الكُتَّاب الأخلاقيين مثل: بلوتارك ، لابروبير، سان سيمون ،بروست[2]. الذين كانوا يعتمدون هذا النوع من الكتابة.

يُقدم "**تودوروف**" مبدأ السلوك الإنساني، بكل بساطة على النحو الآتي: "**إذا أردتُ إيجاد أمثلة عن الخير، فعلي البحث عنها، دائما، خارجا عني، أما الشر فأبدأ بالبحث عنه داخلي أولا**"[3]. ويُمَثِّل لهذه القاعدة المعنوية بالمثال المضاد لـ"موريس بلانشو" الذي أصدر حكما معنويا على "بول فاليري" بسبب مواقفه المعادية للسامية أثناء "قضية درايفوس" متناسيا انحرافاته المؤيدة للنازية خلال ثلاثينات القرن العشرين[4]. بمعنى أن السلوك الإنساني يعتمد على التمييز بين موقفين: الأول أخلاقي والثاني معنوي[5]؛ حيث يسلط الأخلاقي نظره على الآخرين، أما الإنسان المعنوي فيلتفت لنفسه أولا.

قد تسمح الذاتية "**لتودوروف**" –في حالات أخرى متطرفة وجد نادرة –بإطلاق العنان لمشاعره؛ فعند قراءته لمذكرات "رودولف أويس" قائد "أوشويتز"، شعر بالغثيان، ولذلك فضل تقديمها للقراء كما هي قبل تحليلها. وتعود هذه العفوية – النادرة عنده – إلى الأثر الخاص الذي تركته حكاية "هويس Hoess"، وبالتحديد الغياب الكلي لأي مسافة عن الفظائع المسرودة: "**لم يترك أي كتاب من**

---

[1] - Todorov, Face à l'extrême, p 90.
[2] - Voir : guy bouchard, les moralistes modernes, in revue de la philologie, Belgrade, 2010, p 56.
[3] - Todorov, Face à l'extrême, p 128.
[4]- Idem, p 128-129.
[5]– ابن مسكويه، تهذيب الأخلاق وتطهير الأعراق، تقديم: حسن تميم، دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر، ط2، بيروت، ص55.

الكتب التي أتكلم عنها هنا هذا الانطباع القوي لدي. ما سبب ذلك يا ترى؟ يعود ذلك – بدون شك – إلى مجموعة من العوامل المجتمعة: جسامة الجريمة، غياب اعتذارات حقيقية من طرف المؤلف. كل هذا يدفع بي إلى رؤية نفسي من خلاله وإلى مشاركة نظرته إلى الأشياء"[1]، يعتبر "**تودوروف**" "هويس" –محاولا إشراك القارئ في منظوره السردي– في الواقع "**مُشَاهِدا لموت الآخرين، إنني أشعر بالقرف**"[2]. إن رفض دور المُشَاهِد ورفض الانجرار خلف منطق المؤلف هو ما يفسر ترك **تودوروف/المعلق** لحالة الموضوعية، ويضع ذاتيته في مواجهة موضوعية المؤلف المزعومة.

لقد أُتِيحت "**لتودوروف**" فرصة أخرى لإدخال المنظور الذاتي في الإطار التاريخي للدراسة، وذلك لما أراد أن يمد جسرا بين الماضي المدروس والحاضر المعيش. وهكذا فإن التأملات حول الإرادة الحرة – كفعل معنوي – تستمد مادتها من حياة المعتقلين، لكنها تمتد إلى الأحداث الحالية. وهذا هو الحال بالنسبة لتعليقه على خبر انتحار "برونو بتلهيم Bettelheim" سنة 1990[3]. وقد فسر تصرف المعتقل القديم على أنه تأكيد نهائي على الأفكار التي بقي "بتلهيم" يدافع عنها حتى في ظروف مخيمات الاعتقال.

تُحدد خاتمة كتاب "في مواجهة الأقصى" شكلين من الذاتية؛ تندرج الأولى ضمن موضوع الدراسة؛ حيث يتشكل أحد محاور التحليل الثلاثة ضمن ما يسميه "**تودوروف**" "**هوياتي الخاصة وقصة صغيرة**"[4]. وبالمقارنة مع فصلي الكتاب الآخرين –من حيث مخيمات الاعتقال والمشكلات الأخلاقية التي تطرحها– نجد أن الأجزاء السيرذاتية هي بالأحرى لمحات خاطفة وليست مجالا حقيقيا للدراسة المنهجية. كما أن "**تودوروف**" لم يأخذ هذه الأجزاء السيرذاتية بعين الاعتبار في الخلاصة المفاهيمية للكتاب. فهذه الأجزاء هي ببساطة الشكل الثاني للذاتية النابعة عن طبيعة الفعل الأخلاقي. ويؤسس، في هذا السياق، لفوارق مهمة بين: الفعل الأخلاقي، والنزعة الأخلاقية، والنزعة البطولية، ومعنى العدالة، والسياسة، والتفكير في المشكل الأخلاقي. فالأفعال الأخلاقية "**تؤدّى من قِبَل فاعل الفعل نفسه، أي: الفرد (ذاتية)، (...) وهي مـوَجَّهة إلى أفراد آخرين (شخصنة)**"[5]. ويؤكد "**تودوروف**" على أنه إذا أردنا أن نكون أخلاقيين فإنه "**لا يمكننا أن نطلب إلا من أنفسنا، أما الآخر**

[1] - Todorov, Face à l'extrême, p 185-186.
[2] - Ibidem.
[3]- Todorov, Face à l'extrême, p 177.
[4] - Idem, p 305.
[5] - Idem, p322.

فلا يسعنا إلا أن نعطيه".[1] وبينما تنطوي النزعة الأخلاقية على فعل "**لا تُنَفِّذه الذات نفسها بل تكتفي بالإعلان والتوصية عليه**"[2]. كما نوه "**تودوروف**" إلى أن النزعة البطولية ليست فعلا أخلاقيا في حد ذاتها، لكنها يمكن أن تصبح كذلك إذا كانت تهدف إلى منفعة الآخر. وما دامت تبحث عن شرعيتها في مفاهيم مجردة مثل: الوطن، الحرية، الإنسانية، فهي لا تنتمي إلى المجال الأخلاقي. وسنعود إلى هذه الفكرة، بالتفصيل، في الفصل الرابع من البحث.

5. <u>الذاتية كخطاب سيرذاتي:</u>

يشير "**تودوروف**" إلى أن مبدأ الذاتية يؤسس عملا كاملا لـتمييز وتحديد مجالين اجتماعيين كبيرين هما: العدالة والسياسة. ويتم الانتقال من المجال الأول إلى الثاني بالموازاة مع الانتقال من الفلسفة الأخلاقية إلى الفعل الأخلاقي، ومع ذلك فهذه الأنواع الأربعة ليست متشابهة، فلا ينبغي، إذاً، الخلط بين المجالات التي تدل عليها. لذا فإن الفوارق التي يقيمها "**تودوروف**" تحمل الكثير سواء للفلسفة أو للتطبيق الاجتماعي: "**العدالة ليست ذاتية (يُعد الخضوع لها إلزاما وليس استحقاقا) ولا شخصية (تتوجه لكل المواطنين وكل البشر دون تمييز)، لكنها يمكن أن تحتكم لنفس المبادئ الأخلاقية مثل: (سعادة الفرد، احترام الشخص، عالمية التنفيذ)، إذاً فالفعل لا يختلط حتى مع السياسة التي هي – في أحسن الأحوال – فعل يهدف لاستعادة العدالة (أو قسطا أكبر من العدالة) داخل الوطن، وهو ما لا تعرف الأخلاق فعله؛ فالفعل السياسي قد يخدم وقد لا يخدم مصالح السكان، والأمر، في ذلك، أشبه بالعمل البطولي. وأخيرا، لا يمكن للأخلاق أن تكون كالتفكير في الأخلاق الذي يُعَدُّ بحثا عن الحقيقة لا عن الخير. كما أن هذا الكتاب، الذي يتحدث عن الأخلاق، لا يُشَكِّل بالضرورة فعلا أخلاقيا في حد ذاته، لكنه يمكن أن يكون كذلك مثله مثل أي نشاط فكري**"[3].

توضح لنا النقطة الأخيرة من هذا المقطع، إضافة إلى ما سبق، معنى تدخلات المؤلف في عرض البحث الذي هو بصدده. وبما أن التدخلات تتضمن أحكاما قيمة وتقييما ذاتيا، فإنها تتبادل الأصداء مع الإشكالية الأخلاقية. إنها تتموقع ضمن هذا المنظور دون أن تكون بالضرورة فعلا أخلاقيا. إن الذاتية ليست أخلاقية في حد ذاتها، غير أنها تصبح مؤشرا للصلة بين فكر "**تودوروف**" (المؤلف) وسلوكه كشخص. إذ يربط التحليل النفسي بين الأخلاق والنزعة الذاتية بطريقة مباشرة؛ فالأخلاقية

---

[1] - Todorov, Face à l'extrême, p323.
[2] - Ibidem.
[3] - Idem, p 323-324.

من وجهة نظرهم تتركز في فكرة الضمير، والذي يمثل مجموعة من القواعد الثقافية والأفكار الاجتماعية التي تم تمثلها لدى الفرد، وأحد المؤشرات الأساسية لوجود معايير خلقية تم اكتسابها، هو الشعور بالذنب، أي استجابات نقد الذات وعقابها، والقلق الذي ينشأ لدى الفرد عندما يتعدى على المعايير المقبولة اجتماعيا[1]. ونحن نعتقد أن هذه هي الوظيفة الأساسية للأجزاء السيرذاتية في كتاب "في مواجهة الأقصى".

يتخذ الخطاب في كتاب "الحياة المشتركة" الشكل اللاشخصي التقليدي، مما يجعله لا يدخل ضمن حقل بحثنا. لكننا لاحظنا بأن الفكرة الأخيرة في مقدمة الكتاب هي مخصصة للمجال المسمى "الأنثروبولوجيا العامة" الذي يتوقف عند طابع من الذاتية أو التأمل الذاتي، حيث يصرح فيه **تودوروف** قائلا: "**يوجد في النهاية مصدر أخير وواضح للمعارف الأنثروبولوجية، وهو ناتج عن المنعطف "الموضوعي" للعلوم الإنسانية الراهنة، إنه التأمل الذاتي. لم أكن لأكتب عن "الحياة المشتركة" لو لم تـَسْتَهْوِينِي، ولم تـَبْدُ لي مهمة**".[2] ورغم أنه جاء موجزا إلا أن هذا الاعتراف، المتعلق بالذاتية المضمرة، يكتسي قيمة القاسم المشترك لبحث الكتاب بأكمله.

يُظْهِر الحضور الذاتي "**لتودوروف**" في مؤلفاته، دون شك، هويته. فكيف ذلك؟ وإلى أي مدى تحدث عملية كشف الهوية، هذه، عنده؟

يكتسي كتاب "الإنسان المغترب" أهمية خاصة في هذا الصدد. يتكون الكتاب من ثلاثة أجزاء؛ خُصِّصَ الجزء الأول، المعنون بـ" من أصل بلغاري Originaire de Bulgarie"، للواقع البلغاري، أين عاش وترعرع إلى حين مغادرته إلى فرنسا سنة 1963. ويسبق هذا الجزء نص افتتاحي عنوانه: "ذهاب وإياب Aller retour"، والذي يمكن اعتباره أول نص سيرذاتي منشور "**لتودوروف**". يحكي فيه الناقد أول رحلة عودة له إلى بلده الأصلي سنة 1981، ويعبر فيه عن انفعالاته وهواجسه التي وصفها في بعض المقاطع الحميمية. غير أن الاتجاه السيرذاتي لم يكن هدفا بحد ذاته بالنسبة إليه، بل كان ذلك بمثابة معبر يقودنا إلى هدف نقدي وهو: أزمة الذات المتأرجحة بين فضاءين للحياة: بلغاريا وفرنسا. لم تكن المادة السيرذاتية – في العمق – سوى نقطة انطلاق نحو عملية تحليل

1 – هدى محمد قناوي، وعبد المعطي حسن مصطفى، علم نفس النمو – الأسس والنظريات، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، 2001، ص 429.

2 - Tzvetan Todorov, La vie commune, p 12-13.

وفق علم النفس الاجتماعي[1]. وهكذا، تكون الأنا الوجودية "**لتودوروف**" – منذ البداية – في خدمة أناه النقدية. والجديد هنا هو في القصة السيرذاتية تحديدا؛ فهذه الأخيرة ليست إلا قصة مسلية لا يهتم فيها البطل بوصف نفسه بشكل عام، بقدر ما يصب اهتمامه على توظيف مادة سردية بغاية بناء شكل نموذجي لهذا المهاجر المار على بلده الأصلي.

من المؤكد أن السبيل السيرذاتي –عند **تودوروف**– من شأنه أن يسلط ضوءا مباشرا على الأنا النقدية وعملها البحثي، حيث يقول: "**لقد شَعَرْت بالحاجة إلى إقامة علاقة أوضح بين الموضوع الذي كنت أبحث من أجل معرفته، والذات التي كُنْتُها، هي علاقة بـدَتْ لي مناسبة في حقل العلوم الإنسانية، على خلاف ما كان يحدث في علوم الطبيعة. أحسست أنه من الضروري – في كتاباتي عن الأدب وبقية الخطابات–لا أن أبوح بما يختلج بداخلي، بل أن أُغَذي هذا العمل بشيء آخر غير قراءة كتب الآخرين فقط؛ بحدسي الشخصي، أي بتجربتي**"[2]. تحدد الجملة الأخيرة منطقة الأنا النقدية، تتضمن هذه المنطقة جزءا سيرذاتيا صغيرا يُكَمِّل المعارف الآتية من كتب الآخرين. يشغل هذا الجزء حيزا صغيرا جدا من الناحية الكمية. ورغم ذلك فهو يلعب دورا مهما؛ فهو يربط عمل التحليل الفكري بتجربة المؤلف الشخصية، بحيث تخضع المعرفة الآتية من الكتب لاختبار الواقع المعيش.

إذا كانت هوية الناقد لا تظهر إلا وفقا للإشكالية المدروسة، فذلك يعني أنها ستكون حاسمة في اختيار إشكالية البحث وزاوية مقاربتها. وعليه يقول "**تودوروف**" في مقدمة كتاب "ذاكرة الشر، غواية الخير، تقرير أخلاقي للقرن العشرين Mémoire du mal, tentation du bien, un bilan moral du XX siécle" :"**إن اختيار الأهم في القرن؛ أي ما يسمح ببناء المعنى، يتوقف على هويتك**"[3]. وبهذا يصبح الأمر بمثابة حالة ذاتية للمعرفة العلمية، وبعبارة أخرى حالة مختلطة (غير نقية) لا يخضع تركيبها إلا لدستور فريد للطبيعة ولمصير الفرد (مؤلف البحث)[4]. نلاحظ، إذا، بأن الأنا النقدية تسعى إلى ترسيخ بحثها فيما هو معيش وفي الواقع الذاتي.

---

1 – هدى محمد قناوي، علم نفس النمو، ص 456.

2 - Tzvetan Todorov, L'homme dépaysé, Seuil, Paris, 1996, p 23.

3 - Tzvetan Todorov, Mémoire du mal, tentation du bien. Enquête sur le siècle, Paris, Laffont, 2002, p10.

4 - Magali UHL, Subjectivité et sciences humaines, Essai de métasociologie, Beauchesne, Paris, 2004, p29.

تعود الصلات بين الأنا السيرذاتية والأنا النقدية بالأساس إلى كتاب "واجبات وملذات". وتعود فكرة هذا الكتاب إلى الصحفية "كاترين بورتوفان Catherine Portevin"؛ حيث أُعْجِبت هذه الأخيرة بالانسجام الذي تميز به إنتاج "**تودوروف**" النقدي وتساءلت: كيف ولأي مدى يمكن لإشكالية بهذا التنوع أن تكون جزءا من حياة إنسان؟[1] وللإجابة عن هذا السؤال، قام الاثنان بمجموعة من المحاورات. وقد رفض "**تودوروف**" في البداية خوض اللعبة، ثم تردد قبل قبول مواجهة التحدي. لقد كان عليه تجاوز عتبة داخلية قبل دخول المضمار السيرذاتي. وللإجابة عن الأسئلة المطروحة، قام بسرد مجموعة من القصص عن حياته، واسترجاع ذكريات جمعته بشخصيات لعبت أدوارا مهمة في تكوينه كشخص وكناقد محترف. يتعلق الأمر – في الواقع – بسيرة ذاتية فكرية تكشف عن جانب جديد من الأنا عند "**تودوروف**". لا نكاد نسمع في كتبه السابقة، بصوت الأنا النقدية؛ إذ أنها لا تتحرك إلا داخل الفضاء الضيق للمعلومات الشخصية (وهو جزء سيرذاتي محدود جدا، سبق وأن حللنا وظائفه من قبل. والمعلومات الشخصية لا تتعدى – في أحسن الأحوال– مجرد خطوة نحو السيرة الذاتية). ولهذا، فإن حضور عنصر ذاتي، غير كافٍ للحديث عن سيرة الذاتية. وعليه فإن كتاب "واجبات وملذات" وحده الجدير بأن يُنْعت بالسيرة الذاتية.

يمكن القول – انطلاقا من وجهة النظر التي تتبناها هذه الدراسة – بأن الإشكالية الأساسية التي يطرحها كتاب "واجبات وملذات" هي مكانة الأنا النقدية في القصة السيرذاتية. ومقارنة بكتب "**تودوروف**" السابقة؛ فإن المنظور معكوس هنا؛ إذ ليست الأنا من توضح إشكالية الكتاب انطلاقا من تمظهراتها السريعة، فنحن هنا أمام صورة مضادة، أين يوفر تاريخ الأنا كل المادة السردية تقريبا، وعليه فإن ظل الأنا النقدية يُحَلِّق باستمرار فوق الذات؛ فما المعنى الذي يمكن أن تكتسبه هذه الرحلة الثنائية؟ نقول مرة أخرى بأن الإجابة عن هذا السؤال تتطلب رسم الحدود التي تتطور ضمنها الأنا النقدية.

يكتشف قارئ كتاب "واجبات وملذات" مجموعة من الوقائع والظروف الخاصة بحياة "**تودوروف**". بالمقابل، تُغْفِل القصة العالم الحميمي للكاتب، إضافة إلى نفسيته وسِماته الشخصية؛ إذ تلتفت الأنا السيرذاتية نحو الخارج، ونحو الآخرين، عكس الأنا النقدية التي تعود إلى التأمل

[1] - Todorov, Devoirs et Délices, p 8

الداخلي كي تضفي على طروحاته أسسا وجودية[1]. لا تعتمد الأنا السيرذاتية مطلقا على ملاحظة الذات؛ حيث يسرد "**تودوروف**" حياته مقتنعا تماما بأن الأنا الحقيقية للإنسان – باعتباره كائنا اجتماعيا بالأساس– لا تظهر إلا من خلال علاقاته ببقية البشر، (وهي الأطروحة المركزية التي يقوم عليها كتاب "الحياة المشتركة"). إن القصة السيرذاتية ليست مرآة للأنا النرجسية؛ فبدل التركيز على وجهه هو، راح يتفحص وجوه الآخرين عَلَّه يجد التاريخ القديم أو الحديث إن عاجلا أم آجلا. وفضلا عن كونها طريقة للبحث، فهي أيضا مسألة مزاج شخصي؛ "**فتودوروف**" يشعر باضطراب نفسي كلما كان في الواجهة أو تحت أي ضوء من أي نوع، لذا نجده يصرح: "**لطالما توجست من المواقف النرجسية، أين يتم الانغماس في الحديث عن الذات أو بالأحرى، مدح الذات. أنتم تعرفون! تلك الشخصيات الإعلامية التي تُحاوَر في التلفزيون وتُجامَل، ومن ثم تجيب بفصاحة عن الأسئلة لتشرح لماذا هم رائعون! أخجل وأنا أراهم ينساقون خلف رغبة طفولية في الإطراء**"[2]. إن تواضع الناقد طبيعي وجوهري وخالٍ تقريبا من الدلالات الأخلاقية.

من غير الممكن، مع ذلك، تفسير الأنا السيرذاتية "**لتودوروف**" بشخصيته المتواضعة فحسب. وينبع هذا التواضع من تأثير وسيطرة الأنا النقدية على الأنا السيرذاتية؛ فهو مزيج من الحدس والذكاء الذي يتخذ طابع الأخلاق والمعرفة في آن[3]. ويَحْضُرُنا هنا تحليل "برغسون" للشقين الفطري والمكتسب للتواضع؛ حيث يقول: "لا أعتقد أننا نولد متواضعين إطلاقا، إلا إذا كنا لا نزال نسمي الخجل تواضعا، وهذا الأخير أقرب إلى الكبرياء مما نظن. إن التواضع لا يمكن أن يكون إلا تأملا في الغرور، الذي يولد من استعراض أوهام الآخر ومن خشية أن نضل الطريق؛ فهو أشبه بحذر علمي مما نقوله ونظنه عن أنفسنا. هو أيضا، عبارة عن تصحيحات وتعديلات، وأخيرا، هو صفة مكتسبة. إنه من الصعب بما كان، تحديد الزمن الذي انفصل فيه انشغالنا بأن نصبح متواضعين، عن الخوف من أن نكون مضحكين، غير أن الأكيد هو أن هذا الانشغال وهذا الخوف كانا مختلطين منذ البداية"[4]. يعتبر "برغسون" أن التواضع يشكل حماية من انحرافات الأخلاق والذكاء. بينما يذهب "روي باسكال" إلى أن خاصة تغييب الذات في المحكي الذاتي تعود إلى ميزة مهمة وهي

---

[1]- Stoyan Atanassov, Tzvetan Todorov ou le moi dialogique au carrefour des cultures, p 9.

[2] - Todorov, Devoirs et délices, p178.

[3]– ينظر: محمد الداهي، الحقيقة الملتبسة، ص 95.

[4] - Henri Bergson, Le rire, Presses, Universitaires de France, Paris, 1991, p 132-133.

الحرية المطلقة للمؤلف؛ إذ يكون هذا الأخير في هذا النوع من الكتابة مستقلا، ولا يكون موجودا داخل صفحات عمله بصيغة مباشرة، مما يمكنه من وصف مراحل الحياة الأولى لشخصه، مثلا، دون أن يكون مجبرا على متابعة مستقبلها[1]، فالأنا النقدية تمنح **تودوروف** حرية أكبر بهذا الخصوص.

توصل كل من "**تودوروف**" و"برغسون" إلى الفكرة ذاتها، ولكن باتباع طرق مختلفة؛ إذ يرفض "**تودوروف**" الغرور باعتباره شكلا مشوها من الفردانية، أما "برغسون" فيرى أنه فخ لأولئك الذين لا يرون سخافتهم، ويلعب وعي الأنا النقدية دورا حاسما عند الاثنين، وبهذه الطريقة، يرسم كل من المعنى الأخلاقي والعقلانية التحليلية حدود الأنا السيرذاتية.

لا يمكن تبرير السيرة الذاتية في نظر "**تودوروف**"، إلا إذا كان الكاتب يمتلك موهبة في الحكي، أو كانت أحداث حياته استثنائية أو الاثنين معا: "**إن السيرة الذاتية مشروعة في حد ذاتها، وتقاس نوعيتها بفائدة الأحداث التي ترويها وبموهبة الكاتب**"[2]. وعليه فإن القيود التي تفرضها الأنا النقدية على الأنا السيرذاتية لا ترفض السيرة الذاتية جملة وتفصيلا. وبالعودة إلى ملاحظاتنا السابقة، لن يبدو مفاجئا عدم إدراج "**تودوروف**" لشخصه ضمن فئات: "الكاتب الكبير" أو "الشاهد المميز".

ويُقيم تمييزا مهما بين الأنا السيرذاتية والأنا في العلوم الإنسانية؛ حيث يقول: "**يتخذ تدخل الكاتب في العلوم الإنسانية والتاريخ والفلسفة، أشكالا أقل وضوحا، فهو يبقى المحرك الخفي للبحث، والدافع وراء اختيار موضوع الدراسة والمقاربة التي يُدْرَس وفقها**"[3]. غير أن الإنتاج الفكري المثالي لا يتلخص بالنسبة إليه في لحظة بحث الأنا عن الحقيقة، وليست الحركة العكسية أقل أهمية؛ أي وضع الحقيقة في خدمة الأنا؛ حيث يغير هذا المسار من الأنا ويغنيها. ويؤكد على أن "الاكتشاف العلمي" في العلوم الإنسانية يتوقف تحديدا على قدرة الباحث في الانخراط بشكل شخصي في عمله البحثي؛ إذ أن الترابط بين الأنا العارفة والأنا الناقدة سابق على حقيقة البحث وعلى تحسين الأنا الوجودية، ويصرح الناقد في ذات السياق أنه: "**لا يمكن التطور في معرفة الإنسان دون مشاركته بعمق بكل ما فيه، وإلا فسننتج – في أحسن الأحوال – مجرد إعادة صياغة لما هو موجود مع**

---

[1]– خيري دومة، رواية السيرة الذاتية الجديدة، قراءة في بعض روايات البنات، مجلة نزوى، العدد 36، 2009/07/27، ص 4.

[2] - Todorov, Devoirs et délices, p 178.

[3] - Ibidem.

إضافة بعض المعلومات الجديدة، أو تقديما لامعا. (...) إن الفِكر هو معركة ضد عاداتنا العقلية؛ حيث يؤدي تحويلها إلى تغيير هوية كينونتنا. (...) في كتاباتي التي نشرتها خلال العشرية الأخيرة، تنحصر تدخلاتي الشخصية عموما في المقدمة أو بعض الإشارات المتفرقة هنا وهناك، والتي تعمل على تذكير القارئ بأنه أمام شخص يحاول التفكير، ولكن ليس في موضوع غير شخصي كما هو الحال بالنسبة للفيزياء أو لعلم الأحياء"[1]. وهي الخاصية التي تتميز بها أعمال "**تودوروف**" الأخيرة.

لقد لاحظنا أثناء قراءتنا المتأنية لكتاب "**تودوروف**" "واجبات وملذات"، أن الأنا النقدية تضغط على السيرة الذاتية وتحصرها داخل حقل محدود، إضافة إلى أن هذا الظل متفاوت، وبالتالي تبدو بعض الفترات من حياته واضحة جدا، وأخرى أقل وضوحا، أو يتم إغفالها تماما. وعليه يمكن التمييز بين ثلاثة مراحل –تكاد تكون متساوية– من سيرته الذاتية:

تمتد المرحلة الأولى إلى نحو العشرينيات من عمر "**تودوروف**"، وهي القصة الأكثر تفصيلا، وترتكز على سنوات الدراسة والتجارب الأولى من الحياة الاجتماعية وعلى الوسط العائلي والأصدقاء. وهذه المرحلة سابقة على مرحلة الأعمال البحثية، ويتصف الحقل السيرذاتي فيها بأنه أقل ضغطا وبالتالي أقل استغلالا مقارنة بالمراحل التي تليها.

تشمل المرحلة الثانية السنوات من 1956إلى 1980، وتندرج تحت إطار العمل الفكري الشاق. ولم يتكلم "**تودوروف**" في الكتب المؤلفة خلال هذه الفترة (وهي عشرة كتب) عن نفسه، ولذلك حاول من خلال السيرة الذاتية التي تناولها في كتاب "واجبات وملذات"، تعويض ما لم تقله لنا هذه المرحلة، وبالأخص كل ما يخص العالم الفكري والحالة الذهنية للباحث.

أما المرحلة الثالثة؛ فتبدأ حوالي ثمانينيات القرن العشرين، وتمتد حتى التحرير النهائي لكتاب "واجبات وملذات"، وقد بقيت، تقريبا، خارج نطاق القصة السيرذاتية، وبعبارة أخرى، بمجرد أن تتخطى الأنا النقدية حدود الأنا العارفة، وبمجرد دخول الذاتية غمار اللعبة، تفقد الأنا السيرذاتية أسباب وجودها.

[1] - Devoirs et délices, p 179.

نجد هذا الموقف مفاجئا بعض الشيء عند "رولان بارت" أيضا؛ حيث يشير الناقد في كتابه "رولان بارت بعيون رولان بارت" – وهو عمل سيرذاتي مادته الأساسية أعمال الكاتب نفسه– قائلا: "لا سيرة إلا للحياة غير المنتجة، وبمجرد أن أنتج وأكتب، يخرجني النص نفسه – لحسن الحظ – من مقطعي السردي"[1] يقصد "بارت" أنه عند إنتاج عمل ما (علمي أو فني ،أو أي كان) يبتعد البحث المكتوب والقصة السيرذاتية عن بعضهما كنوع من عدم الانسجام. بينما يتّبع "**تودوروف**" منطقا مختلفا: إذ يعتبر أن العنصر السيرذاتي يأتي لتعويض غياب الأنا النقدية، مساهما بذلك في التأريخ لمرحلة كاملة من تطور العلوم الإنسانية (وهي البنيوية): تسكت الأنا السيرذاتية بمجرد أن تتكلم الأنا النقدية.

استخدم "**تودوروف**" – في كتبه الأخيرة، أيضا – أشكالا ودرجات من حضور الكاتب سبق وأن استخدمها من قبل، وعليه يمكن اعتبارها إذاً جزءا من كتابته النقدية. تُشَكِّل هذه الطريقة –في رأيي، إلى جانب النقد الحواري– إسهاما مهما في النقد الأدبي، تنظيرا وتطبيقا. وسأحاول في الختام تلخيص هذا الإسهام.

يشارك البعد الذاتي في الأعمال النقدية "**لتودوروف**" بعقلانية تامة، حيث يظهر خلال عملية البحث ويشكل جزءا عضويا فيها. ويمكن تقديم هذه العملية كسلسلة مكونة من أربع محطات للأنا: الوجودية، والسيرذاتية، والنقدية، والمعرفية. تلعب المحطة الأولى والثانية دور المصدر الذي يغذي المحطتين الأخيرتين. وتُعد الأنا الوجودية إيطارا افتراضيا، ونقطة انطلاق، وأفقا للمعرفة في العلوم الإنسانية، بينما تطرح الأنا السيرذاتية بعدا آخر، إنها تتمظهر وفق نمط سردي على مستويين من المحتوى: شخصي وتاريخي. إن العنصر السيرذاتي عنده ليس مكتملا ولا متجددا، وهو يدخل حيز التنفيذ على مستوى المحطة الثالثة وهي الأنا النقدية. لا تحيل الأنا النقدية على صورة بلاغية ولا على أي ملفوظ تقليدي، إنها تشهد على حضور شخص ملموس يملي عليه قدره اختيار حقل البحث وطبيعة المعرفة التي يتطلع إليها. باختصار، إنه يشكل مظهر الأنا المعرفية.

[1] - Roland Barthes, Roland Barthes par Roland Barthes, Seuil, Paris, 1975, p 08.

وقد حاولت الباحثة الكندية "ماغالي (أ ح ل) Magali Uhl في كتابها "الذاتية والعلوم الأنسانية" تحديد إيطار نمطي عام للعلاقات الممكنة بين الباحث وموضوعه في مجال العلوم الإنسانية حيث حدد الكاتبة ثلاثة أنماط من العلاقات بين الذات وموضوع البحث كالآتي[1]:

1-علاقة موضوعية بين الذات الإبستمولوجية (المعرفية) المجردة وموضوع خارجي عنها كليا، وفي هذه الحالة تكون الذات والموضوع مختلفين جذريا، ولا تكون المعرفة ممكنة إلا وفقا لنظرية انعكاس أو شكل من النزعة العلمية. وتختم "ماغالي" بقولها: "لا تبدو هذه الأطروحة الواقعية والتجريبية الساذجة (نظرية الانعكاس في الماركسية البسيطة) والعلموية (في علم الاجتماع الوضعي) اليوم مقنعة، حتى وإن كانت لا تزال تمثل بديهية الذات الضمنية في إيديولوجية العلوم الاجتماعية"[2].

2-وضعية تكون فيها الذات مهيمنة، حيث تعكس على موضوع البحث مكنوناتها الداخلية وعالمها الخيالي، هذا الموقف "الذي رسخه التحليل النفسي يؤيد الرأي القائل بأنه لا توجد فروقات كبيرة بين خيارات الموضوع، أو الاستثمارات الغيرية التي يمكن ملاحظتها في العلاقة البحثية أو العلاقات العاطفية أو في إبداع فني"[3].

3-البحث هو "بناء اجتماعي، أو تركيب رمزي يستمد أصله ورؤاه للعالم (الأصناف النظرية) أو انشغالاته الجماعية (الأصناف العملية)، من مجموعة اجتماعية يُمَثِّلُها الباحث بصفته مثقفا"[4] يتأسس هذا الموقف على التفاعل بين الذات والموضوع، وترى "ماغالي" أن هذا الموقف هو المهيمن في العلوم الإنسانية حاليا.

تتمظهر هذه الأنماط التي أحصتها الكاتبة عند "**تودوروف**"، ولكن يجب أن نعتبرها مجرد نقطة انطلاق نحو علاقات أكثر تعقيدا وتباينا؛ إذ أن الظروف الواقعية التي تسمح لـ "أنا" **تودوروف** بأن تطفو على سطحها، إضافة إلى حمولة الدوائر الهيرمينوطيقية التي سيشكلها، وتداخلها مع الحقول الدلالية للموضوع المدروس، وحدها القادرة على تسليط ضوء جديد على مشكل الذاتية في العلوم الإنسانية. كما لا تستنفد هذه الأنماط الثلاثة، بطبيعة الحال، كل العلاقات الممكنة بين الذات

[1] - voir : Magali Uhl, Subjectivité et sciences humaines, p 110 .
[2] - Ibidem, p 110..
[3]- Ibidem
[4] - Ibidem.

وموضوع البحث، لا على مستوى النظرية ولا على مستوى التطبيق. ضف إلى ذلك أنها يمكن أن تتواجد معا عند الباحث نفسه في مختلف أعماله أو داخل دراسة واحدة.

وضع **تودوروف** في كتاب "واجبات وملذات، المعرفة والحقيقة جنبا إلى جنب، وذلك في حديثه عن الفيلسوفة "سيمون ويل"[1]، فالأولى عبارة عن عملية تراكم وتجميع، وتنطوي الثانية على ولادة جديدة، وعلى تحول عميق. وحسب هذا المفهوم: يؤدي البحث عن الحقيقة إلى ولادة الأنا النقدية، التي تضفي بدورها أبعادا ملموسة لتحويلها من صورة فردية إلى حالة إنسانية ضمن إطار العقل النقدي. وسنتطرق فيما يلي، بالتفصيل، إلى الحقيقة وأبعادها الأخلاقية عند **تودوروف**.

[1] - Todorov, Devoirs et délices, p 179.

المبحث الثاني: رحلة البحث عن الحقيقة:

1. البحث عن الحقيقة العلمية.
2. المحتمل باعتباره وجها آخرا للحقيقة.
3. محكيات الذاكرة والحقيقة.

تمهيد:

تتميز الأعمال النقدية لـ "**تزفيتان تودوروف**" –كما سبقنا بالإشارة إليه في التمهيد– بِمُنْعَرج معرفي (إبستمولوجي) عميق، غير أنها تقدم – في الوقت ذاته – نموذجا مميزا في الاستمرارية هو أشبه بالوفاء لموضوعات معينة يشغل من ضمنها موضوع "الحقيقة" مكانة أساسية.

يرى "**تودوروف**" أن البحث في موضوع "الحقيقة" مرتبط بمجال المحكي ارتباطا وثيقا؛ حيث كان المحكي الأدبي أحد الموضوعات المفضلة عند "**تودوروف**" في عمله التنظيري للبنيوية والسيميائية، ويلتقي هذا العمل بموضوع "الحقيقة" من خلال مظهرين اثنين: الحقيقة العلمية التي يستند إليها الجهد المبذول لإخضاع الدراسة الأدبية لتصور موضوعي وهو: "الشعرية"، والحقيقة التي يمكن للتخييل الأدبي قولها عن الواقع.

لطالما حافظت الصلة بين "المحكي" و"الحقيقة" بدورها الحاسم في كتابات "**تودوروف**" ذي النزعة الأخلاقية، سواء في محكي السيرة الذاتية (كتاب "الإنسان المغترب" L'Homme dépaysé)، أو في "محكي الآخر" مثلما نجده في كتاب: ("في مواجهة الأقصى Face à l'extrême" وكتاب "مأساة فرنسية Une tragédie française")، وفي معظم الأحيان؛ فإن "**تودوروف**" يستند في بحثه عن "الحقيقة الأخلاقية" على ما يطلق عليه تسمية "تحقيق سردي شخصي".

تقدم العلاقة بين "الحقيقة" و"المحكي" عند **تودوروف** حالة خاصة من العلاقة بين "الحقيقة" و"اللغة"، والتي شكلت موضوع تقليد فلسفي وهيرمينوطيقي (تأويلي) طويل. إذ لا يمكن التفكير في الحقيقة بعيدا عن علاقتها باللغة، سواء عرَّفْنَاها على أنها تَوَاصُلٌ بين عبارة وحالة من الأشياء، أو على أنها نوع من الانسجام داخل الخطاب نفسه[1]، كما يذهب إلى ذلك "نلسون غولدمان Nelson Goodman": "الحقيقة حكر على أولئك الذين يتكلمون"[2]. يبدو هذا استنتاجا غير قابل للشك، سواء تعلق الأمر بحقيقة علمية أو منطقية أو أخلاقية.

تندرج مادة **تودوروف** الأولية في مجالي السرديات والتاريخ –وهما أهم مجالين ينتمي إليهما نشاط الباحث– ضمن "ما قِيل"، شفاهيا أو كتابيا. وعليه، فإنه بإمكاننا دائما، التساؤل عن الطريقة

1– ينظر : الحبيب بو عبد الله، مفهوم الهيرمينوطيقا، الأصول الغربية والقافية العربية، الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت، العدد 140، 2007، ص 110.

2 - Nelson Goodman, Ways of Worldmaking, Hassocks, The Harvester Press, 1978, p 18.

التي قيلت بها الحقيقة أو التي يبدو أنها كذلك، سواء كان المحكي تخييليا أم لا. ويبدو أن الوقت الذي خصصه "**تودوروف (الأول)**" لتطوير منهج تحليل من خلال مبادئ بناء المحكي الأدبي، كان في خدمة "**تودوروف (الثاني)**" الذي يستند بشكل كبير في بحثه عن الحقيقة التاريخية والأخلاقية على مجموعة القصص التي وجدها في وثائق معينة، أو شهادات جمعها بنفسه.

تتكرر عبارة "البحث عن الحقيقة" بكثرة في كتابات "**تودوروف**"، وبلا شك، فذلك أمر ذو دلالة. أولا، فإن الإقرار بأن الحقيقة يمكن أن تكون موضوعا للبحث، فذلك يبدو تأكيدا بأن الحقيقة شيء سابق على وجود أي نشاط إنساني، وليست نتيجة عنه[1]. فهل يدل تكرار عبارة "البحث عن الحقيقة" في معجم "**تودوروف**" على توجه ميتافيزيقي في تفكيره حول مفهوم "الحقيقة"؟ الجواب هو لا، فالطبيعة الفلسفية الخالصة التي تحيط بموضوع "الحقيقة" ليست هي الأولى من نوعها التي أثارت اهتمام "**تودوروف**"، وإذا كانت هذه المسألة قد شغلت اهتمام "**تودوروف**" بشدة، فذلك يتعلق بجانبها العلمي وخاصة الأخلاقي.

1. <u>البحث عن الحقيقة العلمية:</u>

يؤكد "**تودوروف**" في أحد نصوصه النظرية الأولى الموسومة بـ: "مقولات المحكي الأدبي Les catégories du récit littéraire"، على الطابع العلمي للمقاربة التي تتناول بالدراسة حقل الأدبية، وليس الأدب، وذلك بحسب ما جاء به "جاكوبسون": "**دراسة الأدبية وليس الأدب هي المعادلة التي أعلنت، منذ ما يقارب الخمسين سنة، عن ميلاد أول اتجاه حديث في الدراسات الأدبية وهو "الشكلانية الروسية". تهدف هذه الجملة، التي تعود لجاكبسون، إلى تقديم تعريف جديد لموضوع البحث، رغم أننا أخطأنا لوقت طويل حول دلالتها الحقيقية. لأنها لا تهدف إلى استبدال دراسة متجذرة بالمقاربة المتعالية (النفسية أو الاجتماعية أو الفلسفية) التي سادت حتى ذلك الحين: لا يمكننا –بأي حال من الأحوال – أن نكتفي بوصف عمل ما، وهو ما لا يمكن أن يكون غاية لعلم من العلوم. سيكون من الأصح القول إنه بدل إسقاط العمل على نمط خطابي آخر، نسقطه هنا على الخطاب الأدبي. نحن لا ندرس العمل، بل إمكانيات الخطاب الأدبي التي**

[1]– ينظر: شريف الدين بن دوبة، الحقيقة والشك "هيرقليطس أنموذجا"، ضمن المعرفة والإبيبستيمولوجيا، الجزء الأول، النشر الجديد الجامعي، 2017، ص 31.

جعلته ممكنا. وبهذا استطاعت الدراسات الأدبية أن تصبح علما للأدب"[1]. وبهذا تكون الأدبية هي الحقيقة العلمية التي سعى **تودوروف** إلى الوصول إليها.

يتمثل المجالان اللذان يتموقع ضمنهما العمل النقدي **لتودوروف (الأول)** في إقامة الأسس النظرية لعلم الأدب وإبراز فعاليته التطبيقية، وذلك من خلال تطبيق مبادئه في دراسة الأعمال الأدبية. ولطالما كان "المحكي الأدبي" هو مجال التحليل المفضل لدى "**تودوروف**"، حيث أنه بحث في الآليات الثابتة التي تسمح للخطاب السردي بإنتاج دلالات على جميع مستويات بنيته اللغوية[2]. وقد كان "**تودوروف**" يهدف من وراء هذا المشروع إلى بناء منهج علمي على قدر كبير من الموضوعية. وعليه يصرح: "**(...) رغم الوجود الحتمي لدلالة يضيفها القارئ، فإننا نعتقد أن التحليل الأدبي لا يمكن أن يَشْمَلَها ضمن حقل بحثه**"[3]. وبذلك نجد أن "**تودوروف**" (الباحث) قد ضحى بتجربته الخاصة كقارئ في سبيل الوصول إلى وصف حيادي صارم للنص المدروس.

شَكَّك "**تودوروف**" لاحقا، في هذا النمط من الحقيقة العلمية التي بحث فيها في فترة شبابه، لكنه استغل مهارة التحليل التي اكتسبها خلال هذا البحث بطريقة مثمرة في أعماله اللاحقة، ونعني بهذا المؤلفات الآتية: "غزو أمريكا"، "في مواجهة الأقصى"، "مأساة فرنسية"، "الإنسان المغترب"، "ذاكرة الشر"، "باسم الشعب". وإذا أردنا البحث عن كلمة مفتاحية تصف هذا المجال الجديد من البحث، فسيكون صائبا اختيار كلمة "**ذاكرة**"، ولا يمكن معرفة محتويات الذاكرة إلا في شكل "محكيات"[4]. وعليه، فمن أراد الغوص في أي ذاكرة – فردية كانت أم جماعية – بغرض استخلاص الدروس التاريخية أو الأخلاقية فيجب أن يُجِيد قراءة ما تحكيه الذاكرة.

إن استمرارية إتقان قراءة المحكيات التي يطرحها "**تودوروف**" تتجلى، أيضا، على مستوى المضامين، حيث نجد، مثلا، في فصل "الناس –المحكيات" من كتاب "شعرية النثر"، أن "**تودوروف**" يعتمد على التمييز النحوي بين "الفاعل" و"المسند" ليوضح الفرق بين نمطين من المحكي: في الأول، فإن الفاعل هو من يتحكم في الفعل، أما في الثاني، فيكون التركيز على "المسند" وليس على الفاعل. لذا نجده يقول: "**تتم الإحالة على العالم عن طريق اللغة وفق طريقتين اثنتين: التعيين (التسمية)،**

---

[1] - Todorov, Les catégories du récit littéraire, p. 125

[2]– ينظر: روجر فولر، اللسانيات والرواية، ص 65.

[3] - Todorov, Les catégories du récit littéraire, p 135 .

[4]– ينظر: عبد الرحمن ياغي، البحث عن إيقاع جديد في الرواية العربية، دار الفرابي، ط1، بيروت، 1999، ص226.

والوصف (...) وتتحقق هاتان الطريقتان من خلال وظيفتين نحويتين كبيرتين هما: الفاعل (الذي نتكلم عنه) و"المسند" (ما نقوله عنه). غير أن التاريخ قد أعطى الأولوية للفاعل؛ حيث نجده يزخر بذكر أسماء العلم (ذلك الجزء من الخطاب المخصص للهيمنة) والتواريخ والأرقام والأماكن التي تسمح بتحديد مواقع الأحداث بدقة. وعلى الرغم من أهمية المسند بالنسبة للتاريخ، إلى أنه يوظفه بأقل قدر ممكن. بينما لا تحفل الذاكرة بالفاعل البتة؛ حيث ينسى الشاهدون أسماء الأشخاص والأمكنة، ويخطئون في الأيام، ويجهلون الكميات، باعتبار أنهم لا يضطلعون إلا بتجاربهم الخاصة. إنهم لا يولون عنايتهم إلا بالمسند، إن صح التعبير، فهم يصفون الحدث وينقلون الأثر الذي تركه عليهم"[1]. وسيعتمد "**تودوروف**" هذا التمييز فيما بعد، ولكن بهدف المعارضة بين الذاكرة والتاريخ.

لم يتخل "**تودوروف**" عن عدد من المفاهيم ونماذج التحليل وطرق التفكير التي طورها الفكر البنيوي، لذا من السهل تحديد هذا الإرث من خلال القضايا المطروحة آنفا، غير أن "**تودوروف**" نقلها إلى مستوى آخر من البحث، ذلك المرتبط بنزعته الإنسانية النقدية. وإذا كان من الصائب الحديث عن انفتاح حقيقي في حقله البحثي، فإنه من الصائب كذلك القول إن هذا الانفتاح ميز كذلك عددا من أعماله النموذجية في مرحلته البنيوية مثل كتاب :"ما البنيوية؟"، فبعد إعادة قراءة هذا العمل بعد صدوره بسنوات طويلة، لوحظ أنه يقدم فعلا نظريا مزدوجا[2]؛ فهو يؤسس للشعرية كعلم مستقل عن الأدب ويتجاوزها في الآن ذاته.

وضع "**تودوروف**"، في البداية، شرطا لاستقلالية علم من العلوم وهو :"sine qua non"، بمعنى استقلالية الأدب في حد ذاته ، لكنه لم يتردد في التأكيد على أن مثل هذه الفرضية "**تناقض تجربتنا الأكثر يومية مع الأدب**"[3] ففي "**أي مستوى من مستويات المعالجة نجد للأدب خصائص يشترك فيها مع أنشطة أخرى موازية**"[4]. إن التأكيد على هذه الفكرة كفيل بإبراز الطابع المثالي لمشروع تأسيس علم خالص للأدب، ويصف "**تودوروف**" هذا المشروع بـ 'اللبس من وجهين"، وذلك

[1] - Tzvetan Todorov, La mémoire devant l'histoire, in Terrain, 1995, p 101-112, mis en ligne le 07 juin 2007, consulté le 20 novembre 2019. URL : http ://terrain.revues.org/2854

[2] - Voir : Stoyan Atanassov, Tzvetan Todorov ou le moi dialogique au carrefour des cultures, in Signes, Discours et Sociétés, 3. Perspectives croisées sur le dialogue, 24 juillet 2009 : http ://www.revue-signes.infodocument.

[3]- تودوروف، الشعرية، ص 85.

[4]- تودوروف، الشعرية، ص 85.

"**أنه لا يوجد علم واحد بالأدب، لأن الأدب، وقد فهم من وجهات نظر مختلفة، يمثل جزءا من موضوع أي علم آخر من العلوم الإنسانية. (...) ولكن لا يوجد من جهة ثانية، علم للأدب لأن السمات المميزة للأدب توجد خارجه حتى وإن شكلت توليفات مختلفة**"[1].

يعلن "**تودوروف**" بوضوح، في الكتاب ذاته، أنه لا يمكن التفكير في الأدب خارج "عملية تصنيف للخطاب"، وعليه، لم يعد دور الشعرية – كعلم أدبي خالص – إلا مجرد دور انتقالي وبذلك تكون "**(...) قد استعملت "كاشفا" للخطابات، ما دامت الأنواع الأقل شفافية من الخطابات تلتقي في الشعر، ولكن ما إن يتم هذا الاكتشاف وما إن يكن علم الخطابات قد دشّن، حتى يختزل دورها في أمر هو البحث عن الأسباب التي تجعل بعض النصوص في هذا العصر أو ذاك تعد "أدبا". وهكذا، فما كادت الشعرية تولد حتى وجدت نفسها مدفوعة بموجب نتائجها ذاتها، إلى أن تقدم نفسها قربانا على مذبح المعرفة العامة. وليس من المؤكد أن يكون هذا المصير مدعاة للأسف**"[2]. فلابد لعلم الأدب أن يكون وسيلة وليس غاية في حد ذاته.

لم يستطع "**تودوروف**" أن يكون أكثر وضوحا فيما يخص الحدود غير المستقرة للمقاربة القائمة على الفكرة القائلة بأن الأدب غاية في حد ذاته (البنيوية)، ومع ذلك فقد طبَّقَ هذه المقاربة بحماس لمدة من الزمن، موافقا على التفكير في الأدب واللغة بطريقة لا تمت بصلة لقناعاته وميولاته الشخصية. وقد أعلن في كتابي "شعرية النثر" و"نحن والآخرون" عن واجب الموضوعية الذي حتَّم عليه أن يتنصل من كل "أثر ذاتي" ويبتعد عن أي "حكم قيمي".

وبالمقابل يعتبر أن الموضوعية المبالغ فيها قد أحدثت قطيعة "مشؤومة" – كما يصفها – بين "الممارسة والقول" وبين "الفعل والقِيَم"؛ ففي العلوم الإنسانية والاجتماعية، إذا لم "**تتغذَّ الفكرة بالتجربة الشخصية للمفكر فستنحدر سريعا لتصبح مجرد معرفة تقليدية جامدة**"[3]. هذا ما دفع "**تودوروف**" قسرا إلى تفضيل "الكتابات السياسية والأخلاقية" على نوع الكتابة العلمية التي مارسها سابقا. وفي الحقيقة فإنه لا يرفض علمية النقد الأدبي، بل ذلك النزوع إلى مساواة العلمية

---

[1]– م ن، ص 85–86.

[2]– م ن، ص 86.

[3] - Tzvetan Todorov, Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine, Paris, Seuil, 1989, p. 10.

بالموضوعية[1]. كما يرجع الطبيعة العلمية للممارسة النقدية في العلوم الإنسانية إلى أنها تمارس عمليتي الافتراض والتحقق.

لقد قام "**تودوروف**" بمراجعة العلاقة بين المعرفة والحكم القيمي، وذلك منذ ثمانينات القرن العشرين، من خلال مفهومي "الذات" و"الموضوع"، لذا فهو يصرح: "**أن الحكم القيمي يسبق العمل المعرفي، ويستمر بعده؛ ولكنه لا يختلط به، ويوجد بين الاثنين انقطاع: فالمعرفة موجهة نحو موضوع الدراسة، بينما الحكم موجه دوما نحو الذات القائمة بها**"[2]. بمعنى أن وعي المفسِّر، أثناء عملية التفسير، ومن خلالها، يستطيع العبور إلى وعي مَصدر النص، القائل الأصلي، واستكناه خبراته، وشعوره[3]. كما تحيل المقولة المذكورة إلى تمييز يوليه "**تودوروف**" أهمية كبيرة وهو التمييز بين **حقيقة التطابق** و**حقيقة الكشف**، وسيلعب هذا التمييز، لاحقا، دورا حاسما في توجهه البحثي الجديد. ويرتبط نمط الحقيقة الأول بمعرفة شيء معين، بينما يرتبط الثاني بمعرفة الذات نفسها، ومعرفة الآخر الذي يتموقع دائما وحتما ضمن نظام معين من القِيَم. وهو ما سنتعرض له بالتفصيل في العناوين اللاحقة.

2. <u>المحتمل باعتباره وجها آخرا للحقيقة:</u>

ذكر "**تودوروف**" في مقاله الموسوم بـ "الخيال والحقيقة" بالتعارض القديم بين الحقيقة والمُحتمَل، كما لاحظ عن بعد نقدي تأثير الفكرتين اللتين كان لهما عظيم الأثر منذ القرن 19 الميلادي وهما: فكرة "نيتشه" القائلة بأنه "لا وجود للحقيقة بل مجرد التأويل"[4]. والفكرة القائلة بأن الروايات –بجوهرها– أصدق مما يرويه المؤرخون؛ إذ يعيد لنا الفن القدرة على رؤية ما كان يقع تحت أبصارنا دون القدرة على رؤيته على حقيقته كما هو، إنه بتعبير "هيدغر" النسيان، أو لنقل هو الابتعاد، ذلك أن الفن لا يعمل إلا على جلب ما هو أقرب إلينا إلى الحضور، والأقرب هو ما يحدد ماهية عالمنا الإنساني[5]. سيكون الفن أقرب بهذه الدلالات إلى مفهوم "النور" كما يستخدمه

---

[1]- ينظر: تودوروف، نقد النقد، ص 90.

[2]– م ن، ص 92.

[3]– فتحي إنقزو، قول الأصول، هوسرل وفينومينولوجيا التخوم، منشورات الاختلاف، ط1، 2014، ص144 .

[4]– روبرت ويكس، نيتشه حياته وأعماله، تر: عبد الله بن قعيد، موسوعة ستانفورد للفلسفة، منشورات حكمة، 2019، ص29.

[5] - Martin Heidegger: Approche de Hölderlin, Tel, Gallimard, 1973 , p: 119

المتصوفة[1]، ففي العمل الفني تحدث إذن الإنارة، هذه الأخيرة التي تتجلى على شكل صراع بين ما يسميه "هيدغر" بالأرض والعالم، إلا أن مفهوم الصراع هنا لا يؤخذ بدلالته السلبية، بل على العكس من ذلك هو صراع انفتاح وانغلاق، أو لنقل صراع إنارة وانسحاب وجود الحقيقة؛ سيكون معنى الصراع دالا على مفهوم الحقيقة كما يتجلى ذلك في فكر "هيدغر"، ففي إطار هذا الصراع يحدث إذن الانفتاح الأساسي للإنارة. "الانفتاح والحجب متجاورين أشد التجاور. وقد يبدو هذا للوهلة الأولى أمرا مستغربا (...) إن التكشف يحب التحجب"[2]. فالعمل الفني –بمفهوم هيدغر– يكشف لنا عالما قائما بذاته، هو عالم الإنسان.

يعرض "**تودوروف**" طريقة بسيطة لمقابلة هذه الأفكار التي تبدو مقنعة، بالحقيقة الهزيلة للحياة اليومية، فيقول:" **تخيلوا أنكم تجلسون على كرسي الاتهام بسبب جريمة لم ترتكبوها، فهل ستتقبلون بأن الحقيقة والخيال متساويين كمبدأ متفق عليه مسبقا، أم أن الخيال أكثر صحة من التاريخ؟ تخيلوا أن شخصا ما يُنكر الإبادة الجماعية التي ارتكبها النازيون، هل سَتَرُدّون بالقول إنه مهما قال المدافعون عن وجهة النظر هذه أو تلك، فإن النقاش سيكون دون جدوى لأننا في جميع الأحوال لا نهتم إلا بالتأويلات؟**"[3] إذا تتبعنا منطق هذين الموقفين الافتراضيين، فسنجد أن "**تودوروف** "يطرح التساؤل الآتي: إذا كنا نحرص – في الحياة اليومية – على التأكد من صحة أو خطأ معلومة معينة، فلماذا لا نجد مكانا لهذا السؤال في النظرية؟ وأمام صعوبة تقديم تعريف لمفهوم الحقيقة في ذاتها، يقترح "**تودوروف**" التمييز بين معنيين لكلمة **حقيقة** وهي: الحقيقة–التطابق والحقيقة–الكشف؛ حيث تعمل الأولى على التأسيس للوقائع، أما الثانية فتسعى إلى الكشف عن ظاهرة معينة. من ثمة يتساءل "**تودوروف**" عن المعايير التي تعتمدها كل حقيقة (الحقيقة–التطابق والحقيقة–الكشف). إن حقائق النوع الأول يمكن التحقق منها، الأمر الذي لا يقبله النوع الثاني، لأن

---

[1]– الحقيقة المعلومة أو حقيقة الحقائق عند ابن عربي –كما جاء في المعجم الصوفي: "هي عبارة عن حقيقة معقولة تجمع في ذاتها جميع ماهيات الحق والخلق المعقولة، فهي مجموع ماهيات الحضرتين الإلهية والكونية، وهبي بذلك أصل العالم". سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، الحكمة في حدود الكلمة، دندرة للطباعة والنشر، ط1، 1981، ص345.

[2]– مارتن هيدغر: نداء الحقيقة، تر: عبد الغفار مكاوي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1977، ص: 389– 390.

[3] - Tzvetan Todorov, Fictions et vérités, in L'Homme, Navarin, tome 29, n 111-112, 1989, p 9. (Ce texte est inclus aussi dans le livre Les morales de l'histoire, Paris, Grasset, 1991).

المعايير المستعملة للحكم عليها لا يمكن أن تصدر إلا عن موقف أخلاقي، وليست المعرفة من تُعَلمنا أن "**تصورا إنسانيا معينا يكون أنبل من تصور إنساني آخر**"[1].

قرر "**تودوروف**" أن يتناول الإشكالية المذكورة من خلال نموذجين لحكايتين مخصصتين لبقاع مجهولة، وهما :"**وصف جزيرة فرموزا**" (1704) "**لجورج بسالمانازر**"، و"**رسائل**" "**لأميريغو فيسبوتشي**"(1503–1507). تروي الأولى قصة لرحلة خيالية قيل إنها أحداث واقعية، أما الثانية فتسرد أربع رحلات إشكالية[2]. مما يعني أن القصتين بعيدتين نوعا ما عن حقيقة التطابق، وبالتالي، فإن تحديد مدى مصداقيتهما لابد أن يخضع لمعايير أخرى.

ولقد توصل من خلال ملاحظاته الوجيهة والمفصلة عن النصين، إلى نتائج مهمة مفادها أن الوقائع التي نتوفر عليها اليوم، تبين بوضوح بأن نص "وصف جزيرة فرموزا"، إضافة إلى اسم مؤلفه "بسالمانازر"، ليس سوى خدعة، وبما أنه قد تم تقديم هذا النص السردي على أساس أنه حقيقة وليس خيال، فهذا يعني أنه مجرد كذبة؛ بالتالي فهي تفتقد كلية للحقيقة–التطابق. إضافة إلى ذلك، فإن مؤلفها لم يكن على قدر عال من البلاغة، مما يعني أنه عجز عن بلوغ الحقيقة–الكشف[3]، وبتعبير آخر: فإنه قد عجز عن تمرير رؤية مثيرة ومقنعة عن الطبيعة الإنسانية من خلال التخييل.

أما بالنسبة لرسائل "فيسبوتشي" فالأمر مختلف، ولا يتعلق الفرق الأساسي بينهما بـ الحقيقة–التطابق، لأن "**تودوروف**" يعلن أن هذه الرسائل هي الأخرى مجرد خدعة، وذلك اعتمادا على فرضية تعود إلى القرن 20، رغم أن اسم مؤلفها، الذي يمثل اسم الشخصية التي يقدمها العمل، هو نفسه الذي تم اختياره، أيضا، ليفتح القارة الجديدة. هنا يتساءل "**تودوروف**" مجددا: لماذا أمريكا وليس كولومبيا؟ هل لأن "كولومبس" هو الذي اكتشف هذه الأرض وليس "أميريغو" (كما هو معروف عند الجمهور)؟ تقول فرضية "**تودوروف**" الأصلية أنه يمكن تفسير هذا بالخصائص الأدبية غير القابلة للنقاش لـ "العالم الجديد" لـ "فيسبوتشي"، تبدو هذه الخصائص أكثر وضوحا عندما يقارن "**تودوروف**" هذا النص بكتابات "كولومبس"؛ حيث تتخذ رسالة "أميريغو" شكلا شبه هندسي يغري القارئ لا نجده في كتابات "كولومبس". يحيل "أميريغو" في رسالته على الشعراء الإيطاليين والفلاسفة القدامى، بينما لا يوجد في ذهن "كولومبس" سوى النصوص المسيحية. مما يعني أن "كولومبس" هو رجل من

[1] - Todorov, Fictions et vérités, p. 10.
[2] - Idem, p. 11.
[3] - Idem, p. 15.

القرون الوسطى، بينما ينتمي "أميريغو" إلى عصر النهضة[1]. وقد خلص "**تودوروف**" من المقارنة بين كتابات "كولوبس" و"فيسبوتشي" إلى نتيجة مفادها أن رحلات هذا الأخير غير أكيدة، وأنها تفتقد إلى المصداقية. وعليه لا يتردد "**تودوروف**" في تصنيف رسائل "أميريغو" في دائرة الخيال وبعيدا عن الحقيقة، ولكنه يضيف قائلا: "**لقد تم تعويض ضعف حقيقة التطابق بدرجة عالية من حقيقة الكشف المأخوذة من الخيال الأوروبي وليس من الواقع الأمريكي**"[2]. وهو ما يشفع لـ "أميريغو".

يرى "**تودوروف**" أن غياب الحقيقة–التطابق – في نص "وصف جزيرة فرموزا" – يعود من جهة إلى القصور البلاغي للمؤلف، بينما تميز مؤلف "العالم الجديد" بقدرته على فتنة القارئ. وعليه نستنتج أن الحقيقة–الكشف هي أكثر ارتباطا بخصائص الخطاب البلاغية من الحقيقة–التطابق. إضافة إلى ذلك؛ فإن الخطاب قد يكون صحيحا، بمعنى أنه يحيل على واقع معين، دون أي اهتمام بمظهره الجمالي، غير أن علاقة الحقيقة–الكشف ليست مجرد علاقة بسيطة بين القول والواقع، ولهذا فهي لا تخاطب المعرفة بقدر ما تخاطب المخيلة والإحساس، وهو ما يضفي أهمية خاصة على شكل الخطاب نفسه، وحكاية "فيسبوتشي" خير دليل على ذلك.

إنه لمن الخطورة إقحام مفهوم بلاغي كالفصاحة، في مناقشة قضية الحقيقة، ذلك أن التاريخ الطويل للعلاقات بين البلاغة والحقيقة يخبرنا كيف أن التضاد بين هذين المفهومين موجود منذ القدم؛ حيث تسعى البلاغة، وذلك من ضمن وظائفها المهمة، إلى تقديم شبيه للحقيقة، بفضل إتقان بعض التقنيات اللغوية، وهذا ما يضعها جنبا إلى جنب مع الكذب والغش، وليس مع الحقيقة. إلى جانب هذه البلاغة "السيئة" توجد بلاغة أخرى "خَيِّرة"، وهي بلاغة "أفلاطون" تلك التي تتخذ من الحقيقة وظيفتها الوحيدة، وتبحث هذه البلاغة، بحسب تعبير "رولان بارت"، عن "المحاورة الشخصية"[3]. فهي ليست سوى "بلاغة حب"[4]. ويضيف "بارت" أنه، مع ذلك، ليست كل البلاغة أفلاطونية، بل هناك البلاغة "الأرسطية" التي تُفَضِّل الشبيه وليس الحقيقة بالضرورة[5]، أين يلجأ صاحبها إلى مخاطبة المشاعر بلغة منمقة فخمة بمفرداتها وتركيب جملها، إضافة إلى استعمال مؤثراته الصوتية.

---

[1] - voir : Todorov, Fictions et vérités, p 29-30.
[2] - Idem, p 31.
[3] - Roland Barthes, L'ancienne rhétorique, Aide-mémoire, in Communications, n 16, seuil, paris, 1970, p. 177.
[4]- Ibidem.
[5] - voir : Roland Barthes, L'ancienne rhétorique, p 179.

درس "**تودوروف**" تاريخ البلاغة في كتاب "نظريات في الرمز"، وذلك من خلال العلاقة التي تربط بين مظهرين اثنين: البلاغة كفن للخطاب الإقناعي، والبلاغة كفن للخطاب الممتع. بلا شك فإن هذا الموضوع سيكون مثريا لهذا الجزء من الدراسة الذي يتناول مقاربة فكره في بحثه عن الحقيقة، ذلك أن كل تفكير في القضايا المرتبطة بالبلاغة هو في النهاية تفكير في إمكانات اللغة وحدودها فيما يتعلق بقدرتها على قول الحقيقة[1]. ستُرَكز الجُمل التالية التي اجتزأناها من كتاب "نظريات في الرمز" على الكشف عن تصوره ، إضافة الطابع الإيديولوجي الذي يحتفي به أي نقاش متعلق بالبلاغة.

يذهب **تودوروف** إلى أنه من غير الممكن فصل البحوث البلاغية ولا حتى الممارسات البلاغية عن سياقها الإيديولوجي، لأن كل خطاب بلاغي يهدف إلى إحداث أثر معين في المتلقي، وهذا الأثر، يكون مشحونا، دائما، بنوع من الإيديولوجيا، سواء كان ذلك عن وعي أو دونه. فيقول: "**(...) وأساس كافة البحوث الخطابية* المفردة بضعة مبادئ عامة، لم تعد تختص مناقشتها بمجال الخطابة، بل بمجال الإيديولوجيا، فكلما حدث تغير جذري في المجال الإيديولوجي، في القيم والمبادئ التي ترتضى على العموم، فلا عبرة بجودة الملاحظات والشروح المفصلة: تشطب كلها مع المبادئ التي تتضمنها (...)**"[2]. وعليه، فإن الصلة التي تجمع كلا من البلاغة والإيديولوجيا والحقيقة، تبدو وثيقة وحتمية.

إن المتتبّع لنظرية الأدب وتاريخ الأفكار يستطيع أن يستخلص أن ارتباط البلاغة بالخطابات الإيديولوجية عامة، يمكن أن يرتدَّ إلى السفسطائيين الذين اشتهر عنهم استخدام "العتاد البلاغي" من أجل استغواء المخاطبين واستقطابهم[3]، وليس ينبغي أن يغيب عن بالنا أن فلسفة اليونان "العقلانية" إنما نشأت كردِّ فعل على فلسفة السفسطائيين بما هي "بلاغة القول المموَّه"[4]. وعليه يبدو هذا التلازم

---

[1]– ينظر: مصطفى الغرافي، البلاغة والإيديولوجيا "بحث في العلاقة الملتبسة بين المعرفة البلاغية والمطالب الإيديولوجية"، http://www.maaber.org/issue_april15/spotlights1.htm

* « la rhetorique » قام المترجم بترجمة مصطلح " من الفرنسية إلى العربية بمصطلح "الخطابة".

[2] –تودوروف، نظريات في الرمز، ص 193.

[3]– محمد أسيداه، السوفسطائية وسلطان القول، "نحو أصول لسانيات سوء النية"، عالم الفكر، ع 4، 2005، ص85.

[4]– ينظر: أفلاطون، جورجياس، "مقال في الرد على أهل البلاغة أو السفسطائيين"، تر: محمد حسن ظاظا، مراجعة، سامي النشار، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1970، ص31.

بين البلاغي والإيديولوجي متصلا بالرغبة في السيطرة وبسط النفوذ، ذلك أن هاجس السلطة أي سلطة إنما يتمثل في تحصيل الشرعية، التي تضمن لسلطانها الاستقرار والاستمرار، وهو مطلب ثمين لا يتسنى للسلطة إلا بكثير من القوة والعنف، ثم ما تلبث السلطة أن تتنبه إلى أنها لا تستطيع الاستمرار إذا اقتصرت على القوة والعنف لانتزاع الاعتراف بشرعيتها، فتتوجه إلى البحث عن وسيلة ناجعة تحافظ بها على استقرارها وتضمن استمرارها. وليس من سبيل إلى ذلك إلا بتقبُّل الشخصيات السياسية تلقائيًا على سبيل الرضا والموافقة، وليس على سبيل القهر والإرغام[1]. وذلك عن طريق الخطابات السياسية المشحونة بالأساليب البلاغية بغاية التأثير والإقناع. وهو ما تفطن إليه "جون جاك روسو"، أبرز المنظرين لـ "النظرية التعاقدية" بين الحاكمين والمحكومين، فقد قرَّر في كتابه "العقد الاجتماعي" أن "الأقوى لا يبقى أبدًا على جانب كافٍ من القوة ليكون دائمًا هو السيد إن لم يحوِّل قوته إلى حقٍّ والطاعة إلى واجب"[2]. وبما أن هذا من الاعتقاد في شرعية السلطة القائمة لا يمكن تحصيله بالقهر والعنف الماديين، فإنه يصبح من الضروري اللجوء إلى نوع آخر من العنف، نوع أكثر لطفا وتهذيبا وخفاء هو العنف اللفظي أو العنف الرمزي، وقد ارتبط خطاب السلطة دومًا بسلطة الخطاب، وبسلطة الكلمات.

ويذهب "**تودوروف**" إلى أن البلاغة واجدة في الإيديولوجيا حقلاً تطبيقيًا خصيبًا للعديد من سماتها ووظائفها[3]، وبهذا المعنى فالبلاغة ليست مجرد حلية ترفيه جمالية في الخطاب الإيديولوجي، بل هي براعات ذات وظيفة[4]. ومن هنا وجدنا الصلة تنعقد وثيقة بين الايديولوجيا والبلاغة، إذ الأيديولوجيا، في المطلق، ليست سوى مظهر من مظاهر البلاغة. وليس من سبيل إلى تبيُّن أوجه هذه العلاقة من غير تحديد سمات الممارسة الإيديولوجية، وهو ما نستعين فيه بدراسة "لبول ريكور" ترصد فيها أهم الخصائص الواسمة للإيديولوجيا وقد حصرها كما يلي[5]:

---

[1]– ينظر: مصطفى الغرافي، البلاغة والإيديولوجيا، ص 5. http://www.maaber.org/issue_april15/spotlights1.htm

[2]– جان جاك روسو، العقد الاجتماعي، تر: دوقان قرقوط، دار القلم، ط1، بيروت، 1973، ص39.

[3]– ينظر: تودوروف، نظريات في الرمز، ص 125.

[4]– ينظر: محمد سبيلا، الإيديولوجيا والبلاغة، مجلة المناظرة، ع 4، 1991، ص72.

[5]– ينظر: بول ريكور، من النصّ إلى الفعل "أبحاث التأويل"، تر: محمد برادة، حسان بورقية، دار الأمان، ط1، الرباط، 2004، ص211 – 214.

1. الايديولوجيا محرك اجتماعي تنشر الأفكار وتصنع القناعات عبر التحريض على الفعل وتبريره.

2. الايديولوجيا منتسبة –في هذا المستوى– إلى ما يسميه "ريكور" "نظرية الحافز الاجتماعي". إنها تتحرك لإظهار أن الجماعة التي تجاهر بها هي محقَّة في أن تكون ماهي عليه. لكن كيف تحافظ الايديولوجيا على ديناميتها؟ الجواب كامن في سمتها الثالثة:

3. كلُّ إيديولوجيا هي مبسطة وخطاطية، إنها شبكة لتحديد نظرة شاملة ليس فقط إلى الجماعة بل وللتاريخ، وفي الحدِّ الأقصى للعالم، وهذا الطابع المسنَّن للإيديولوجيا ملتحم بوظيفتها التبريرية، لكن هذه القدرة على التغيير مشروطة بتحوُّل الأفكار التي تنشرها إلى آراء ومعتقدات. وفي هذه الحال تفقد الأفكار صرامتها لتزيد من فعاليتها الاجتماعية. وعلى هذا النحو يتحوَّل كلُّ شيء إلى إيديولوجيا: الأخلاق، الدين، الفلسفة... وهذا التحوُّل من نسق فكر إلى نسق اعتقاد هو جوهر الظاهرة الأيديولوجية. يسمح هذا الملمح الثالث بملاحظة الطابع الاعتقادي للإيديولوجيا، حيث المستوى الابستمولوجي للإيديولوجيا هو مستوى "الرأي"، مستودع الاعتقاد عند الإغريق، لأجل ذلك فإن الإيديولوجيا تعبِّر عن نفسها، تلقائيا، من خلال الأمثال والشعارات والصيغ الموجزة، ومن ثم فلا شيء أقرب إلى البلاغة (فن الحكمة والإقناع) من الإيديولوجيا.

4. الإيديولوجيا تعبير عن مقاصد عملية أكثر منها تعبيرًا عن منازع نظرية، حيث القانون التأويلي للإيديولوجيا كامن فيما يتعوده الناس، ويؤمنون به أكثر من تصورات يتحركون نحوها.

5. الإيديولوجيا مطبوعة بالجمود، ترفض الجديد وتسعى إلى المحافظة على الأنموذج القائم من خلال صيغة "التمثيل"، وهو ما يجعل الايديولوجيا في نفس الآن تأويلاً للواقع وحشدًا للممكن، وبهذا المعنى يمكن الحديث عن "السياج الإيديولوجي" بل "العمى الإيديولوجي".

نخلص من خلال السمات الإيديولوجيا كما تحدَّدت عند "بول ريكور" إلى أوجه الصلة الجامعة بين البلاغة من جهة، والممارسات الإيديولوجية من جهة ثانية.

ويميز هذا الارتباط الإيديولوجي، عند "**تودوروف**"، الخطابات الموجهة نحو حقيقة الكشف خاصة. ولكي يتم الاعتراف بهذه حقيقة، لابد أن يركز الكلام الذي يحملها على وعي أولئك الذين

يتوجه إليهم الكلام. غير أن الكلام لا يحدث أثرا حساسا إلا بالاستعانة بقوة الفصاحة، ولا يمكن أن تتحقق الفصاحة في حال الحياد الإيديولوجي حتى لو ادعينا ذلك أو آمنا به بصدق، بمعنى أن حقيقة الكشف لا يمكن أن تتحقق بعيدا عن الحمولة الإيديولوجية. وهنا نتساءل عما إذا كان الوفاء لإيديولوجيا ما – مهما كانت راقية أو نبيلة – لا تُعرِّض صاحبها لخطر التلاعب؟ وتتمحور تأملات "**تودوروف**" حول هذا السؤال بالذات، في الفصل بـ "التلاعب والبلاغة" من كتاب "أخلاقيات التاريخ".

ينطلق "**تودوروف**" من توضيح الفرق الموجود بين التلاعب وأشكال أخرى من الخطاب التي تسعى إلى التأثير في المتلقي، مثل التوجيه، والإقناع، والتحريض. ويتمثل هذا الفرق، قبل كل شيء، في أن الشخص المتلاعَب به لا يكون واع لوضعه، ويكمن مشكل التلاعب في السؤال القديم الذي يتضمن الجانب الأخلاقي لكل محاولة للتأثير على الآخر. ولهذا نجد أن "**تودوروف**" يتجه، مرة أخرى، نحو تاريخ البلاغة. وإذا كان "**تودوروف**" قد ركز في كتاب "نظريات الرمز" على العلاقات بين البلاغة والجمالية، فإن ما يهمه ها هنا – قبل كل شيء – هي العلاقات بين البلاغي والأخلاقي. وهذا ما يقودنا رأسا إلى المسار التاريخي للعلاقة بين البلاغة والأخلاق؛ وذلك من خلال التمييز بين ثلاثة أنماط للموقف البلاغي وهي: الموقف الأخلاقي "لسقراط"، والموقف اللاأخلاقي "لأرسطو"، والموقف الجمالي "لكنتيليان". إذ يرى "سقراط" أن البلاغة المقبولة هي تلك الخاضعة للحقيقة[1]. ويُلْزم "أرسطو" الخطيب بعدم محاولة إقناع الآخرين بشيء لا أخلاقي، لكنه يُقِرُّ في الوقت نفسه بأن التقنية البلاغية حيادية أخلاقيا، بمعنى أن موقف "أرسطو" أخلاقي، لكن البلاغة الأرسطية ليست أخلاقية[2]، مع أن "أرسطو" يجعل البلاغة ممكنة بإقراره بلاأخلاقية التقنية.

ينتقد "كنتيليان" بدوره، التقديم الضيق للبلاغة على أنها فن الإقناع، فالمهم، بالنسبة إليه، يكمن في فن إجادة الكلام، فهو "يضفي طابعا جماليا على الأخلاق"، عكس "سقراط" الذي "يضفي طابعا أخلاقيا على الجمال"[3]. إن الأهم في تصور "كنتيليان" هو أنه يحدد دورا محتشما للفصاحة

---

[1]– ينظر: محمد سبيلا، الإيديولوجيا والبلاغة، ص65.

[2]– م ن، ص70.

[3]– عبد المالك خلف التميمي وآخرون، مجلة عالم الفكر، المجلد 40، العدد2، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2011، ص24.

عندما يتعلق الأمر بنقل للوقائع، ودورا محوريا، عندما يتعلق الأمر بعملية تفاعل إنساني عن طريق الكلام.

ما فائدة كلمة "التلاعب"، إذا، التي نستعملها عادة للدلالة على استعانة شخص ما بالكلام بهدف التأثير على شخص آخر؟

ليست لفظة "التلاعب" –بالنسبة لـ "**تودوروف**"– ذات فائدة كبرى، من جهة لأنها جد ضعيفة إذا استعملناها للدلالة على فعل احتيال – وهو ما يحدث غالبا – لأن ردة الفعل المناسبة حينها ستكون: "**كشف الخدعة، وتصحيح الخطأ، وتقديم المعلومات الناقصة**"[1]، ومن جهة أخرى، تنطوي هذه الكلمة على حكم سلبي مسبق، يمكن أن يظهر بقوة في حالات كثيرة، لأنه من الصعب معرفة ما إذا كان تفاعل ما تلاعبا.

إن ما يرمي "**تودوروف**" إلى الأخذ به، تاركا التلاعب جانبا، هو "فضيلة الفصاحة"[2]. ونحن نرى في "سقراط" المثال الذي يتيح إمكانية تجاوز الخلط المعتاد بين التلاعب والفصاحة؛ حيث رفض "سقراط"، أثناء محاكمته، التأثير على القضاة بإحضار أبنائه ليكون أمامهم، لأنه كان يسعى إلى الدفاع عن فكرة العدالة وليس إلى إنقاذ حياته، لقد تصرف بالطريقة الأكثر نجاعة لتحقيق هدفه، وذلك عن طريق لفت انتباه الجميع إلى تصرفه[3]. والدليل على ذلك أننا، وبعد ألفين وخمسمئة سنة، لا زلنا نعتبره مثالا للرجل الأكثر فصاحة، والذي ضحّى بحياته في سبيل مبادئه. لم ترم فصاحة "سقراط" إلى الإقناع ولا إلى التلاعب، ولكن أثرها كان الإلهام والحث على التفكير. لقد قدم "سقراط" نموذجا عن "فضيلة الفصاحة"، التي بحث عنها "**تودوروف**"، إذ أن فضيلة الفصاحة تتجسد في هذا الدور الحاسم الذي يمكن أن تلعبه من أجل الكشف عن الحقيقة.

بما أننا استحضرنا مثال "سقراط"، لا بأس أن نُذَكر بفعل آخر لهذا الفيلسوف، خلال محاكمته، لا يقل دلالة عن الفعل الأول؛ وهو أنه بدل إلقاء خطاب الدفاع الذي كتبه له "ليزياس"، اختار "سقراط" أن يحكي قصة حياته على مسامع القضاة، بغاية تبرير فلسفته[4]. وهذا يقودنا إلى

---

[1] -Tzvetan Todorov, Les morales de l'histoire, Grasset, paris, 1991, p 38.

[2] - Idem, p 39.

[3]– ينظر: أفلاطون، جورجياس، ص 33.

[4]– ينظر: م ن، ص 34.

التفكير في نهج "**تودوروف**" في كتاب "فتح أمريكا"، وهو العمل الذي أعلن من خلاله عن منعرجه المعرفي والمنهجي. لقد كان موضوع البحث الذي وضعه "**تودوروف**" نصب عينيه واضحا، ويتمثل في "**الكلام عما اكتَشَفْتُه عن الآخر**"[1]، ولكنه لا يحوز هذه المرة على الأدوات المُعَدة مسبقا، ولا على نموذج علمي مُثْبَت، ذلك أن نوع العمل يختلف تماما عن تجربته السابقة، لذا نجد "**تودوروف**" يتساءل: "**كيف سيكون الكلام حول هذا العمل؟**" وقد كان الحل في "سرد قصة".

وأثناء هذا التحول، برزت فكرة رائدة في فكر "**تودوروف**"، الناقد الإنساني؛ حيث كان الحماس لهذا الاختيار في أعلى درجاته. وهي فكرة الربط بين القصة المسرودة والحقيقة والأخلاق، وعليه يعلن: "**لا أجد طريقة أخرى للإجابة عن سؤال "كيف نتصرف تجاه الآخر؟" سوى أن نسرد عنه قصة نموذجية (...) قصة صحيحة قدر الإمكان، دون أن نغفل ما يسميه مفسرو الكتاب المقدس بالمعنى الاستعاري أو الأخلاقي.**"[2] تكتسي الإحالة إلى تفاسير الإنجيل، ها هنا، على دلالة خاصة، لأنها تشير إلى أهمية التأويل في ظهور حقيقة الكشف؛ حيث يمكن لقصة ما أن تحمل في طياتها حقيقة أخلاقية لا يمكن للمتلقي إدراكها مباشرة دون الاستعانة بتفكير تأويلي، وإلا فلن تجد وسيلة تكشف عنها. كما أن مصطلح "حقيقة الكشف" في ذاته، يوحي بضرورة بذل جهد معين من أجل الوصول إلى هذا النوع من الحقيقة. لذلك نجد "**تودوروف**" يشير في كتاب "في مواجهة الأقصى"، إلى الجزء المعتبر الذي يشغله التأويل في عملية البحث عن الحقيقة "**لا تكشف الأحداث عن معناها لوحدها، والأفعال ليست شفافة، فهي تحتاج إلى التأويل حتى تتيح لنا أن نتعلم منها شيئا ما، وسأكون المسؤول الوحيد عن هذا التأويل (...)**"[3]. وهذا ما سيفتح بابا آخر من البحث عن الحقيقة عند **تودوروف**.

يُعتبر التأويل أحد المفاهيم التي ترتبط –ارتباطا وثيقا بتأملات "**تودوروف**" حول موضوع "الحقيقة"، كما هو الشأن بالنسبة لقضية الفصاحة التي تم تناولها أعلاه. وتتغير وظيفة ودلالة هذا المصطلح تبعا للمراحل المختلفة التي مرت بها سيرة "**تودوروف**" الفكرية، ويسير هذا التغيير بالموازاة مع ميلاد الذاتية في دراسات "**تودوروف**" النقدية، أو بتعبير آخر نقول: مع تعاظم دور الذات المُؤَولة. وإذا عدنا إلى مقال "أنواع المحكي الأدبي" كمثال، آخذين بعين الاعتبار ارتباط التأويل بشخصية

[1] - Tzvetan Todorov, La conquête de l'Amérique. p. 10
[2] - Idem, p 12.
[3] - Tzvetan Todorov, Face à l'extrême, Paris, Seuil, 1991, p. 36.

الناقد ومواقفه الإيديولوجية، فإننا سنجد أن "**تودوروف**" يتصور النقد من خلال انتمائه (النقد) إلى النظام الإيديولوجي السائد في عصره. وفي كتاب "الرمزية والتأويل" يطور "**تودوروف**" مقاربة تاريخية ونظرية في الوقت ذاته، قائمة على تحليل المظاهر العامة للرمزية اللغوية (وهو ما تعرضنا إليه في الفصل السابق)، و"**على أهم استراتيجيات التأويل في تاريخ الحضارة الغربية**"[1]، خاصة التأويل الغائي والتأويل العملياتي. ويتميز النوع الأول بـ "نقطة وصول معروفة مسبقا لا يمكن أن تتغير"[2]، بينما "لا تُعرف نقطة الوصول في النوع الثاني مسبقا، غير أنه يتميز بشكل العمليات التي يحق لنا أن نخضع لها النص المدروس"[3]. بينما لم يتناول "**تودوروف**" مسألة الموقف الشخصي من الذات المُؤَوِلة، والتي كانت ثانوية مقارنة بالإطار التصوري الذي يتموقع ضمنه كتاب "الرمزية والتأويل"، رغم أن "**تودوروف**" يطرح صراحة، في نهاية كتابه، سؤال استراتيجيته الخاصة التي يرى فيها انعكاسا لـ "سِمة جوهرية في عصرنا"، وهي "**القدرة على تأييد كل المعسكرات المتصارعة، مع عدم القدرة على الاختيار بينها**"، و"**فهم كل شيء دون فعل أي شيء**"[4]. وهي المعضلة التي يتخبط فيها العالم المعاصر.

يتغير الوضع كثيرا بالنسبة "**لتودوروف**" في كتاب "في مواجهة الأقصى"، وذلك عندما يتعلق الأمر بتأويل وثائق تحتوي على شهادات لمعتقلين داخل المعسكرات؛ إذ لم تعد المشكلة تتعلق ها هنا بالتردد بين غائية وعملياتية التأويل؛ فلا شيء معروف سلفا، لا نقطة الوصول ولا العمليات المتاحة للمُؤَوِّل. أمام كلام يشهد على أذى وعذاب شديدين يستعصيان على الوصف اللفظي، يتوجب على المُؤَوِّل أن يتحمل كل المسؤولية على الطريقة التي يُؤَوِّل بها، وعلى الأخلاقيات التي يستنتجها؛ حيث يلتزم المؤوّل في هذه الحالة بالكشف عن حقيقة بعيدة عن طابع العلم الموضوعي والعقلاني؛ لذا فإن دليله الرئيس في بحثه هذا، سيكون حسه الأخلاقي.

تختلف صيغة التأويل هذه، عن صيغة العمل الذي أنجزه "**تودوروف**" في الوقت الذي كان فيه "المحكي الأدبي" أحد الموضوعات المفضلة في نشاطه النقدي، ويعود ذلك من جهة، إلى كون

---

[1]– محمد محجوب، في شروط التجدد التأويلي، مجلة تأويليات، مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، العدد 01، الرباط، 2018، ص 16.

[2]– محمد محجوب، في شروط التجدد التأويلي، ص 16.

[3]- م ن، ص ن.

[4] - Todorov, Symbolisme et interprétation, p 85.

تلك النصوص تخييلية، في حين اتجه "**تودوروف**"، منذ ثمانينات القرن العشرين، إلى الاهتمام بالنصوص السردية التي تروي قصصا حقيقية، والتي يمثل الجزء الكبير منها محكيا شفويا في الأصل. ومن الجهة المقابلة والأهم، فإن أهداف "**تودوروف**" قد تغيرت؛ حيث لم يعد "**تودوروف**" يبحث عن إثبات صحة نموذج نظري، بل أصبح يتطلع إلى حقيقة الكشف.

يستند "**تودوروف**"، مجددا، في الجزء الموسوم بـ: "حقيقة التأويلات" من كتاب "أخلاقيات التاريخ" على ثنائية الحقيقة–التطابق/الحقيقة–الكشف، وذلك للتمييز بين نوعين من النصوص: تأكيدية وغير تأكيدية. تتميز النصوص التأكيدية بالتطابق بين المؤلف كشخصية تاريخية والفاعل في الخطاب، أما النصوص غير التأكيدية فتقدم فاعلا خياليا بين المؤلف التجريبي وخطابه[1]. إن السبب الذي نُؤَول من أجله نصا من الدرجة الأولى هو أنه يحتوي على معنى محدد لم يذكره المؤلف صراحة. لذا فعلى التأويل أن يكون قادرا – ولو نظريا – على الكشف الكامل عن هذا المعنى. أما تأويل الدرجة الثانية فلن يكون أبدا قادرا على الوصول إلى الكمال لأن معناه لا نهائي[2]. لماذا؟ لأن معيار الحكم على هذا المعنى ذاتي مشترك وليس مرجعيا. كما يذهب "**تودوروف**" بأن السِمات الرئيسة لعمل التأويل – الموجه نحو حقيقة الكشف– يجب أن تكون :الغنى والتناسق[3]، ويتمثل تناسق التأويل غالبا في إدراك التناقض الظاهر للنص المُؤَول.

يدخل ما قيل سابقا ضمن ما يسميه "**تودوروف**" بـ: "القراءة بوصفها بناء"[4]. وهي تتجسد في قدرة القارئ على ملاحظة مجموعة من العناصر التي تبدو ظاهريا غير منسجمة، ومحاولة إيجاد، مع ذلك، طريقة لدمجها ضمن عملية فهمه لمجموع النص. وقد كانت هنالك في الماضي قناعة ويقين راسخان للمقاربة البنيوية للمحكي الأدبي، تقول إن التناقضات والأخطاء واللامعقول في السرد، لابد أن تحمل دلالة معينة، ويمكن أن تُشرح بطريقة عقلانية ومنطقية؛ بحيث تساهم التناقضات داخل النص الأدبي فيما يسمى "إنتاج المعنى"[5]؛ إذ قد نتساءل مثلا عن دلالة اختلاف لون عيني

---

[1] - Todorov, les morales de l'histoire, 78.

[2]– محمد محجوب، في شروط التجدد التأويلي، ص 16.

[3] - Todorov, les morales de l'histoire, p 82.

[4]– تودوروف، شعرية النثر، ص 189.

[5]– عزي عبد الرحمن، ما بعد البنيوية والمعالم الثقافية العربية، مجلة المستقبل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، العدد 42–43، ص 136.

شخصية روائية معينة؛ فتارة يصفها السارد بأنها بُنية اللون وتارة أخرى يقول إنها زرقاء داكنة، وفي موضع آخر يقول إنها سوداء، أو غير ذلك، ولا نعتبر هذا لامبالاة أو ذاكرة ضعيفة، وإنما طريقة خاصة في تقديم الشخصية، يريد بها السارد دلالة معينة.

منذ أن تخلى "**تودوروف**" عن الدراسات الأدبية، بدأ بالعمل على "محكيات الذاكرة" بصفة خاصة، مثل الذكريات والشهادات المسرودة من قِبَل أشخاص مروا بتجربة قاسية جراء الحرب أو في مخيمات الاعتقال النازية أو الشيوعية، وبما أن "الذاكرة الإنسانية ضعيفة"، كما يقول، فإنها تبني غالبا صورا ناقصة ومشوهة ومناقضة للماضي المسرود، مع أن جانب الوقائع في محكيات الذاكرة لا يطرح مشكلا كبيرا؛ إذ يمكن مراقبته في أغلب الأحيان[1]. كما توجد مظاهر أخرى للعلاقة بين الذاكرة والحقيقة، والتي تكون عملية مراقبتها أصعب بكثير، قد قام بتحليلها في مقاله الموسوم بـ "الذاكرة في مواجهة التاريخ"[2]؛ حيث أتاح له التحقيق الذي قام به، بالتعاون مع "أنيك جاكت Annick Jacquet "، مع شاهدي عيان على الاحتلال، بمقارنة النتائج مع مجموعة من المؤلفات التاريخية التي تناولت الحقبة نفسها، وبالتالي الكشف عن الفروقات بين الذاكرة والتاريخ. ففي حين يرتبط التاريخ، بالعالم المادي الكمّي، فإنّ الذاكرة تأخذ –قبل كل شيء– بالأثر الذي تتركه الأحداث الخارجية على فِكر الأفراد؛ كما نجد أن التاريخ ينشغل بالتحقق من الأحداث، بينما تسلط الذاكرة الضوء على المزايا المهمة للتجربة[3]، وهذا ما يصنع الفرق الجوهري بين الذاكرة والتاريخ.

لا يتفق **تودوروف** مع الموقف الذي يعتبر الذاكرة الفردية تتميز بأنها ذات "طابع جزئي"، وهذا ما يجعل قدرتها على تقديم المعرفة موضع شك. ويرى بأننا نخطئ بقبولنا لهذا النوع من الأحكام العامة، من قبيل أن "الذاكرة جزئية والتاريخ شامل"، لأن كلا من الذاكرة والتاريخ يبنيان صورة عن العالم، مراعيين في ذلك التحليل والانتقاء[4]. غير أن هذه الإجراءات تشتغل بشكل مختلف في هذين المجالين؛ فالتاريخ يحكمه التجريد والتعميم، بينما تعتمد الذاكرة على التفصيل والمثال[5]. ولكن هل

---

[1] - voir : Tzvetan Todorov e Annick Jacquet, Guerre et paix sous l'occupation, Arléa, paris, 1996, p15.

[2] -Tzvetan Todorov, La mémoire devant l'histoire, cit., mis en ligne le 07 juin 2007, consulté le 31 janvier 2020, p 6. URL : http ://terrain.revues.org/2854.

[3]– ينظر: جاك لوغوف، الذاكرة والتاريخ، تر: جمال شحيد، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، ط1، لبنان، 2017، ص 125.

[4] -Todorov, la mémoire devant l'histoire, p 07.

[5]– ينظر: جاك لوغوف، الذاكرة والتاريخ، ص 234.

يحق لنا أن نرفض القيمة المعرفية التي يقدمها لنا التفصيل والمثال؟ يجيب "**تودوروف**" عن هذا السؤال بـ "لا"؛ فهو مقتنع بأن قدرة الذاكرة لا تقِل عن قدرة التاريخ على قيادتنا إلى اكتشاف العالم وتقريبنا من الحقيقة[1]. إن التفاصيل التي تأخذ بها الذاكرة تجعل الأفكار التجريدية للتاريخ ملموسة.

يضع "**تودوروف**"، بعد رفضه للتفاوت بين الذاكرة والتاريخ في القدرة على الوصول إلى الحقيقة، تصوره الخاص، معتمدا في ذلك على التمييز السابق بين "حقيقة التطابق "و "حقيقة الكشف"؛ إذ يمكن الوثوق بمحكيات الذاكرة، من وجهة نظر حقيقة الوقائع التي تسردها، غير أنها تستمد قوتها الحقيقية من حقيقة الكشف، وهذه الأخيرة، لا تقبل بإجراءات الفحص ذاتها؛ فحتى تكون واقعة ما حقيقة، يجب أن تحظى بتأييد أولئك الذين عاشوا خلال تلك الحقبة، وأن توعي أولئك الذين يريدون معرفتها اليوم. وبتعبير آخر؛ فإن الحقيقة ذاتية مشتركة وليست مرجعية.

3. <u>محكيات الذاكرة والحقيقة:</u>

مثَّلت أطروحة "**تودوروف**" القائلة بأن الحقيقة التي تكشف عنها محكيات الذاكرة هي حقيقة ذاتية مشتركة، نقطة انطلاق لتأملاته اللاحقة. وقبل أن نخوض في ذلك، لابد أن نتوقف، أولا، عند مصطلح "**تودوروف**": "الذاتية المشتركة"؛ أين يظهر التأثر المعروف عنه" بأفكار "ميخائيل باختين"، خاصة من خلال الدور الملتزم الذي لعبه مع كتاب "المبدأ الحواري"، لكن لا يمكن وضع هذا الدور في دائرة التأثر فقط؛ لأنه قد طوَّر نظرية "باختين" في المعرفة ودورها في الوجود البشري، منطلقا من فكرة "باختين" القائلة: إنه لا يمكن أن نكون نحن إلا في نظر الآخرين[2]. وهذا ما يجسد وجهو نظر "باختين" تجاه الآخر.

يميز "**تودوروف**"، هذه المرة، بين نموذجين للإدراك هما: إدراك التمييز وإدراك التوافق[3]؛ فالشخص الذي يبحث عن إدراك التمييز، هو الشخص الذي يتأثر كثيرا بمجاملات الآخرين، أما الذي يكتفي بإدراك التوافق؛ فهو شخص يحرص على تأدية واجبه تجاه شخص آخر أو جماعة ينتمي إليها، كما لا يهتم إلى نظرة الآخرين[4]. ويؤكد "**تودوروف**" أن هذين النوعين من الإدراك قد يدخلان بسهولة في صراع، ويُشَكلان تفاوتات متغيرة في تاريخ الأفراد والمجتمعات؛ حيث يؤدي

---

[1] -voir : Todorov, La mémoire devant l'histoire, p 9.

[2]– منيرة شرقي، المبدأ الحواري عند ميخائيل باختين، ص 83.

[3] - voir : Tzvetan Todorov, La vie commune. Essai d'anthropologie générale, Paris, Seuil, 1995, p 96.

[4] - Tzvetan Todorov, La vie commune, p. 98.

التمييز إلى المنافسة، بينما يدخل التوافق في باب الاتفاق. يصف "**تودوروف**" إدراك التوافق بأنه "ثانوي" أو "غير مباشر؛ لأنه لا يتأثر بنظرة الآخرين، ولأننا، ببساطة، نجد أنفسنا من خلاله في موقف تفاعل[1]. إن مفهوم "التفاعل" هو الذي يبين بوضوح فكرة "الذاتية المشتركة" التي يطرحها "**تودوروف**"؛ حيث يعتبر التفاعل بين البشر، مجالا تتأكد فيه القيم اليومية التي أولاها "**تودوروف**" اهتماما عميقا.

إن أول ما يتبادر إلى الذهن من خلال قضية حقيقة المحكيات، التي جعلها "**تودوروف**" إحدى أهم الموضوعات والأدوات في فكره الإنساني، هو أن هذه المحكيات التي تُنسب إلى حالات قهرية، تمثل مصدرا لا يُعَوَّض لمعرفة سلوكات البشر الخاضعين لظروف تتجاوز حدود الاحتمال. لذلك فقد حاولت المقاربة النفسية التقرب من شخصية الكاتب من خلال كتاباته، من أجل استقصاء الحالة النفسية التي يكون عليها تبعا للظروف التي كان يعيشها؛ لأن فعالية المقاربة النفسية لا تتجلى في كونها تكشف الأمراض والعقد والجراحات النفسية فقط، بل هي تتجلى على أساس أنها، على حد تعبير "ديدي أنزيو"Didier Anzieu، مقاربة لا تتعرف على مريضها إلا من خلال محكيه الخاص، أو من خلال أسلوبه ولفظه الفريدين، ومن خلال ما يصاحب هذا أو ذاك من إيقاع وتقطيع وتنغيم وانفعال وألم[2]. هذا يعني أننا قد نتوصل إلى فهم حالة المريض من خلال ما ينتجه من لغة وما تحمله من خصائص.

وحسب مفهوم "جاك لاكان" للتحليل النفسي، فإنه يعتقد أنه "ليس للتحليل النفسي سوى وسيط وحيد ألا وهو الكلام"[3]. لذا فإن أغلب الدراسات النقدية النفسانية التي اهتمت بالكتاب والمبدعين كانت دراسات تسعى إلى الكشف عن أوجاع هؤلاء وآلامهم، إلا أن هذه الدراسات عندما تبالغ في التركيز على الكاتب نجدها تبتعد عن أسئلة الكتابة، وتنقص من قيمتها. وعليه فإن بعض الدراسات، وخاصة منها تلك التي تستند إلى التحليل النفسي اللاكاني، قد توقفت عن جعل اهتمامها بالكاتب معبرا للوصول إلى خصائص الكتابة.

---

[1] - Idem, p 101.

[2]-Didier Anzieu, Les traces du corps dans l'écriture, une étude psychanalytique du texte narratif, Psychanalyse et langage, du corps a la parole, Bordas, Paris, 1998, p 174-175.

[3]– جاك لاكان، الخيالي والرمزي، إشراف: مصطفى المسناوي، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2006، ص16.

ويربط "جاك لاكان" والباحث النفساني "ألان غروشارد" في كتابه "الكتابة والجنون"، بين الإبداعات الفنية المتميزة وحالة المرض أو الألم التي قد يعاني منها المبدع، والتي يمكن أن تسبب له نوعا من الجنون. ويمثلان لذلك بحالة "جان جاك روسو" الذي كان يشكي من مرض مزمن حتى أصبح أحمقا من شدة الألم. ومثل "جاك لاكان" يستنتج "غروريشارد"، أن "روسو" كان كاتبا كبيرا بسبب أمراضه وآلامه، ولذلك بقي واستمر يسحرنا بأسلوبه وبشخصيته[1]. من هنا تتبين لنا أهمية الإبداع الذي يكون العنف والألم المحفزين الرئيسيين من ورائه، وهذا ما يجعلنا نعتقد أن الكتابة تحتاج إلى الكثير من الألم، ما يجعل الكاتب ينقل ألمه إلى نصه فيصبح الألم هو الرحم الذي يولّد نصوصا من قيمة نصوص "جان جاك روسو".

ويعتقد "حسن المودن"، أن الكتابة التي يكون سببها العنف، لا يقتصر دورها في سرد مشاهد ومواقف من العنف، بل إن تقنيات الكتابة نفسها قد تأتي عنيفة، وبذلك تجسد هي بنفسها ذلك العنف؛ حيث يقول: "ومع ذلك، نعتقد أن اللافت في كتابات العنف هو أن الكتابة لا تكتفي دوما بنقل العنف كما يقع في مجتمع وتاريخ معينين، بل إن فعل الكتابة نفسه يمكن أن يكون فعل عنف، أو فعل/انفعال من مورس عليه العنف، ويمكن للكتابة وهي تكتب العنف أن تأتي هي نفسها كتابة عنيفة مدمرة انقلابية انتهاكية"[2]. فنحن عند دراستنا للمحكيات، قليلا ما نلتفت إلى الطريقة التي يقول بها الأدب العنف؛ أي إلى لغة الأدب عندما يقول العنف، وقليلا ما ننصت إلى العنف كيف يخبرنا به الراوي وكيف يحمّل أسلوبه خصائص معينة لا نجدها إلا في أمثاله من الأدب.

وأمام التجربة المنقولة عن طريق محكيات النَّاجين؛ فإن الطبيعة الإنسانية تتكشف بطريقة مذهلة؛ إذ تفقد المفاهيم الأخلاقية طابعها التجريدي وتصبح ملموسة، على حد رأي "**تودوروف**": "**جعلتني محكيات المعسكرات أقتنع أن الأفعال الأخلاقية تقع دائما على عاتق شخص معين**"[3].

هذا، وتتناقص القدرة على التجريد كثيرا أمام الصورة الواقعية التي تعكسها مخيمات الحرب، ويظهر ذلك في التعريف البسيط الذي يقترحه "**تودوروف**" في كتابه "في مواجهة الأقصى" لمفهوم

---

[1]– ينظر: حسن المودن، الرواية والتحليل النفسي، قراءات من منظور التحليل النفسي، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2009، ص 40.

[2]– م ن، ص 28.

[3] -Todorov, Face à l'extrême, p. 321.

"الأخلاق"؛ إذ يقول:" **أعني بالأخلاق ما يسمح لنا بتمييز فعل ما إن كان خيِّرا أو سيئا**"[1]. لم يترك لنا "**تودوروف**"، هنا، مجالا للنسبية؛ حيث نلمس تمييزا دقيقا بين مفهومي الخير والشر.

ويؤكد "**تودوروف**" أنه من بين أكبر الحقائق التي تكشفها هذه المحكيات، هي أن التجربة التي تشهد عليها تؤكد، ولو بطريقة مأساوية في أغلب الأحيان، على وجود قِيم غير نسبية: "**على الرغم من وجود قِيم نسبية كثيرة، فإن لدينا إحساسا وحدسا بأن بعضها ليست كذلك، ولا يمكن لأي ظرف تاريخي أو خصوصية ثقافية أن تسمح بمخالفتها في القانون**"[2]. وإذا كانت الحرية تمثل أولى هذه القِيم، فإن الطيبة تمثل ثانيتها؛[3] حيث تؤكد المحكيات النموذجية التي جمعها "**تودوروف**" أن الطيبة قادرة على البقاء عندما تغيب الحرية، حتى في المخيمات التي تحتضن ذلك الكم الهائل من العنف، فإن ضرورة الإدراك غير المباشر لم تختف، ويكون التطلع إليها خاصة عن طريق الأفعال الطيبة، والتفكير بشخص آخر يشاركنا المصير نفسه: "**كان يجب أن يكون هناك شخص ما نركز عليه حياتنا ونجهد أنفسنا من أجله**"[4]. تلك كانت كلمات أحد الناجين من مخيم "الغيتو" في "فرصوفيا".

تُظهر المحكيات التي قام **تودوروف** بدراستها الجوهر الذاتي المشترك للوجود الإنساني، وذلك من خلال محتواها؛ أي من خلال الحالات التي تصفها والواقع المعيش الذي تشاركه. كما تمتلك هذه المحكيات "فضيلة نموذجية" يمكن أن تكتسبها "**أي قصة، شريطة أن نحفرها ونخترقها بما فيه الكفاية**"[5]. وتحيل فكرة "الاختراق" هذه، على المتلقي ودوره في عملية التأويل وفهم معاني الأحداث المحكية، هذا ما جعلنا نعتقد أن "**تودوروف**" لم يربط بين محكيات الشهادات التي جمعها والرواية كنوع أدبي اعتباطا؛ حيث يصرح: بـ "**أن الخصوم الحقيقيين للشهود ليسوا هم المؤرخون، بل الروائيون الذين يعيدون خلق الحياة التي يعيشها الأفراد**"[6]. وهي حياة تجمع بين الحقيقة والتخييل.

---

[1] - Todorov, Face à l'extrême, p 320.
[2] - Tzvetan Todorov, Mémoire du mal, tentation du bien. Enquête sur le siècle, Paris, Laffont, 2002, p103
[3] - voir : idem.
[4] - Tzvetan Todorov, la vie commune, p 36.
[5] - Tzvetan Todorov, Une tragédie française, Été 1944 : scènes de guerre civile, Paris, Seuil, 1994, p10.
[6] - Tzvetan Todorov et Jacquet Annick, Guerre et paix sous l'occupation, Arléa, Paris, 1996, p. 31-34.

رغم الانتقادات التي وجهها "**تودوروف**" للروائيين بسبب هذه الإضافات التي يلقحون بها أعمالهم، إلا أن "جليلة طريطر" تستبعد فكرة أن يكون السارد في حالة كذب وهو يزيد على الأحداث الحقيقية بعض الأحداث الخيالية؛ فاستنادا إلى التحليل الانطولوجي للذاكرة، تبين "جليلة طريطر" كيف أن ذاكرة الفرد تقوم بتعديل الذكريات المخزونة تبعا للسياق والزمن، بزيادة بعض الأحداث التي لم تكن في الواقع، وإلغاء البعض الآخر، وذلك لضمان حيوية الذاكرة واستمراريتها. ولهذا تعتقد الباحثة، أن إضفاء الجانب التخييلي على الجانب الواقعي أمر لابد منه حتى يكتمل عمل الذاكرة. وهذا يدخل ضمن ما يصطلح عليه بـ "الكذب بصدق"؛ حيث تقول: "إن الانتقاء الذي يمارسه الروائي، وهو يبني عمله، لا يمكن أن ننظر إليه على أنه ضرب من التزييف العمدي أو المخادعة القصدية، لأنه يعبر بالدرجة الأولى عن آليات طبيعية أو تلقائية تمليها بنية الوعي الفردية، كذلك يعمل فعل الانتقاء الحدثي على إفراز المعنى الروائي وإنضاجه، فبدون انتقاء وتأليف لا يمكن إنتاج هذا المعنى"[1]. وعليه تعتبر الباحثة أن عمل الروائي يمكن أن يكتمل بالاعتماد على الخطوط العريضة منها، وليس بالتركيز على الجزئيات التي قد تضلل القارئ أكثر ما ترشده، وبالتالي فإن الإضافات التي تتم على هذا المستوى لا تعتبر عيبا في الروائي وإنما قد تساعد على كسر الرتابة عن المحكي.

يوجد هناك تشابه واضح بين مسار "**تودوروف**" كقارئ لهذه القصص الحقيقية، ومسار "**تودوروف**" الناقد الأدبي والمدافع عن النقد الحواري، الذي يُعرفه على أنه "**لقاء بين صوتين**"[2]، عندما يُعلن أنه لا يمكن بلوغ نمط الحقيقة التي يتطلع إليها إلا بالحوار، و"**لكي يكون هناك حوار يجب على الحقيقة أن تطرح كأفق وكمبدأ مُنظم**"[3]. ولا يختص هذا الموقف بقراءة الأعمال الأدبية فحسب، بل يتخطاها إلى أي نص يقدم تجربة معينة للواقع المعيش. غير أن محكيات الذاكرة هي، كذلك، جزء من حوار الزمن الحاضر مع الماضي، حوار يراهن على المستقبل: "**ينبغي على كل شعب أن يسترجع ماضيه، ليس بغاية تكراره بهَوَس، ولا ليؤَسس عليه مطالبه الراهنة (...) وإنما ليستخلص منه دروسا للمستقبل، ويحاول بلوغ الشكل الأمثل للعدالة، انطلاقا من تأمل مظالم**

---

[1]– جليلة طريطر، مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث (بحث في المرجعيات)، مركز النشر الجامعي، ج1 وج2، تونس، 2004، ص 228.

[2]– تودوروف، نقد النقد، ص 147.

[3] – م ن، ص 149.

الماضي"[1]. والسياق ذاته، نجد "ألان روب غرييه" يقول: ""لماذا نحاول أن نعيد تشكيل الزمن الذي ينتمي إلى ساعات الحائط، في حكاية لا تهتم إلا بالزمن الإنساني، الذي لم يكن في يوم من الأيام، ذلك الزمن المتعاقب تعاقبا تاريخيا؟ أليس من الأشد حكمة أن نفكر بذاكرتنا؟"[2]. وقبل "غرييه" بزمن طويل، طرح "كيركغارد" مشكلة الذاكرة في العمل الفني بقوله: "يمكن أن تعاش الحياة باتجاه الأمام، ولكنها لا تفهم إلا بالعودة إلى الوراء"[3]. وبهذا يصبح الزمن التاريخي مجرد مادة خام لا بد من تحويلها لخلق محكي الذاكرة.

يتمظهر فعل الحكي في دراسة "**تودوروف**" لمختلف أشكال العلاقة بين المحكي والحقيقة في جميع أبعاده المعرفية والاجتماعية والأخلاقية، ويُسائل الناقد قدرة المحكيات على نقل المعارف وبناء صور عن العالم. كما يشير إلى الجوهر الحواري للمحكي كوسيلة لتبادل التجارب الإنسانية وكحامل للذاكرة؛ فسرد قصة أو تأويلها يعني بالنسبة له مسؤولية كبرى، وباختصار؛ فإن تأملاته عن المحكي وعلاقته بالحقيقة، تكشف للقارئ عن البُعد الأخلاقي العميق الذي يُمَيز فكر هذا الناقد، محاولا التنصل من كل ذاتية أثناء عملية التحليل والحكم على الظواهر.

[1] - Tzvetan Todorov, Au nom du peuple, Editions de l’aube, Paris, 1992, p. 52.

[2]–خلدون الشمعة، النقد والحرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1977، ص 79.

[3]– م ن، ص ن.

المبحث الثالث: الأخلاق في مواجهة النزعة الأخلاقية:

1. الطيبة باعتبارها بداية مطلقة للظاهرة الأخلاقية.
2. الأخلاق بين الفضاء العام والفضاء الخاص.
3. النزعة الأخلاقية باعتبارها تجريدا للأخلاق.

تمهيد:

تتخذ الحياة الأخلاقية للإنسان بالنسبة "**لتودوروف**" ثلاثة مواقف عامة: الطيبة، والأخلاق، والنزعة الاخلاقية (الممارسة). وتتمثل هذه المواقف أساسا في فعل الخير دون الحديث عنه (الطيبة)، والقيام بعمل الخير مع التحدث عنه (الأخلاق)، والتحدث عن الخير دون القيام به (النزعة الأخلاقية). وقد تناولنا من خلال هذا العنوان تداعيات المواقف الثلاثة السابقة الذكر في أعمال "**تودوروف**".

لقد حاولنا أن نستنير بالأفكار التي قدمها على مدى حوالي الثلاثين سنة الماضية، وهي أفكار على قدر كبير من الصرامة التي ترشدنا إلى الاتجاهات الجديدة التي تتبعها العلاقات المختلفة بين الأخلاق والنزعة الأخلاقية؛ حيث سعى "**تودوروف**" إلى تبيين أن معظم هذه العلاقات هي علاقات تقابل. ولنقل بادئ ذي بدء أن الأخلاق تقابل النزعة الأخلاقية على مستويين: فهي أولا ذات طبيعة تنتمي إلى ميدان العمل، في حين أن النزعة الأخلاقية تنتمي إلى ميدان الخطاب؛ أما ثانيا فالأخلاق تملك متلق ملموس، في حين تستهدف النزعة الأخلاقية كيانات عامة وقيم مجرّدة؛ وأخيرا، تفترض الأخلاق وجود علاقة مترابطة بين الموضوع والهدف، في حين تنطلق النزعة الأخلاقية من انتفاء هذه العلاقة[1]. دعونا نضرب مثالين نستخلصهما من كُتاب عالميين. فحين يتبرع راسكولنيكوف (Raskolnikov) بطل رواية "دوستويفسكي" "الجريمة والعقاب" بالمال لتشييع مارميلادوف (Marmeladov)، فإنه بذلك يقوم بعمل أخلاقي. وحين نرى الشخصية نفسها تقبل قدمي شخصية أخرى تسمى صونيا(Sonia) وتقول لها: "لم أركع أمامك، بل أمام كل المعاناة الإنسانية"، فإن هذه الشخصية تتحدث هنا باعتبارها صاحبة نزعة أخلاقية"[2]. مثال آخر: يميز "موليير" بين العمل الصالح والنزعة الأخلاقية عندما يستهزئ بطله دوم خوان (Dom Juan) – وهو الشخصية العديمة الأخلاق بامتياز – بكل من الأخلاق الرسمية وكذا النزعة الأخلاقية التي يستمد شرعيتها منها. ففي المشهد مع الفقير الذي يطلب منه صدقة، يعده "دوم جوان" بلويس ذهبي (louis d'or) شريطة أن يتلفظ بكلام بذيء "أسمعني بعض الكلام البذيء، لا ضرر في ذلك"[3]، يعني ذلك تحدي الخطاب ذو النزعة الأخلاقية. وعندما رفض الفقير الانصياع لطلبه، تصنّع "دوم خوان" السخاء قائلا: "حسنا، حسنا،

1 - voir : Guy Bouchard, les moralistes modernes, p 35.
2 - Dostweveski, crime et châtiment, traduit du russe par Victor Derély 1884, fr.wikisource.org/wiki/Crime_et_châtiment
3 - Molière, Dom Juan, acte 3, scène 2, https://sites.google.com/site/lectureanalytique/dom-juan/dom-juan-acte-iii-scene-2 .

سأعطيك إياه (لويس الذهبي) حبا في الإنسانية"[1]. يمس جموح هذا التصريح جوهر النزعة الأخلاقية بحد ذاته كما يضخمه في الوقت نفسه ليتحول إلى محاكاة ساخرة. إن الرغبة في الثناء على كل المعاناة البشرية من خلال التذلل عند أرجل عاهرة صغيرة أو إعطاء قطعة نقدية لمتسول حبا في الإنسانية بأسرها، هذه هي المزاعم المبالغ فيها للنزعة الأخلاقية، التي لا علاقة لها في الواقع بالعمل الأخلاقي الحقيقي.

سوف نحاول التعليق فيما يلي من الأسطر، على أفكار "**تودوروف**" بشأن الأخلاق والنزعة الأخلاقية. وذلك يستوجب إضافة صنف ثالث إلى الصنفين سالفي الذكر ألا وهو الطيبة. وباختصار شديد، يمكن القول إن الطيبة عمل يتمثل في فعل الخير دونما وجود وعي بالقيام بعمل أخلاقي. وفي المقابل، تمثل النزعة الأخلاقية وعيا أخلاقياً في غياب أي منفعة ملموسة. وبناء على ذلك، فالطيبة أدنى من الأخلاق، فيما النزعة الأخلاقية تتجاوزها. وتشكل المفاهيم الثلاثة معا، ثالوثا. كما ترسم أيضا حركة تنتقل من الفائدة الحقيقية إلى شكل من الخير "المعدّل وراثيا" والذي يمكن تصديره على نطاق عالمي[2].

1. <u>الطيبة باعتبارها بداية مطلقة للظاهرة الأخلاقية:</u>

يستشهد "**تودوروف**" في كتابه "في مواجهة الأقصى Face à l'extrême"، وهو عبارة عن تحقيق في السلوك الأخلاقي للرجال في معسكرات الاعتقال –كما ذكرنا من قبل– بعدة أمثلة عن السلوك غير الأناني للمعتقلين، فالطيبة –كما يقول **تودوروف**– لا تحيل إلى أي مفهوم ولا أي مذهب، بل هي عمل يصدر من فرد تجاه آخر، كما أنها مجردة من كل اعتبار إيثاري أو خيري أو إنساني[3]. وقد استقى "**تودوروف**" إلهامه من بضع صفحات مميّزة عن الطيبة، قرأها في رواية "الحياة والقدر Vie et déstin" للكاتب الروسي الكبير "فاسيلي غروسمان(Vassili Grossman)"؛ حيث يتضمن مقتطف من مذكرات إحدى الشخصيات في الرواية، "إكونيكوف (Ikonnikov)"، أطروحة حقيقية حول الطيبة والخير. وتكمن الفكرة الرئيسة في هذا النص في أن الطيبة أمر طبيعي

[1] - Molière, Dom Juan, acte 3, scène 2.
[2] - Guy Bouchard, les moralistes moderne, p 102.
[3] - Todorov, Face à l'extrême, p130

بالنسبة للإنسان، في حين أن الخير بناء إيديولوجي يجب الحذر منه، وذلك لأن التبعات المترتبة عليه كثيراً ما تكون ضارة. إليكم مقتطفا أساسيا من "المذكرات" سالفة الذكر:

"**لا وجود للخير في الطبيعة، ولا في مواعظ الأنبياء، أو المذاهب الاجتماعية الرئيسة، أو أخلاقيات الفلاسفة (...) لكن الناس العاديين يحملون في قلوبهم حبا لكل ما هو حي (...). وهكذا تتواجد إلى جانب هذا الخير الكبير والفظيع للغاية، طيبة بشرية في الحياة اليومية. إنها طيبة امرأة مسنة تعطي قطعة خبز لسجين يمر على حافة الطريق، إنها طيبة جندي يعطي قارورة ماء إلى عدو جريح (...) هذه الطيبة الشخصية لفرد تجاه آخر هي طيبة بدون شهود، هي طيبة خالية من الأيديولوجيا. يمكن وصفها بطيبة دون تفكير. هي طيبة الإنسان البعيدة عن الطيبة الدينية أو الاجتماعية**"[1]. يقترح هذا المقتطف، فضلا عن أمثلة الطيبة اليومية، تعريفاً للطيبة من الجانب السلبي: لفتة إنسان تجاه إنسان آخر ملموس دون الكشف عن هويته، ليس بناء على أي ميزة يتمتع به هذا الأخير، وليس بسبب ما هو عليه، بل لأنه ببساطة في مأزق. بناء على ذلك، لا تنطوي الطيبة على حكم قيمة على الآخر، ولا تعرف أي معيار ديني أو إيديولوجي أو فلسفي، بل هي تنبع، دون تفكير، من أعماق الطبيعة البشرية، التي لا تتطلب أي عملية من عمليات الذكاء، أو أي مكتسب من مكتسبات التعليم، من أجل إفشائها بين الناس. كما لا تعاني الطيبة في صفائها المطلق من أي اختلاط: ذلك لأن أصغر عنصر خارجي قد يدخل في تكوينها يهدد بتغييرها وإفسادها. وهكذا تستحضر شخصية "غروسمان(Grossman)" محاولات الديانة المسيحية الاستحواذ على الطيبة: "لا تملك هذه الطيبة أي خطاب أو معنى خاص بها؛ فهي غريزية وعمياء. وعندما أعطتها المسيحيةَ قالبا من خلال تعاليم قساوسة الكنيسةِ، تلطخت، فتحول الحَبُ إلى قشّ. إنها قوية طالما بقيت خرساء ولا شعورية، طالما تعيش في عتمة القلب البشري، وطالما لم تكن أداة وسلعة لدى الوُعَّاظ، طالما أن القطعة الذهبية لا تستخدم في صك عملة القداسة؛ إذ هي بسيطة كالحياة، حتى تعاليم المسيح حرمتها من قوتها: تكمن قوتها في صمت القلب البشري"[2].

يمكن تسجيل جانب أخير من الطيبة في كتابات "إيكونيكوف" (Ikonnikov)، يتمثل في أنه إنسان يبدو وكأن نفسيته مضطربة، بريء في نظر أولئك الذين يجسدون المنطق السليم والواقعية

[1] - Vassili Grossman, Vie et destin, traduit du russe par Alexis Berelowitch, Paris, Lausanne, Pocket, 1983, p. 383.
[2] - Vassili Grossman, Vie et destin, p 384-385.

والاهتمام بمصير الإنسانية التي اكتوت بنار الحرب العالمية الثاني؛ فالطيبة بذلك ستكون بمثابة قانون كوني، ومظهر أبدي للكائن الحي:"(...) إن هذه الطيبة الشخصية، الظرفية، الخالية من الإيديولوجية هي طيبة سرمدية؛ فهي تتسع لكل ما يعيش، حتى الفأر، حتى الغصن المكسور الذي يتوقف عنده أحد المارة للحظة، ثم يعيده إلى وضعه الأول حتى ينجبر ويعود للحياة[1]."قد يتساءل المرء ما إذا كانت شخصية "جروسمان" تكشف عن فكرة ميتافيزيقية عن الخير بدل جانب حقيقي من السلوك البشري. وإذا كان مثل هذا النوع من الطيبة –النقية بشكل مطلق، والكونية، والسرمدية، وكأنها جزيرة عذراء في المحيط البشري– تبدو أمراً معقولا، بيد أنه من الصعب جدا أن نجدها متجسدة في إنسان من المحيطين بنا. ومن الواضح أن هذا النوع من الطيبة مثالي.

يمثل "غروسمان" درجة الصفر في الأخلاق أو البداية المطلقة للظاهرة الأخلاقية، فعل نقي من رجل لا يقيس أفعاله على أساس الحكم على الغير. وهذه الدرجة الصفر من الأخلاق تستبعد أي تمثيل؛ فاللفتة الطيبة لا تهتم بوجود طرف ثالث، أو شاهد. وقد فتح "**تودوروف**" في مقال "شضايا من الأخلاق" (Fragments d'une morale) –هو الأول على حد علمنا– سلسلة كاملة من الكتابات حول الأخلاق؛ حيث يشير إلى أن: "**الإنسان الأخلاقي لا يطمح إلى أن يعرف الآخرون أفعاله الصالحة، بل على العكس من ذلك؛ وإذا كان هناك من يقوم بفعل الخير حتى تنتشر أمجاده بين الناس، فلا علاقة لذلك بفعل الخير**"[2]. فحتى يعرف الناس ما يقوم به المحسنون في العلن، لا بدّ من حضور شاهد. إن الرواية، وهي عبارة عن شهادة طرف ثالث، تنقل الطيبة إلى مجال الأخلاق.

وقد أشار " إلى أنه "**كان لا بد لسقراط من وجود أفلاطون، وكذلك الإنجيليون بالنسبة للمسيح**"، هذا ما لاحظه "**تودوروف**" بعد أن اقترح صيغة استنتاجيه حول هذه النقطة: "**لا يمكن للتجربة الأخلاقية أن تعاش إلا مع ضمير المتكلم، غير أن التلفظ بها لا يكون إلا مع ضمير الغائب.**"[3]ومن جهتنا، لا نجد أفضل مثال على هذا الاستنتاج من الشهادة المؤثرة التي أدلى بها "**تودوروف**" حول طيبة أمّه. وينبغي التأكيد هنا على أن الأسطر التي خصصها "**تودوروف**" لأمه لا تعبر عن رابطة الأمومة فحسب، أو مجرد بورتريه مكتمل، ولكن هذه الأسطر تؤيد على وجه التحديد فرضيته بشأن الحاجة إلى شاهد على العمل الأخلاقي، فذاكرة الابن تخدم حجة الكاتب:

---

[1] - Vassili Grossman, Vie et destin, p 383.
[2] - Tzvetan Todorov, Fragments d'une morale, Lettre internationale, printemps 1991, p. 7.
[3] - Ibidem., voir aussi Tzvetan Todorov, La Peur des barbares, Robert Laffont, Paris, 2008, p. 228.

"**لم يكن لديها أي مشروع، أو مؤسسة، أو ظهور في مناسبات عامة، بل كان هدفها أن تعيش الحياة محبة للناس. بشكل ما، ضحت بنفسها من أجل الآخرين، ولكنها لم تُشعر أي شخص بأنها تتوقع أن يرد لها الجميل في المقابل، أو أنها تضررت بسبب عدم المعاملة بالمثل (...) فهي لم تكن تعرف كيف تكون سعيدة بمفردها؛ بل فقط من خلال الأشخاص الذين أحاطتهم بمحبتها. ولم تفعل ذلك لكي تفعل الخير، أو باعتباره واجبا، ولكن لأن ذلك كان مبتغاها. وما كانت تفعله كانت تعتبره أكثر شيء طبيعي في العالم. هي لم تكن فاضلة، بل كانت طيبة**"[1]. إن مثل هذه الشهادة حول الطيبة هي في المقام الأول من اختصاص البحث عن الحقيقة. ولكن الحقيقة بشأن عمل أخلاقي تمهد للدخول إلى مجال الأخلاق.

2. <u>الأخلاق بين الفضاء العام والفضاء الخاص:</u>

يقترح "**تودوروف**" تعريفاً مختصرا جدا للأخلاق، وبالتالي فهو ليس تعريفا شاملا، بل يكتفي بجوهر الموضوع، ربما لأنه يعتقد أنه لا داعي لطرح هذا السؤال، نظرا لأن هذه الكلمة مألوفة بالنسبة لنا، لذا نجده يقول: "يُفهم من كلمة أخلاق كل ما يسمح **لنا** أن **نقول** بأن **عملا** ما هو صالح أو طالح"[2]. إن الكلمات الثلاث التي كتبتها بالخط العريض تظهر ثلاثة جوانب أساسية للأخلاق: "**نحن**" تعني أن معايير الأخلاق يجب أن تكون مشتركة بين العديد من الناس أو بين جماعة كبيرة: مجتمع، دين، جماعة دولية، البشرية بأسرها. أما كلمة "**نقول**" في تعريف "**تودوروف**" فهي تعني ضمناً أن الكلمة –شفوية كانت أو مكتوبة– هي النمط الرئيس لوجود للأخلاق: فلا يمكن أن تكون هناك أخلاق صامتة، غير أنها لا تقتصر على الخطاب. فضلا عن ذلك، فالأخلاق "**عمل**"، أو اختيار متعمد للمضي في اتجاه الخير (لا أحد يقرر مسبقاً أن يفعل الشر من أجل الشر). ويفسر "**تودوروف**" المعنى النشط لكلمة "عمل" كما يلي: "**من خلال حديثي عن "عمل" وليس عن "تصرف"، فأنا أعني ضمناً أن الأخلاق ليست مسألة إذعان، أو قبول سلبي للعالم (...)**"[3]. بمعنى أن الأخلاق هي فعل واع ومقصود.

ويتفق "ابن مسكويه" –نسبيا– مع ما ذهب إليه "**تودوروف**" في اعتبار الأخلاق فعلا مقصودا ومتعمدا؛ حيث يقسمه "ابن مسكويه" إلى شقين: شق يصدر منه الفعل الأخلاقي على سجيته وشق

---

[1] - Tzvetan Todorov, Devoirs et délices, p 280.
[2] - Todorov,Face à l'extrême, p. 320.
[3] - Idem, p 322.

آخر يتطلب من صاحبه جهدا وتدريبا حتى يكتسبه؛ فهو يرى أن الأخلاق "حال للنفس داعية لها إلى أفعالها من غير فكر ولا روية. وهذه الحال تنقسم إلى قسمين: منها ما يكون طبيعيا من أصل المزاج والسجية والطبع، كالإنسان الذي يحركه أدنى شيء نحو غضب ويهيج من أقل سبب، وحاله كحال الذي يجن من أيسر شيء أو يفزع من أدنى صوت يطرق سمعه أو يرتاع من خبر يسمعه. ومنها ما يكون مستفادا بالعادة والتدريب، وربما كان مبدؤه الفكر، ثم يستمر عليه أولا فأولا حتى يصير ملكة وخلقا"[1]. بينما يلغي "الغزالي من جهته جانب التكلف في الاخلاق، تماما، فهو يعتبر "الخلق عبارة عن هيئة في النفس راسخة، عنها تصدر الأفعال بسهولة ويسر من غير حاجة إلى فكر وروية (...) وإنما اشترطنا أن تصدر الأفعال بسهولة من غير روية لأن من تكلف بذل المال أو السكوت عنه عند الغضب بجهد وروية لا يقال خُلُقه السخاء والحلم"[2]. وهو ما لا يتوافق مع ما ذهب إليه "**تودوروف**".

تتكشف الأخلاق بالنسبة "**لتودوروف**" من خلال اهتمامنا بالآخر وكذا تفكيرنا في مصيره؛ فغياب مثل هذا الاهتمام يعادل غياب الأخلاق. وقد صيغت هذه العبارة من خلال مفردات سجينة كانت بمعتقل أوشفيتز (Auschwitz): "**كيف أبقى على قيد الحياة في أوشفيتز؟ مبدئي: نفسي، ثم نفسي، ثم نفسي، ثم لا شيء، ثم نفسي مرة أخرى، ثم الآخرين**"[3]. أيعقل مثل هذا الازدراء التام للآخر؟ بالوسع الشك في ذلك، لأن العبارات الأخلاقية لهذه المرأة لا تتبعها أفعال: فلكونها طبيبة، ساعدت العديد من رفاقها. إن هذا الغياب الكامل المفترض للأخلاق يوازي الخير المحض الذي تتحدث عنه شخصية "غروسمان": تمثل كلتا الشخصيتين صورة للروح تعكس من خلالها القيم المطلقة للطيبة أو للشر.

يصبح الاهتمام بالآخرين –حسب "**تودوروف**"– أخلاقياً عندما يقترن العمل الملموس بالضمير الأخلاقي، وعليه فهو يقول: "إن عالم الأخلاق لا يبدأ إلا عندما يضطلع شخص بعينه بالقاعدة المجرّدة"[4] تحت أي مبرر سيُلزم الإنسان نفسه بقانون أخلاقي مجرّد؟ يتبنى "**تودوروف**" فكرة "روسو (Rousseau)" التي ترى أن بأن الوعي الأخلاقي طبيعي بالنسبة للإنسان السويّ، وفي الواقع،

---

[1]– ابن مسكويه، تهذيب الأخلاق وتطهير الأعراق، ص 51.

[2]– أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، ج 3، ص 53.

[3] - Todorov, Face à l'extrême, p 41-42.

[4] - Idem, p 127.

يعتقد "روسو" أن "صوت الضمير (المرادف للأخلاق عند تزفيتان تودوروف) لا يمكن أن يختنق في القلب البشري أكثر مما يحصل لصوت العقل داخل الفهم، كما أن انعدام الإحساس الأخلاقي ليس طبيعيا مثله في ذلك مثل الجنون"[1] لكن من الممكن للضمير الأخلاقي الخاص بالإنسان أن يحمله على فعل الخير أو الشر. ويتعلق الأمر هنا بنقطة أساسية في الفكر الأخلاقي "**لتودوروف**"؛ فهو كثيراً ما يحب اقتباس جملة من جمل "روسو" (وردت في "رسالة حول الفضيلة"): "يتدفق الخير والشر من نفس المنبع"[2]. ويشاطره "صولجينيتسين (Soljenitsyne)" الرأي نفسه حين كتب التالي: "اكتشفت رويدا رويدا أن الحد الفاصل بين الخير والشر لا يفصل بين الدول أو الطبقات أو الأحزاب، لكنه يمر عبر قلب كل إنسان والإنسانية جمعاء"[3]. وهكذا فإن الإنسان ليس طيبا أو شريرا بطبعه، إذ تجتمع فيه الصفتان، لكنه يجد نفسه دائما في موضع اختيار ما يجب فعله. إن الاختيار لن يكون ممكناً إلا إذا كان للإنسان هامش من الحرية. وفي هذا الصدد، واصل "**تودوروف**" على خطى عدد كبير من المفكرين الكلاسيكيين من أصحاب النزعة الأخلاقية على غرار "روسو" و"كانط (Kant)"، فضلا عن المفكرين المعاصرين أمثال "سارتر (Sartre)" و"كامو (Camus)" ...إلخ. ففي حديثه عن الحياة في المعتقلات يقول: "**متى انعدم الخيار، لا مجال للحديث عن وجود حياة أخلاقية**"[4]. وهي ملاحظة صالحة في جميع وضعيات الحياة.

هناك تساؤل جوهري آخر يطرح نفسه، بناء على ما سبق، مفاده: ما الذي يوجه اختياراتنا للعمل والتفكير ككائنات أخلاقية؟ يجيب "**تودوروف**" على هذا التساؤل انطلاقا من أطروحة "كانط" التي تضمنها كتابه "تأسيس ميتافيزيقا الأخلاق Fondements de la métaphisique des moeurs". يتحدث "كانط" في هذا المؤلف عن الانتقال من التبعية للآخر إلى الاستقلال الذاتي؛ إذ تقتضي التبعية وجود قانون، وسلطة خارجية يخضع لها الفرد. ومن ثم، حين يعمل هذا الأخير على تنظيم إرادته وسلوكه وفق هذا القانون الخارجي (الله، السلطة، والإيديولوجيا...إلخ) فإن حياته الأخلاقية تخضع لنظام التبعية. بينما ينبثق الاستقلال الذاتي، من جهته، عن الحرية الفردية: وهنا،

[1] - J J Rousseau, Dialogues 3, cité par Todorov, in Le Jardin imparfait. La pensée humaniste en France, Grasset & Fasquelle, Paris, 1998, p. 270.
[2] - Todorov, Le Jardin imparfait, p. 279.
[3] - Alexandre Soljenitsyne, L'Archipel du Goulag, II, Seuil, 1974, p. 459, cité par Todorov, in Face à l'extrême, p 148.
[4] - Todorov, Face à l'extrême, p. 40.

يمكن تعريف الفرد بأنه شخص أخلاقي بعيدا عن أي سلطة أو أي إكراه خارجي[1]. كما يذكرنا "**تودوروف**"، في ذات السياق، بأطروحات "روسو" بشأن الارتباط العضوي بين الحياة الاجتماعية والحياة الأخلاقية: "لا يصبح الإنسان كائنا أخلاقيا إلا بعد أن يصبح كائنا اجتماعيا"[2]، فضلا عن ذلك فـ: "كلما كان اهتمامه مكرسا لسعادة الغير، قلّما أخطأ (الإنسان) في التمييز بين الخير والشر"[3]. من ثم تصبح الاخلاق بموجب هذه التعريفات فعلا اجتماعيا بامتياز.

كما يجيب "**تودوروف**"، من ناحية أخرى، عن تساؤل مفاده: ما مدى قدرة الاستقلال الذاتي للإرادة الفردية على قطع الأواصل التي تربط الإنسان بالمجتمع، بالنفي؛ لأن الإنسان يتميز بنقص تأسيسي يدفعه لطلب مساعدة الآخرين، وذلك بالعودة مرة أخرى إلى "روسو": "إذا لم يحتج كل منّا إلى الآخرين، فإنه لن يفكر في الاتحاد معهم. وهكذا تنشأ سعادتنا الهشة على أنقاض عجزنا"[4].

انطلاقا مما سبق يتشكل لدينا ثالوث يتكون من الفرد، والآخر الذي يكون مستفيدا من العمل الأخلاقي، إضافة إلى المجتمع. غير أن "**تودوروف**" يشير إلى أن الصلة التي تربط بين هذه المكونات الثلاث ليست نهائية؛ فالإنسان الذي يعيش اليوم في مجتمع ديموقراطي – أي ذلك الذي لا يعيش تحت وطأة دولة ثيوقراطية أو نظام شمولي أو استبدادي، لابد وأن يعمل على صياغة أو اختيار قانونه الأخلاقي بحرية[5]. غير أن هذا الشعور بالحرية يمكن أن يغرق صاحبه في حالة من الارتباك، وهو ما عبر عنه ألبير كامو(Albert Camus) بشكل جيد حين تحدث عن حالة هذا الإنسان التائه الذي أنعتق من وصاية التبعية لكنه لم يعثر على طريق أخلاقي واضح المعالم، من دون التوقف رغم ذلك عن التصرف ككائن مستقل أخلاقيا: "لماذا يتوجب علينا رفض الوشاية، والشرطة... الخ إذا لم نكن مسيحيين أو ماركسيين. فنحن لا نملك قيما للقيام بذلك. وإلى أن نجد أساساً لهذه القيم، سيتحتم علينا اختيار الخير (في حال اخترناه) على نحو غير مبرر. ستبقى الفضيلة دائما غير شرعية حتى ذلك الموعد"[6]. إن ما يسميه " كامو " متهكما "فضيلة غير شرعية" يشير في

---

[1]– ينظر: إيمانويل كانط، تأسيس ميتافيزيقا الأخلاق، ترجمة وتقديم: عبد الغفار مكاوي، منشورات الجمل، ط1، ألمانيا، 2002، ص 161–164.

[2] - Rousseau, Fragments politiques, cité par Tzvetan Todorov, Mémoire du mal, tentation du bien, p151.

[3] - Ibidem

[4] -Rousseau, Cité par Todorov dans Le Jardin imparfait, p. 295; aussi Tzvetan Todorov, Frêle bonheur. Essai sur Rousseau, Paris, Hachette, Textes du XXe siècle, p. 87.

[5] – Todorov, Mémoire du mal, tentation du bien, p 327.

[6] - Albert Camus, Carnets, Gallimard, Pléiade, Paris, 2008, p 1002.

الأساس إلى تلك الأخلاق المتحدة مع ذاتنا الحميمة وهي لا تشكل جزءاً من خطاب أخلاقي رسمي. إن التمسك بـ "الفضيلة غير الشرعية" يعني على وجه التحديد رفض موقف صاحب النزعة الأخلاقية، وهو الموقف الذي يؤيده "**تودوروف**" وذلك عندما يسأله الصحفي: لماذا يشعر بالقلق من المسائل ذات الصلة بالأخلاق، فيجيبه "**تودوروف**" بالصمت[1]، بمعنى آخر، فهو لا يريد أن يستعير خطاباً أخلاقياً.

يشير "**تودوروف**" في أثناء حديثه عن مجال حياتنا الأخلاقية، إلى أن هذا المجال ينتمي إلى الفضاء الخاص؛ فهو يعارض حجة "حنا أرندت" (Hannah Arendt) عندما أكدت في كتابها "شرط الإنسان الحديث La Condition de l'homme moderne" بخصوص اليونان القديمة، بأن الفضاء الخاص للأسرة كان مقتصراً فقط على الحفاظ على الحياة (التغذية، التكاثر...الخ). وتعتقد "أرندت" أن هذه الحياة الخاصة تتعلق بالضرورة وليس بالحرية. وبالتالي، فإنها لا تتطلب سلوكا أخلاقيا، نظرا لأن هذا الأخير حكر على الفضاء العام[2]. بينما يرى "**تودوروف**" من جانبه أن الفضاء الخاص هو ما يشكل، بالخصوص، المجال المفضل للأخلاق اليوم: "**ولكن لماذا قد يقتصر الفضاء الخاص على أداء الوظيفة الحيوانية المتمثلة في الحفاظ على الحياة؟ أشعر على العكس من ذلك بأن ممارسة العمل الأخلاقي ضمن هذا الفضاء يتم بأريحية أكثر من أي مكان آخر: فهو لن يقدم خدمة للمدينة أو الوطن أو الله أو الشيوعية؛ بل يكون موجها لبشر بعينهم، إذ لا يوجد غيرهم في الفضاء الخاص. فالفضيلة ليست غائبة على الإطلاق عن هذا العالم، ولكنها فضيلة مدجنة أو يومية**"[3]. بمعنى أنها فضيلة بعيدة عن أنضار الآخرين وهو ما يجعل منها فضيلة من الدرجة الأولى.

يقابل "**تودوروف**" في كتابه "مواجهة الأقصى" بين الفضائل البطولية والفضائل اليومية؛ حيث تستمد الثانية شرعيتها من القيم المجردة على غرار الإنسانية، والوطن...الخ[4]، في حين تساهم الأولى في أخلاقيات الاتصال التي يمكن تعريفها انطلاقا من أشكال التلفظ الثلاثة: أنا، أنت، هم. حيث تتوقف الفضائل اليومية "**على طبيعة المستفيد منها، أو بالأحرى على وضعية البيذاتية (intersubjectivité). عندما يتعلق الأمر بالكرامة فإن الـ "أنا" يخاطب "الأنا" في حد ذاته،**

[1] - Todorov, Fragments d'une morale, p. 7
[2] - Hanna Arendt., La Condition de l'homme moderne, traduction de Georges Fardier, Calmann-Lévy, Paris, p.27
[3] - Todorov, Fragments d'une morale, p 7 .
[4] - Todorov, Face à l'extrême, p. 127.

حرصا على واحد أو العديد من الـ "أنت"، بمعنى تلك الكائنات التي نقيم معها علاقات المعاملة بالمثل، وكذا إمكانية تحويل الأدوار (...)؛ وأخيرا، فإن نشاط الروح موجه إلى جماعة متفاوتة العدد من الـ "هم"، ولكنهم يظلون مجهولين، كما أنهم لا يكونون أطرافا في حوار يحدث في الحاضر"[1]. لا يشمل هذا المخطط التواصلي الذي وضعه **تودوروف** كل الفضائل اليومية، ناهيك عن طرائق الحياة الأخلاقية. بينما تكمن ميزته في مجال آخر: إثبات أن كل عمل أخلاقي له طبيعة علائقية. بالتالي فإن الأخلاق التي يُظهرها الفرد المتمتع بإرادة مستقلة لا علاقة لها بالأنانية والفردية. لكن بوسعنا أن نحاول تحديدها بشكل أفضل من خلال الإحاطة بالعلاقات التي تنظم حياتنا الاجتماعية، مثل: السياسة، والعدالة، والتعليم، أو حياتنا الخاصة التي يحتل فيها الحب مكانة كبيرة.

يعلق "**تودوروف**" أهمية كبيرة على فكرة أننا، جميعاً، نميل إلى الحكم على الأفعال السياسية باستخدام تصنيفات أخلاقية. وما دامت هذه الأحكام تصدر بشكل فردي، فبوسعنا أن نتفهمها، ولكن إذا ما كنا ننظر إلى كل المواطنين باعتبارهم جزء لا يتجزأ من ديمقراطية تشاركية، فيتعين علينا أن نتجنب الخلط بين الأخلاق والسياسة. وعليه فإن "**تودوروف**" كثيراً ما يعود إلى هذه الفكرة سواء على صعيد المنطق المجرّد أو الأحداث الملموسة التي تميز الحياة الاجتماعية في فرنسا أو في العالم. تكمن غاية السياسة في ضمان سلامة أفراد المجتمع وكذا ممارسة السلطة وفقا للحقوق الأساسية والقوانين الخاصة بالبلد. وفي هذا الصدد، يشبه "**تودوروف**" الدور المناط بالسلطة السياسية بدور السلطة القضائية: فكل منهما يحيل إلى فكرة العدالة. وهذه الفكرة مرتبطة بفكرة الحقيقة، على الرغم من أن "**تودوروف**" يميز في هذه النقطة بين "حقيقة" رجال القانون الذين يفصلون في قضية بالمحكمة وبين "حقيقة" المؤرخين: **فالأوائل يطبقون إجراءات تحقيق قضائي، فيما يقع على عاتق المؤرخين إثبات الوقائع**[2]؛ إذ تتدرج "الحقيقة" عند رجال القانون ضمن الحاضر، ويمكنها بالتالي الوصول إلى فكرة العدالة. كما نجد أن "**تودوروف**" شديد الانتقاد للمحاكمات التي جرت في السنوات الماضية ضد عدد من الخونة والمجرمين في الحرب العالمية الثانية؛ حيث كتب عن سجن "موريس بابون (Maurice Papon)" في عام 1998 وقد قارب سنه التسعين: "**لا بد أن تكون غاية العدالة**

[1] - Todorov, Face à l'extrême, 115.
[2] - Todorov, La Signature humaine, p 39-41

الدفاع عنّا من المخاطر الحالية وليس معاقبة أخطاء الماضي[1]". ولذلك ينبغي ألا تحلّ الإجراءات القضائية محلّ الحقيقة التاريخية التي لا يتم فيها تحديد ما هو عادل إلا بعد عملية البحث.

في كل الأحوال، لا يمكن اختزال مفهومي العادل والحقيقي في مفهوم الخير. فمن ناحية، تختلف الجهات الفاعلة: فالقوى السياسية والعدالة تؤدي وظائف موضوعية، في حين تتسم الأخلاق دوماً بالذاتية. ومن ناحية أخرى، تختلف أهداف السياسة والعدالة عن أهداف الأخلاق حتى وان لم تكن هذه الأهداف متناقضة بالضرورة: "**فالعدالة ليست ذاتية أو شخصية (إذ هي تخاطب الجميع بدون تمييز)؛ ولكنها قادرة على انتحال نفس مبادئ الأخلاق (سعادة الفرد، واحترام الشخص، والطابع الشمولي لتطبيقها). ولا ينبغي الخلط أيضا بين العمل الأخلاقي والسياسة، التي تُعَد في أفضل الحالات– إجراءً يهدف إلى تحقيق العدالة (أو المزيد من العدالة) داخل دولة، وهو أمر لا يمكن للأخلاق القيام به (...)**"[2]. إن التمييز بين الحق والأخلاق، وبالتالي بين الحق والخير، يشكل مبدأً أساسياً للديمقراطية الحديثة: "**على النقيض من الدول الثيوقراطية على غرار الأنظمة الاستبدادية، فإن الديمقراطية لا تزعم أنها دولة فاضلة، ولا تحدد الحاكم من خلال إلزام كل المواطنين بالتطلع إليه**"[3]. وسوف نرى في الجزء الأخير من هذا المبحث ما هي العواقب المحتملة والمؤسفة للسياسة المتّبعة باسم القيم الأخلاقية.

لا تحتل التربية الأخلاقية –وهي مجال واسع– مكانة مركزية في تفكير "**تودوروف**"، إلا أنه لا يتجاهل أهميتها. ولهذا يشير "**تودوروف**" إلى أن تجربة الحياة التي يكتسبها الإنسان منذ الطفولة إلى سن البلوغ تشكل تعلما تدريجيا للخير والشر؛ وفي البداية، لا يستوعب الطفل هذه المفاهيم إلا من خلال الحب الذي يحظى به، لهذا يحذر "**تودوروف**" قائلا "**لا ينبغي التهوين من شأن هذه الخطوة الأولى (...) ففي غياب الحب الأولي، وفي غياب اليقين الأولي بأنه محاط بالعناية والمداعبة، سيترعرع الطفل في ظل ضمور أخلاقي، وعدمية متطرفة؛ لينقاد بعد أن يصبح بالغا لفعل الشر دونما أدنى وعي بذلك**"[4]. وفي وقت لاحق، في المدرسة، يتعلم الطفل كيف يتغلب على كل من أنانيته البريئة، وإحساسه اللاشعوري بأنه أفضل من أقرانه، وبخصوص هذه المرحلة الثانية،

[1] - Todorov, La Signature humaine, p 43.
[2] - Todorov, Face à l'extrême, p 323.
[3] - Todorov, La Signature humaine, p. 239.
[4] - Todorov, Mémoire du mal, tentation du bien, p 152.

يشير **تودوروف** بأننا: "**لسنا بالضرورة تجسيداً للخير، كما أن الآخرين ليسوا أسوأ منا**"[1]. وتستلزم المرحلة الثالثة أولا وجود نضج أخلاقي لا يبلغه كل الرجال على أي حال، وهي ترفض توزيع بطاقات الخير والشر بشكل نهائي. ويتعلق الأمر بتخطي المانوية (manichéisme)[2]، أي تعلم التمييز بين الخير والشر من دون ربطهما بشكل قاطع بفرد معين أو جماعة بشرية.

من السذاجة تصديق أن هذه المراحل الثلاثة تتبع بعضها بعضا بشكل ثابت في مسار حياة الفرد، كما هو الحال بالنسبة للعديد من عمليات تخطي المراحل بصفة نهائية. تكمن فائدة التفكير الأخلاقي الذي قال به "**تودوروف**" في غرس روح الاستبصار من أجل الإعداد الواعي لاختيار الفعل الأخلاقي بحد ذاته. ولتحقيق هذه الأهداف، لا بدّ أن تضع التربية الأخلاقية التلميذ موضع تساؤل، باعتباره كائنا أخلاقيا، ولهذا السبب يرفض "**تودوروف**" –على سبيل المثال– حجج مؤيدي محاكمة "كلاوس باربي" (Klaus Barbie)" عندما يصرّون على الفضيلة التعليمية لهذه المحاكمة الجد متأخرة. كما ينفي "**تودوروف**" مساهمة هذه المحاكمة في تربية الفرنسيين أخلاقيا، بل أكدت وضيتعهم كضحايا، وبالتالي صنفتهم إلى جانب الخير، مضيفا أن "**تربية الفرد لن تتقدم بأي حال من الأحوال إذا اقتنع هذا الأخير بدوره كمجسد للخير. ولن يتسنى له التحول من الداخل إلا إذا تمكن أيضا من تصور نفسه مكان المذنب، أو على الأقل أن ينتبه إلى ذلك الجزء من نفسه الذي يُحتمل أن يرتكب جريمة**"[3]. بمعنى أن الفعل الأخلاقي لا يرتبط بأي شكل من الأشكال بالمثالية أو المطلق.

إن العمل الأخلاقي –كما يحدده **تودوروف**– يدل دوماً على شعور بالواجب، ولكن هذا الأخير قد يهدد بالظهور كوحش كاسر إذا لم يقترن بالمودة تجاه الموضوع؛ ولهذا السبب فمن المشروع أن يسأل المرء نفسه عن النسبة التي يمثلها الحب في الأخلاق[4]. بالنسبة للديانة الإسلامية، فإن العلاقة بين الاثنين هي في المقام الأول علاقة أساسية، فحب الله، وحب الذات، وحب الآخرين مشاعر متلازمة، ولكن هذه العناصر الثلاثة للحب تنطلق أكثر من واجب طاعة الله وليس من شعور عفوي نشأ بكل حرية؛ وبهذا المعنى فإن الحب الديني يشكل تصنيفا أخلاقيا بشكل أساسي. ولكن

[1] - Todorov, Mémoire du mal, tentation du bien, p. 153.
[2] - Idem, p. 163.
[3] - Todorov, La Signature humaine, p. 237.
[4] - Voir : Guy Bouchard, les moralistes moderne, p 105.

هل ينبغي علينا أن نستبعد الحب "الدنيوي"؟ هذا الشعور الاختياري الذي يفضي بنا نحو شخص ما؟ ألن يقضي حرمان مثل هذا الحب من كل صلة بالأخلاق على جزء كبير من بعده الروحي؟

من المؤكد أن الحب يرتبط جزئيا بالأخلاق، ولكن هنا أيضاً لا ينبغي الخلط بينهما إلى درجة الاندماج، وهنا تحضرنا مقاربة مماثلة "لألبير كامو" يقول فيها: "عندما يرى المرء ولو مرة واحدة السعادة تشعّ من وجه شخص يحبه، فمن المسلم به أنه لن يملك غاية أخرى بعد ذلك سوى إضاءة وجوه الناس المحيطين به (...) ويتمزق فؤاده بمجرد التفكير في البؤس والظلمة الحالكة التي يلقيها في القلوب التي يلتقيها بمجرد كونه حيا"[1]. لا ينبغي لجمال هذا المقطع أن يحجب عنا غموضه. فالواقع أن "كامو" يقول: أرى ثلاثة أنواع مختلفة من الحب:

1) الحب الذي نعطيه للأحبة، وهو مصدر فرحة وسعادة بالنسبة له.

2) الصورة المشرقة للسعادة التي تظهر على وجه الأحبة تولد فينا الرغبة لجعل من حولنا سعداء بنفس القدر. ولكن ما هي الوسيلة التي نستطيع بها تحقيق هذه الغاية؟ أن نحبهم بنفس الطريقة التي نحب بها أحبتنا، أو بعبارة أخرى أن نحب مجموعة من الأفراد في آن واحد. غير أن "**تودوروف**" يؤكد في ذات الصدد أنه: "**لا يمكننا أن نحب إلا بضعة أفراد، لكن يمكننا أن نكون أخلاقيين مع الجميع**"[2]. فعندما يتحدث "كامو" عن الرغبة في "إضاءة وجوه الناس المحيطين (بنا)"، بينما يحدد "**تودوروف**" أن مجال الحب لا يمكن أن يكون مكتظا بالناس؛ فمن الواضح أن كليهما لا يقصد بالتأكيد الشعور الخالص المتمثل في شغف الحب الذي يشعر به كل جنس ناحية الجنس الآخر، ولكن ذلك الشعور الذي لا يخفيه الإنسان عند رغبته في إسعاد والديه، أو أولاده، أو أصدقائه.

إن الفكرة الثانية التي يطرحها مقطع "كامو" تشكل انزياحا في المعنى، فهي تنتقل من شغف الحب إلى ذلك الشكل الآخر من العاطفة والمتمثلة في الاهتمام. إن المصطلح الأول يمس جوهر الحب، أما المصطلح الثاني فيغوص بنا إلى صميم الأخلاق.

3) يوحي الجزء الثالث من المقطع إلى معنى أقل تحديدا؛ فمن ناحية، يوضع الفاعل في موقف محايد "مجرد كونه حيا"؛ ومن ناحية أخرى، تجعلنا "القلوب" التي يواجهها هذا الفاعل نتصور أن الأمر ذو صلة بعلاقات عاطفية، وهي المسألة التي تتسبب هذه المرة في بؤس العاشق. تبين

[1] - Albert Camus, Carnets, p1007.
[2] - Todorov, Le Jardin imparfait, p. 292.

العلاقة الثلاثية الذي يحتويها هذا المقطع (الحب السعيد، الاهتمام بالآخرين، الحب التعيس) على ما قد تشترك فيه الأخلاق مع الحب: فكل منهما يتطلع إلى سعادة الذات وسعادة الآخر، وكل منهما ينتمي إلى الفضاء الخاص، ولا يلعب الفضاء العام أي دور هنا: فهو لا يستطيع ـ ولا ينبغي له ـ أن يحقّق سعادتنا العاطفية، كما لا يجب أن ينمي فضائلنا الأخلاقية. وعليه، فإن الموقفين يختلفان دون أن ينفصلا بشكل نهائي: يدّعي الحب التفرد بالعلاقة العاطفية التي تتغلب على الإرادة؛ في حين أن الأخلاق– من جهتها– تُخضع العاطفة التي يمكن أن نُكنّها للآخرين إلى إحساسنا بالواجب، أي إلى إرادتنا الشخصية.

إذا ما حاولنا البحث، من بين كل اللوحات التي رسمها **تودوروف**، عن شخص يجمع كل الخصال التي يسندها الناقد للموقف الأخلاقي في كل من الفضاءين الخاص العام، فسوف يقع اختيارنا بدون أدنى شك على شخصية "جيرمين تيلون (Germaine Tillon)"؛ حيث يخرج "**تودوروف**" عن تحفظه المعتاد للإعراب عن كل إعجابه بالمواقف العلنية لهذه المرأة والتزاماتها. تستند النزاهة الأخلاقية "لجيرمين تيلون" على كل إنجازاتها كعالمة إثنولوجيا ومؤرخة للحاضر، فضلا عن ما قامت به خلال نضالها. إن الأخلاق التي تتميز بها هذه المرأة تعني ضمناً وجود رغبة وصبر لا متناهيين لفهم البشر، بما في ذلك أفعالهم الأكثر بشاعة، ويستخدم "**تودوروف**" مقولة "أنيز بوستيل فيناي (Anise Postel-Vinay)" عندما تتحدث عن شغف "تيلون" للفهم فضلا عن وُدها تجاه البشر[1]. تنطوي الرغبة في الفهم لدى "ج. تيلون" في مواجهة الأحداث والبشر بدلاً من العمل الفكري عن بُعد، معرضة حياتها للخطر في سبيل تحقيق ذلك: تعترف "تيلون" بذلك قائلة: "لقد أبقيت على هذه الطريقة في رؤية كل شيء، حتى أسوئها، كموضوع للتحليل، الأمر الذي يفرض علينا الذهاب والحصول على المعلومات حيثما وُجدت"[2]. لذلك فإن سعيها إلى كشف حقيقة الأعمال الإنسانية أمر ملموس بشكل دائم. وعليه، أليس هناك احتمال في الوقوع في النسبية؟ يبدو أن "تيلون" على دراية بهذا الخطر لأنها تحرص دائما على "تمييز الجريمة عن المجرم"[3]، كما أنها تحلم بوجود "عدالة قاسية تجاه الجريمة، لكنها تنظر بعين الرأفة إلى المجرم"[4]. إن الفصل، أو بالأحرى عدم الخلط بين

[1] - Voir : Todorov, Mémoire du mal, tentation du bien, p 315.
[2] - G. Tillon, Cité par Todorov, in La Signature humaine, p. 24.
[3] - Todorov, la signature humaine, p. 44.
[4] - Todorov, Mémoire du mal tentation du bien, p. 322.

الشر والشخص الذي يرتكبه، يعني الاعتراف بوجود حيز من الخير حتى لدى أسوأ أنواع البشر ولكن العكس صحيح أيضا؛ فلا ينبغي لأحد أن يصنف نفسه كإنسان خَيِرٍ بشكل كامل.

إن الإهداء الذي صاغه "**تودوروف**" في كتاب "ذكرى الشر، وإغراء الخير" واضح بهذا الشأن: "**إلى "جيرمين تيلون"، التي عرفت كيف تتفادى الشرّ من دون أن تعتبر نفسها تجسيدا للخير**"[1]. يختتم بورتريه "جيرمين تيلون" من خلال هذا الكتاب –وهو عبارة عن بحث استقصائي حول القرن العشرين، وكذا حصيلة للفلسفة الأخلاقية في عصرنا– سلسلة البورتريهات التي تشكل البانثيون (le panthéon) الأخلاقي "**لتودوروف**"، بينما يفتتح كتابه الموسوم بـ: "التوقيع البشري" ببورتريه جديد "لتيلون"؛ أين نجد فيه فضيلتها الرئيسية: "**لم يكن شيئا أكثر غرابة بالنسبة لها من تقمص دور مقدّمة دروس أخلاقية، مصححة أخطاء، في عملية تجسيد للخير**"[2]. نستطيع أن نرى، بوضوح، من خلال هذه الفضيلة، الخطّ الفاصل بين الأخلاق والنزعة الأخلاقية.

3. <u>النزعة الأخلاقية باعتبارها تجريدا للأخلاق:</u>

إن الرجل الأخلاقي –بالمعنى **التودوروفي** للكلمة– يفهم الآخرين ويحكم عليهم من دون أن ينسى للحظة واحدة أنه لا يختلف اختلافاً جوهرياً عنهم، أما صاحب النزعة الأخلاقية، سواء أكان ذلك بوعي أم لا، فهو يتصرف وكأن هناك فرقاً طبيعيا بينه وبين أولئك الذين يلومهم. وضمن هذا الفصل الضمني، يضع صاحب النزعة الأخلاقية نفسه دوماً في الجانب المشرق، أما الذين يصدر الأحكام في حقهم، فيتواجدون في المعسكر المعادي. بهذا المعنى، يمكن القول بأنه على عكس أصحاب النزعة الأخلاقية في العصر الكلاسيكي الذين يكتفون بوصف التنوع البشري دون وضع تراتبية هرمية لها (على غرار مونتانْيْ Montaigne) أو يصنفونه ضمن الأبواب الاجتماعية الرئيسية (لا برويير La Bruyère)[3]، فإن أصحاب النزعة الأخلاقية يقسمون الإنسانية اليوم إلى مجموعتين تدخلان على التوالي تحت مسميات الفضائل والرذائل.

ظل "**تودوروف**"، منذ أوائل التسعينيات، يولي اهتماما متواصلا بالنزعة الأخلاقية. ومن وجهة نظره، فإن هذه الظاهرة تشكل إساءة لاستخدام الأخلاق؛ فهي تتمثل في "**ممارسة العدالة بدون**

---

[1] - Todorov, Mémoire du mal, tentation du bien, p 07.
[2] - Todorov, La Signature humaine, p. 22.
[3] - Guy Bouchard, Les moralistes modernes, p 64.

فضيلة، أو حتى مجرد استحضار مبادئ أخلاقية من دون أن يشعر صاحبها أنه معني بالالتزام بها؛ فضلا عن اعتبار المرء نفسه خيِرا لمجرد إعلانه الالتزام بمبادئ الخير"[1]. يميل موقف أصحاب النزعة الأخلاقية إلى تحويل الخير إلى فكرة مجردة، وهو الشيء الذي يمكن أن يجعله خطيراً. ولم يفت كُتاب على قدر كبير من الوعي الأخلاقي على غرار "جروسمان" و"كامو" من التنبيه إلى هذا الخطر؛ حيث يقول "جروسمان": "حيثما يبزغ فجر الخير، تُزهق أرواح الأطفال والشيوخ ويتدفق الدم"[2]. ومن جهته، لا يثق "كامو" في الأخلاق المجرّدة؛ ما جعله يدوّن في دفاتره (جوان 1959): "لقد هجرت وجهة النظر الأخلاقية. إن الأخلاق تؤدي إلى التجريد والظلم، وهي أم التعصب والضلال؛ إذ يتوجب على الإنسان الفاضل أن يقطع الرؤوس. ولكن ما عسانا نقول عن الذي يجاهر بالأخلاق دونما الارتقاء إلى التحلي بها؛ فالرؤوس تسقط، وهو يشرّع، وبالتالي يعتبر خائنا. فالأخلاق تقطع إلى نصفين، تفصل وتنهك"[3]. وما أكثر هذه الأمثلة في حياتنا؛ حيث يكثر الكلام عن الاخلاق وتكثر الشعارات الرنانة المنادية بالمثالية، بينما تقابلها أفعال فضيعة لا تمت بضلة إلى الفضيلة.

يصرّ "تودوروف" على وجود فرق أساسي يجب احترامه، وهو الفرق بين الحكم الأخلاقي والمطلب الأخلاقي: "**باسم الأخلاق، لا يمكن للمرء إلا مطالبة نفسه، أما إذا طالب بشيء ما من الآخرين دون أن يعتبر نفسه واحدا منهم، فإن ذلك يعني أنه يرفع مقامه إلى وجهة نظر غير شخصية، وهي تلك المتعلقة بالإله. ورغم أن المثل الأعلى الأخلاقي معروف بشموليته، فإن العمل الأخلاقي بحد ذاته يستحيل تعميمه بشكل ما**"[4]. إن الأخلاق المجردة تضفي الشرعية على التصرفات الملموسة التي تسبب معاناة لأشخاص من لحم ودم. ولهذا السبب، يتعين للحُكم على العمل الخيّر، قياس العواقب المترتبة على هؤلاء الأشخاص.

بهذا المعنى، تتجلى النزعة الأخلاقية في المقام الأول كموقف ذلك الذي يفضّل الخطاب الأخلاقي على حساب العمل الأخلاقي. ولا يتعلق الأمر بكونه يتحدث أو يكتب فحسب، بل إن تصرفاته لا تخضع للأحكام الأخلاقية التي يطبقها على الآخرين. ولسان حاله يقول: "افعلوا ما أقول، ولا تفعلوا ما أفعل".

---

[1] - Todorov, Face à l'extrême, p. 127.
[2] - Grossman, Vie et destin, p. 382
[3] - Camus, carnets, p 1298.
[4] -Todorov, Face à l'extrême, pp. 127–128.

يحيل خطاب النزعة الأخلاقية إلى الشرّ أكثر منه إلى الخير، والغاية منه إعلاء شأن من يتبناه: فهو يعني ضمناً أن محارب الرذائل المقترفة من طرف الآخرين منزّه شخصياً عن اقترافها. يملك صاحب النزعة الأخلاقية استعدادا للغلو في مواقفه، فكلما كان أكثر انتقادا تجاه الآخرين، كلما كان أكثر رضا عن نفسه (وهنا يحضرنا نموذج رجال الدين خاصة في المجتمعات المتخلفة)، إلى درجة أنه يمكن للمرء أن يفكر في إرساء علم يتناول ظاهرة الخطاب ذو النزعة الأخلاقية[1]. وسوف نقتصر ها هنا على ثلاث حالات نموذجية من النزعة الأخلاقية التي اقترحها "**تودوروف**" في تحليلاته عبر كتبه المختلفة، وهي: 1) فرد يحكم على فرد آخر؛ 2) فرد يحكم على أفراد جماعته مقارنة بالآخرين؛ 3) مجموعة من البشر تحكم على مجموعة أخرى.

يعرّف "**تودوروف**" النمط الأول من أنماط النزعة الاخلاقية من خلال مقابلته بالأخلاق الحقيقية: "**عندما أبحث عن أمثلة عن الخير، يجب أن أجدها دائماً خارج الذات، أما الشرّ، فأبدأ بالبحث عنه بداخلي؛ إذ من المفترض أن القشة الموجودة في عيني ستزعجني أكثر من الخشبة في عين جاري**"[2]. وعلى ضوء هذه القاعدة، يعلّق "**تودوروف**" على منشور "لموريس بلانشو" صدر سنة 1984، أين أعرب الناقد عن استيائه الولاءات المعادية للسامية "لبول فاليري (Paul Valéry)" في بداية القرن العشرين، دون أن يهمس ببنت شفة عن ولاءاته هو، التي تتضح خلال مقالاته العديدة الصادرة في مجلة "القتال (Combat)" بين عامي 1936 و1938[3]. من المؤكد أن هذه الحالة الأولى هي الأكثر شيوعا؛ فكل منّا يستطيع أن يدرك هذه الحقيقة انطلاقا من نفسه. وتتجلى هذه الحالة في المثل الشعبي الشهيرة: "الجمل لا يرى سنامه لكنه يضحك إذا رأى سنام أخيه".

إن الفاعل الرئيس في الموقف النموذجي الثاني الذي يحصيه "**تودوروف**"، يتمثل في الرجل الذي ينتقد أفراد جماعته بشكل مستمر من خلال مقابلة فضائلهم بفضائل الآخرين. وهذه الحالة الذهنية للنزعة الأخلاقية كثيراً ما ترى الخير في كل ما هو بعيد في حين ترى الشرّ في البيئة القريبة. في فصل "الحكم الأخلاقي" من كتابه "ذكرى الشر، إغراء الخير"، يتطرق "**تودوروف**" لبعض الأدوار الجديدة التي يفترض أن يتبناها هذا الموقف القديم قِدم العالم:

---

[1] - Guy Bouchard, Les moralistes modernes, p 75.
[2] - Todorov, Face à l'extrême, p. 128.
[3] - Ibid, p 129.

"نحن على دراية تامة بهذا الدور الجديد. يتعلق الأمر بالدور القديم للنبي الذي ينتقد شعبه لأنه يرتكب المعاصي؛ أو ذلك المسافر الذي يمتدح شعوبا غابرة (المتوحشون الطيبون) وذلك بغاية تحقيق غرض وحيد، يكمن في احتقار أفراد جماعته. وفي الآونة الأخيرة، يمثله دور الكاتب الذي نصب نفسه ضميرا للوطن، وهو لا ينفك ينتحب معترفا بالخطيئة، فيساوي بين دور أفراد مجموعته والدور ـ البغيض ـ للمعتدي أو الجلاد. هو ذاك حال الألماني الذي يعتبر الألمان أسوأ شعب على وجه الأرض، وكذا الأميركي الذي يرى بأن تاريخ الولايات المتحدة عبارة عن سلسلة متواصلة من الاعتداءات الامبريالية والمظالم العنصرية. ولكن هذا الموقف الجديد، وهو بالذات موقف صاحب النزعة الأخلاقية، ينتج عنه أيضاً قطع طريق الأخلاق أمام الفرد الذي يتبناه"[1].

تتحول الفضيلة، عند أصحاب النزعة الأخلاقية من هذا النوع، أساسا إلى قيمة غريبة، في حين يعتبرون الشر صفة مألوفة رغم أنهم ينزهون أنفسهم منه. في الواقع، لا يسعى صاحب النزعة الأخلاقية من هذا النوع إلى تحديد موضعه على محور الخير والشر؛ فهو يكتفي بفرض نفسه بوصفه الشخص الذي يملك الحقيقة. ولكن كما رأينا، فإن هذه الأخيرة لا تسير دوماً جنباً إلى جنب مع الأخلاق.

أما الموقف النموذجي الثالث فيحدده **تودوروف** على النقيض، نوعا ما، من الموقف الثاني؛ حيث تدعي جماعة من البشر أن الخير حكر عليها وهي بذلك تضع الجماعات الأخرى في خانة الشر. ومرة أخرى، استشعر "فاسيلي غروسمان" هذا النوع من الجدلية الشيطانية التي بواسطتها يقوم المالك الحصري للخير بتنصيب هذا الأخير قيمة شاملة إلى درجة الرغبة إلى فرضها على الآخرين:

"إن أولئك الذين يناضلون من أجل مصلحة أو خير مجموعة معينة يسعون جاهدين إلى جعلها تبدو وكأنها مصلحة عامة، حيث يعلنون: إنّ مصلحتي تتوافق مع المصلحة العامة؛ فمصلحتي ليست ضرورية لي فقط وإنما لا غنى عنها للجميع؛ ففي سعيي إلى تحقيق مصلحتي، أنا أخدم المصلحة العامة. وهكذا فإن الخير الذي فقد شموليته؛ أي خير طائفة معينة، أو طبقة معينة، أو

[1] -Todorov, Mémoire du mal tentation du bien, p 152.

وطن، أو دولة، يتحجج بهذه الشمولية لتبرير كفاحه ضد كل ما يبدو له شرّا"[1]. وهي الاستراتيجية التي نجدها، غالبا، عند الأشخاص الذين يمارسون السياسة.

تشكل هذه التجاوزات في استعمال الأخلاق محور تحليل متميز في أحد الكتب الأخيرة التي كتبها "**تودوروف**"، وهو "الخوف من البرابرة"؛ إذ يحلل فيه المؤلف بعض الصراعات الكبرى التي تمزق كوكبنا اليوم، ويرى أن من بين أسبابها مجموعة من الصور الرمزية (des avatars) التي تنتمي إلى النزعة الأخلاقية ذات الاستعمال السياسي والديني. فعندما تصف الولايات المتحدة وحلفاؤها مجموعة من الدول بأنها تنتمي إلى محور الشر، وعندما يشنون عليها حربا صليبية ويعلنون أنهم سيجعلون الخير يسود فيها بقوة السلاح، وعندما يصدر بعض المرشدون الدينيون فتاوى ضد معارضيهم، فإننا نرى في ذلك تبعات النزعة الأخلاقية الخطيرة خاصة عندما تحرض جماعات بشرية كبيرة ضد بعضها البعض[2]. وبوسع المرء أن يلخص أطروحة "**تودوروف**" في أن التعامل مع الآخرين باعتبارهم همجيين (برابرة)، والاعتقاد بأننا نموذج للحضارة، بأنها حالة ذهنية تنتمي إلى النزعة الأخلاقية. إن كلمة "بربري" تستعمل ببساطة للإشارة إلى أولئك الذين اعتاد أصحاب النزعة الأخلاقية على تصنيفهم في معسكر الشرّ.

في المقال المعنون بـ "نزعة أخلاقية جديدة"، يحلل "**تودوروف**" ظاهرة تتعلق باتخاذ النزعة الأخلاقية في الاستخدام السياسي أشكالاً قد تختلف تبعاً للسياق والبلد. وفيما يتعلق بالنقاش السياسي في فرنسا؛ فإن الأمر يتعلق بخطابات سياسية تتبنى بشكل عام التوجه اليساري، وهي تنتقد المعارضين السياسيين، وذلك باللجوء إلى ممارسة التلويث المنهجي عبر تعييرهم بأوصاف تعتبر بالإجماع شرا مطلقا على غرار: الفاشية، والعنصرية ومعاداة السامية. فنحن نتعامل هنا مع خطاب أخلاقي صائب لكنه يحمل أعراض النزعة الأخلاقية: المبالغة، والاستقطاب، وازدراء تأثيرات الخطاب على العمل السياسي[3]. ولنذْكر، على سبيل المثال، ملاحظات "**تودوروف**" بشأن الطريقة التي ينتقد بها اليسار في فرنسا حزباً يمينياً متطرفاً مثل حزب الجبهة الوطنية: "**يواصل أقصى اليمين تعزيز وتقوية مواقفه منذ أن اشتد خطاب أصحاب النزعة الأخلاقية؛ وبالتالي فإن فشل هذه الإستراتيجية ظاهر للعيان.**

[1] - Grossman, Vie et destin, p. 380

[2] - Voir : Tzvetan Todorov, La Peur des barbares. Au-delà du choc des civilisations, Robert Laffont, Paris, 2008, p 22.

[3] - Tzvetan Todorov, Un nouveau moralisme, Le Débat, N° 107, Gallimard, Paris, Novembre-Décembre 1999, p 151–154.

ويكمن السبب وراء عدم فعاليته في تطرفه؛ حيث أن الإفراط في قذف الخصم بشكل مبالغ فيه، ينجم عنه صورة لا تمت بصلة للنموذج، وبالتالي تفقد هذه الإستراتيجية مصداقيتها. فحزب الجبهة الوطنية، ورغم إيديولوجيته المقيتة، فهو ليس انبعاثا للنازية ولا منظمة إرهابية؛ بل هو حامل لمطالب متعددة، وبعضها يستحق قدراً أقل من الازدراء من غيرها"[1].

سنحاول فيما يلي تلخيص النزعة لأخلاقية –كما جاء بها **تودوروف**– من خلال سماتها الرئيسية.

تعد النزعة الأخلاقية، في المقام الأول، عبارة عن خطاب يقف ضد شكل من أشكال الشرّ الموجودة لدى الآخرين، ويعتبر هذا الخطاب أن الشر المقصود هنا لا يمس صاحب الخطاب؛ فالنزعة الأخلاقية تنبع من النزعة المانوية. وبتقسيم الإنسانية إلى كتلتين يفصل بينهما سدّ محكم، ترفض النزعة الأخلاقية، مسبقا، أي حوار مع الطرف المعارض، وهي تقف بذلك على النقيض من الموقف المعبّر عنه من طرف "جيرمين تيلون" التي تقول: "إن فمًا يتكلم لا يعُضّ"[2]. غير أن غياب الحوار هذا، قد يتحول بسهولة إلى أعمال عنف؛ فالذي يزرع الشوك يجني الجراح.

نود لإتمام هذا الجزء من المبحث – كما فعلنا بالنسبة للجزء الذي سبقه– أن نشير إلى لوحة أخرى مستمدة من معرض "**تودوروف**"، وهي لوحة "ريموند آرون(Aron Raymond)"، المفكر السياسي الذي يكنّ له "**تودوروف**" أعلى درجات التقدير، وقد كرّس له مقالاً يُعنى بسيرته الذاتية في كتابه الموسوم بـ "التوقيع البشري". نرتئي أن نوضح منذ البداية أن "ريموند آرون" حسب "**تودوروف**"، ليس على الإطلاق من أصحاب النزعة الأخلاقية. بل على العكس من ذلك، فهو المثال المضاد لذلك بامتياز. في الواقع، ترك "ريموند آرون"، الذي وصفه بأنه "**أكثر المعلقين السياسيين الذين عرفتهم فرنسا خلال القرن العشرين، تبصرا**"[3]، عددا كبيراً من المؤلفات، تشمل دراسات حول الفلسفة السياسية، مقالات صحفية، ونصوصا مثيرة للجدل، كانت تحذر دائما ومنذ وقت مبكر، من مخاطر النزعة الأخلاقية.

[1] - Tzvetan Todorov, Un nouveau moralisme, p 153.
[2] - Todorov, La Signature humaine, p. 36.
[3] - Idem, p. 55.

إن تبصر "آرون" الذي تحدث عنه "**تودوروف**" يتمثل في "**عدم غض الطرف عن العالم الذي يحيط به، وعدم إحلال الأحلام والأفكار التجريدية محل الحقائق، وجعل التجربة المعيشة بمثابة حجر الزاوية للنظريات المختلفة**"[1]. ويشير "**تودوروف**" إلى أن مبدأ الحقيقة يعتبر أساسيا في تحليل "آرون" سواء تعلق الأمر بالظواهر الكبرى التي تمس عصرنا، أو في عمل هذا السياسي أو ذاك. ويتعين على المراقب السياسي، إن لم يستطع أن يضع نفسه مكان الفاعل السياسي، أن يرتبط بالواقع، على الأقل، فضلا عن الخضوع لاختبار العمل والنتائج المترتبة عنه. وهناك قاعدة أساسية أخرى يؤكد "**تودوروف**" أن "آرون" يظل متعلقا بها بشكل مستمر وهي: عدم الخلط بين الخير وما هو حقيقي. وحول هذه النقطة، يشير "**تودوروف**" بوضوح إلى أن: "**التمييز الواضح بين الخير وما هو حقيقي، وكذا رفض استبدال الأفكار التجريدية للنزعة الأخلاقية بمعرفة محايدة للعالم، لا يعني بالضرورة إلغاء أحد المصطلحين والاكتفاء بالثاني. بل على العكس من ذلك، يسمح بتفادي الالتباس عبر إرساء علاقة بينهما**"[2]. ويضيف "**تودوروف**" فضيلتين لفكر "آرون" المثير للجدل وهي: نضاله بدون الشعور بالبُغض، وكذا عدم استسلامه لإغراءات النزعة الامتثالية (conformisme) التي يعتبرها بمثابة الأخت التوأم لما أطلق عليه اسم "إغراء الخير". وهكذا فإن شخصية "ريموند آرون" تقع على النقيض من النزعة الأخلاقية.

يدفع بنا التحليل السابق إلى طرح سؤال إشكالي، يبدو أنه يفرض نفسه فرضا؛ وهو الآتي: هل يمكن اعتبار **تودوروف** كاتبا ذو نزعة أخلاقية؟

يشير مصطلح "الكاتب ذو النزعة الأخلاقية" –في معناه– على ماض مثقل مرتبط بالعقول اللامعة التي تركت أثرا في الفكر الفرنسي خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر– في المقام الأول، إلى معنى ذلك المراقب للأخلاق الذي يصف أو يفسر سلوك الإنسان في ضوء القيم الأخلاقية العظيمة، وكذا وفقا لبعض التصنيفات الفلسفية[3]. إن العلاقة بين الأخلاق، والفلسفة، والثقافة، والدين – حسب ميشال دو مونتانْيْ– (Michel de Montaigne) لا ينبثق عنها أي نظام فلسفي أو أي تسلسل هرمي للقيم: "الآخرون يكوّنون الإنسان، أنا أسرده..."[4]. ويضطلع "مونتاني" مؤلف كتاب

[1] - Todorov, La Signature humaine, p. 60.
[2] - Idem, p. 62.
[3] - voir : Guy Bouchard, Les moralistes modernes, p 33.
[4] - Montaigne, Essais, p 782.

"المقالات" بفهم الإنسان بكل تنوعاته، ومن خلال كل تحوّلاته، وعليه يقول: "أنا لا أرسم الإنسان، بل أرسم مروره"[1] في خضم عالم "لا يعدو أن يكون أرجوحة دائمة التأرجح"[2]، وفي سبيل معرفة ذات لا تسمح أبدا بتحديد موضوعها بشكل كامل "أنا الآن لست الشخص نفسه في بعض الأحيان"[3]. وقد حاول أصحاب النزعة الأخلاقية في القرن اللاحق أي القرن السابع عشر، وهم يتبعون خطى" مونتاني"، تحديد الحقل الشاسع للأخلاق أو على الأقل هيكلته، وقد ارتكزوا في ذلك على ثلاثة قيم تأسيسية ستصبح، لاحقا، وفق "بول بينيشو" (Paul Bénichou) بمثابة أحجار الزاوية لثلاثة أخلاق مهيمنة وهي: البطولة، والمسيحية، والروح الاجتماعية[4]. وتشير "أعمال الروح"، وفقا للتعبير المتعارف عليه في ذلك الحين، إلى إحدى هذه الأخلاق، في حال لم تجتمع هذه الأخلاق الثلاثة معا. وفي كل الأحوال، اعتبرت الأخلاق خلال العصر الكلاسيكي على الدوام ممرا إجباريا يسمح بالولوج لواقع الإنسان وحقيقته. كما تعتبر أيضاً قوة دافعة للعقل[5]. وهكذا اعتمد "ديكارت"، قبل الشروع في مغامرة عظيمة تقوم على العقل الفردي، على أخلاق مؤقتة[6] حتى يتمكن من النجاح في مسعاه. باختصار، وأيا كان المسار الذي سلكته الأخلاقية الكلاسيكية، إلا أنها ساهمت في إرساء نهج فكري، وعمل يتسم بالتمييز بين الحقيقة والكذب وليس بين الخير والشر.

لا مجال هنا لمحاولة تتبع تاريخ مفاهيم النزعة الأخلاقية ووضعها في مقابلة مع ما ذهب إليه **تودوروف**؛ لأن خطوة من هذا القبيل ستتطلب وضع المفاهيم سالفة الذكر ضمن شبكة معقدة من القيم، مع الأخذ بعين الاعتبار بأنها تشكل تكوينات جديدة كلما حدث تغير مهم في المجال الاجتماعي والثقافي. ولكن يبدو أننا يمكن أن نميز اتجاها **لتودوروف** تتلخص نتيجته الحالية كما يلي: فبدلاً من يعمل **تودوروف** على رسم التقييمات والتسلسلات الهرمية التي تقسم الناس وتقوّض القيم العزيزة على قلوبنا، مثل الحرية، التحرر، والمساواة، النزعة العالمية[7]. فقد عمد الرجل إلى وضع قائمة جرد بالأخلاق –رغم أنه مجال تخصص علم الاجتماع– وذلك تفاديا منه من الوقوع فيما

[1] - Montaigne, Essais, p 782.
[2] - Ibidem.
[3] - Ibid, p 941.
[4] - Paul Bénichou, Morales du grand siècle, Gallimard, Paris, 1948, p 74.
[5] - Guy Bouchard, les moralistes moderne, 36.
[6] - Idem, p 56.
[7] -Idem, p 34.

يتخبط فيه أصحاب النزعة الأخلاقية المعاصرون، الذين يحاولون الاستحواذ على مجال الأخلاق، لكنهم في الواقع، يعملون على توسيع الفجوة التي تفصلهم عنها.

إن فكر "**تودوروف**" الأخلاقي المستمد من النزعة الإنسانية الكلاسيكية والمعاصرة –الذي تمت صياغته في سياق المجتمع الديمقراطي والعلماني– يتمتع بميزة مزدوجة تتمثل في التمييز والاندماج؛ إذ أن مقاربته القائمة على التمييز تحرّر في المقام الأول الحقل الأخلاقي من الحقل السياسي، من دون إغفال الطبيعة الاجتماعية للفضائل الأخلاقية. وهذا ما مكن "**تودوروف**" من أن يحلل بقدر كبير من الوضوح والنزاهة الأحداث والظواهر الكبرى في مجتمعاتنا، وذلك من خلال التسليم بذلك البعد الإنساني العميق والفردي البحت، المتمثل في الطيبة، هذا من جهة، بالإضافة إلى تحديد المعيقات التي تواجه الديمقراطيات الحديثة، والمتمثلة في النزعات الأخلاقية الجديدة، من جهة أخرى. بينما تسمح لنا المقاربة الإدماجية، من جهتها، برؤية واضحة حول الصلة والانسجام اللذين يمكن أن يرسيهما الإنسان بين الفضائل الخاصة وفضائل المواطنة.

المبحث الرابع: إشكالية الآخر في فكر تودوروف:

1. طبيعة العلاقة مع الآخر.
2. تصور الآخر باعتباره سلوكا رمزيا.

تمهيد:

تعددت أعمال "**تزفيتان تودوروف**" وتطورت من أعمال سيميولوجي ومُنَظِّر للأدب إلى أعمال مُفَكِّر يتفلسف حول الأخلاق والسلوك تجاه الآخر. وقد أشار "فرانسوا دوس" (Francois Dosse) في كتابه "تاريخ البنيوية" (Histoire du structuralisme) إلى هذا التطور في فكر "**تودوروف**" خاصة بعد قراءته "لباختين" في سنوات السبعينيات[1]، مما سمح له بالربط بطريقة فريدة بين مَظْهَرَي التواصل هذين. وما يَهُمُّنا – بصفة خاصة هنا – هو كتاب "**تودوروف**" "غزو أمريكا– مسألة الآخر" لأنه أول كتاب – في حدود علمنا– يستعمل مفهومي الغيرية والسيميولوجيا ويربط بينهما من أجل تأويل حقبة من التاريخ.

1. طبيعة العلاقة مع الآخر:

لقد اختار "**تودوروف**" أن يستكشف إشكالية الآخر من خلال اللقاء بين مجتمعين: المجتمع الأوروبي من جهة (الإسباني بالأساس)، ومن الجهة الأخرى المجتمع الأمريكي (الآزتيكي بالأساس)؛ حيث قام بتُحليل الكيفية التي تم بها اللقاء بين هذه الكائنات المتباعدة والتي كانت طبيعتها الإنسانية موضوع خلاف بالنسبة للطرفين.

يتيح لنا "**تودوروف**" من خلال المشوار الذي قام به، قراءة مختلفة لما سُمِّي "اكتشافا" في حين كان يجب تسميته "احتلالا أو غزوا"؛ إذ يصر "**تودوروف**" على فكرة اكتشاف "كريستوف كولومب" لأمريكا، وليس للأمريكيين. عاشت "إسبانيا" مرحلة مفصلية في تاريخها؛ حيث انتهت من استعادة أراضيها المستعمرة وهذا يعني ظهور "إسبانيا" كدولة قومية، وبدأت – في الوقت ذاته – حركتها الاستعمارية. وقد أشار "**تودوروف**" إلى أن اسبانيا عرفت استمرارية كبيرة بين رفضها للآخر داخلها مرتين: مرة بنبذها للموريسكيين (les Maures)، الذين تركوا بصمتهم الأبدية على الثقافة والمجتمع الإيبيري بغض النظر عما تعتقده محاكم التفتيش، ومرة أخرى عند نفي اليهود نفيا قسريا، وإخضاعها للآخر الخارجي في أمريكا. لم يكن "**تودوروف**" أول من أشار إلى هذه الاستمرارية، فقد ربط "كريستوف كولومبس" قبل هذا بين الحدثين[2]، لكن "**تودوروف**" قد لاحظ أنه "**يمكننا رؤية**

1 - Francois Dosse, Histoire du structuralisme, La Découverte, coll. La Découverte/Poche, Paris, 2012, p 378-380.

[2]– نادية أبو رميس، من هو مكتشف أمريكا، https://mawdoo3.com/%D9%85%D9%86_%D9%87%D9%88

الحدثين من وجهة معاكسة، كما أنهما متكاملان: أحدهما يبعد عدم التجانس عن جسد "إسبانيا"، والآخر يدخله إليه بصفة نهائية"[1]. لا يكتفي "**تودوروف**" بتسليط ضوء جديد على النصر الإسباني، من أجل إعادة اكتشاف أسبابه، بل يتعمق في العلاقة مع الآخر عند مختلف الرواد، ويشرح، من وجهة نظر السيميولوجي، كيف أن هذا اللقاء لا يمكن أن يكون إلا احتلالا.

يعتبر **تودوروف** احتلال أمريكا بمثابة تجديد، بمعنى أن تواريخ الاحتلال الأخرى لم تُفقد وإنما تم إغناؤها (تحريفها)؛ إذ هناك اختلاف كبير مع غزو البربر؛ أولا، لأن التاريخ يكتبه المنتصرون، من ثم فإن الأحداث قد وقعت خلال القرن 15م؛ حيث كان الغربيون قد احتكوا بالبربر الآريين، والعرب المسلمين، وتربطهم علاقات تجارية مع آسيا، وبعد ذلك حدث جدل (حول الطبيعة الإنسانية للهنود الحمر، وبالتالي عن مصيرهم) لدى الغرب، وخاصة المجتمع الإسباني الذي نشر هذه الأسطورة السوداء، ومن ثم، فقد حدث هذا الاحتلال في مكان بعيد جدا، في عالم يضع الغربيين في منأى عن النظر المباشر لمعاصريهم، فهو عالم لا يمكن تخيله أو وصفه قبل اكتشافه[2]. وهنا نتساءل: هل كانت المسافة بين الإسبان والهنود، فعلا، أهم من المسافة بين الرومان والبربر؟ غير أن اللقاء مع الهنود كان مفاجئا أكثر من اللقاء مع البربر الذين عاشوا في المناطق المجاورة، والذين لم يكونوا غرباء – بأتم معنى الكلمة – بالنسبة للرومان.

أ –<u>التواصل البين–إنساني والانتصار على الآخر:</u>

يعتقد "**تودوروف**" أن انتصار "الإسبان" على الهنود الحمر رغم قلتهم العددية ورغم أن كفة القوى لم تكن لصالحهم؛ لا يعود إلى أفضلية الحضارة الأوروبية على الحضارة الهندية–الأمريكية، بل يرجع "**تودوروف**" أسباب هذا الانتصار إلى ردود الأفعال الساذجة التي أبداها الهنود أمام أحصنة ومدافع الإسبان ومختلف الأسلحة الأخرى. فإذا انتصر الأوروبيون فذلك لأنهم أظهروا قدرة أكبر على فهم الآخر، وتمكنوا قبل ذلك من استغلال نوع من التواصل الذي يُعرفه "**تودوروف**" على أنه "أفقي" أو "بين– إنساني" (interhumaine)، بينما برع الهنود في تواصل "عمودي"؛ إذ طوّر الهنود تواصلا بينهم وبين العالم في نظام يقودهم للبحث عن فهم الحدث في تواصل لا يعتمد على الارتجال

[1] -Todorov, La conquête de l'Amérique, p 67.

[2]- Ruggiero Romano, Les mécanismes de la conquête coloniale: les conquistadores, in Question d'histoire, Flammarion, Paris, 1972, p 121-124.

إلا قليلا، أما الإسبان فيتقنون تواصلا بين- إنسانيا يسمح لهم بفهم جيد للآخر[1]. لا يتعلق الأمر، هنا، بأفضلية أحد على الآخر، بل بإتقان سيبدو أكثر فاعلية عند اللقاء، وتعني الفاعلية، في هذا المقام، إرادة للسيطرة على الآخر واستغلاله، ويظهر ذلك من خلال الاحتلال الذي يلغي الآخر.

إننا نجد هذه الفكرة متجسدة في فكر "مالك بن نبي" الذي يعتبر أن العلاقة بين الأنا والآخر لا تتحقق إلا عن طريق استيعاب الذات والتي بدورها لا تتحقق إلا من خلال التعامل مع الآخرين ومحاولة فهمهم، ذلك أن الأنا لا يمكن أن تكون بمعزل عن الآخر، إلا نادرا، فالأنا يتشكل ويتكون من خلال "شبكة العلاقات الاجتماعية، وبدونها لا تستطيع الحياة الإنسانية أن تستمر، لا أخلاقيا، ولا ماديا"[2]. وهذا فعلا ما حدث للهنود الحمر عندما غفلوا عن معرفة الآخر واكتفوا بالتواصل العمودي الذي لا يتعدى مجرد الانحباس داخل الذات.

يشير "**تودوروف**" إلى أن هذا النصر غير المتوقع للإسبان ستكون له آثارا رجعية على مستوى التواصل نفسه، كما أن الأوروبيين سيخرجون منه بنتيجة مفادها أن التواصل المابين- إنساني، وحده، من سيكون فعالا وملائما[3]. غير أن هذه الأفقية المفضلة لدى "**تودوروف**" ستحرم الأوروبيين (ورثة الإسبان) من تواصل عمودي يصفه "**تودوروف**" بأنه علاقة بين الإنسان وفصيلته الاجتماعية، وبينه وبين العالم الطبيعي، وبينه وبين العالم الديني[4]. ونحن نعتقد أن هذه النقائص قد وجدت لها بعض الأصداء على السلوكيات الاجتماعية والنفسية المعاصرة (كظهور مجموعة من الطوائف الدينية والعرقية). وهكذا تذهب "مريم سليمان" إلى أن التواصل المابين- إنساني لا يعني بالضرورة التجمع مع أي جماعة أو أي شخص؛ حيث لا يمكن للفرد إقامة هذا التواصل إلا "بمن بمن يرتبط معهم بأهداف ومصالح ومعتقدات ومفاهيم مشتركة في جماعة واحدة توفر له عفويتها تلك إشباع الحاجة الاجتماعية، حيث تتضح هذه الحاجة في الرغبة في الحياة مع هذه الجماعة والتوافق معها وتقبل معاييرها وقيمها وأنماطها السلوكية"[5]. وبعبارة أخرى، تبدو أنماط التواصل هذه، من جهة، مثمرة، ومن جهة أخرى يمكنها أن تصبح مؤذية في حالة غياب التناغم الاجتماعي. ولا

---

[1] - Todorov, La conquête de l'Amérique, p 21.

[2]- مالك بن نبي، ميلاد مجتمع "مشكلات حضارة"، تر: عبد الصبور شاهين، دار الفكر، الجزائر، ص 94.

[3] - Todorov, La conquête de l'Amérique, p 127.

[4] - Idem, p 90.

[5]- مريم سليمان، علم نفس التعلم، دار النهضة العربية، ط3، لبنان، 2003، ص470.

تعود قدرة الأوروبيين على الاعتراف بالآخر لبراعتهم في التواصل المابين– إنساني أو المابين– فردي (interindividuelle) فحسب؛ إذ تتضح عند الأوروبيين أنفسهم مجموعة من الاختلافات التي سمحت "**لتودوروف**" بإقامة تصنيف للعلاقات مع الآخر.

ب –تصنيفات العلاقات مع الآخر:

يُعرف "**تودوروف**" إشكالية "الغيرية" على ثلاث مستويات[1]:

1. **على المستوى القيمي (Axiologique)**: وهو حكم قيمي يعمل وفق نمط ثنائي: (أعجبني أو لم يعجبني، جيد أو سيء، مساوي أو أدنى مكانة) باختصار: يكون الآخر مرفوضا أو مقبولا.
2. **على مستوى النشاط العقلي (البراكسيولوجيا/Praxéologique)**: ويعني "**تودوروف**" بها تلك العلاقة مع الآخر التي تشتغل وفق نمط ثلاثي يحصر: التماهي مع قيم الآخر، تكيف الآخر معي، الحياد أو عدم الاهتمام. وبين هذه المواقف الثلاثة المتطرفة، يتحدث "**تودوروف**" عن علاقة استبعاد للآخر، تاركا بذلك مجموعة من التدرجات الممكنة في هذه العلاقة.
3. **المستوى المعرفي (الإبستيمي/Epistémique)**: ويتمثل في معرفة الآخر أو الجهل به وبهويته. يتميز هذا المستوى بعدد لا محدود من الممكنات بين حدّيه.

إن أخذ هذه المستويات الثلاث في الحسبان يسمح بتحديد مجموع العلاقات الممكنة مع الآخر، ومعالجتها بشكل متزامن، لا يعني بالضرورة وجود علاقة منطقية بينها، في حين لا يمكن أن ننفي، أيضا، وجود نقاط مشتركة بينها، ويقدم كل محور من هذه المحاور عددا من المتغيرات، كما يمكن أن يُعرف الإنسان بشكل نهائي من خلال ثلاثية معينة.

قام "**تودوروف**"، انطلاقا من هذه الإشكالية، بإعادة قراءة سلوك بعض الأطراف الفاعلة في هذا الغزو، وهذا ما سمح له بالاهتمام بهم كأشخاص، وفي الوقت ذاته عدم الاكتفاء بالتعريف بهم من خلال المجموعة التي ينتمون إليها، وبالتالي تجنب الوقوع في تعميم الأحكام؛ فهذا الغزو ليس

[1] -Voir :Todorov, La conquête de l'Amérique, p 233-234.

مجرد حدث، وإنما هي عملية تصوير للعلاقات مع الآخر، تصويرا يجسد السلوكيات ويسمح ببروزها على نسيج الأحداث. ويركز "**تودوروف**" على كون الأوروبيين خارج إطارهم المعتاد، إنهم في موضع شديد الاختلاف إلى درجة توحي بأنهم في زمن آخر وليس في مكان آخر فحسب، حتى إن كثيرا من الحواجز والموانع تسقط لتسمح بالقمع. وقد تمت دراسة تلك الشخصيات الرئيسة من خلال أفعالها ومن خلال كتاباتها، وقد شرح "**تودوروف**" ذلك في كتابه "أخلاقيات التاريخ"، من خلال التنويه على أن هذه النصوص تنطوي على قدر كبير من الحقيقة.

لقد أتاح تصنيف العلاقات مع الآخر، هذا، الذي وضعه "**تودوروف**" بأن يضع تصنيفا للشخصيات انطلاقا من هذه المستويات الثلاثة، وتتسم كل شخصية منها بهذه المتغيرات الثلاث التي تنشط بشكل متزامن.

يبين "**تودوروف**" في كتاب "فتح أمريكا"، فإنه كان يجب انتظار شخصية "بارتولومي دي لاس كازاس"[1] (Las Casas) حتى ينزع المركزية عن ثقافته ووعيه الخاص وذلك في سبيل محاولة الإصغاء للآخر. في الواقع، أن "لاس كازاس" قد توصل إلى اعتبار التضحيات الدينية التي كان يمارسها الهنود الحمر دليلا على تَدَيُنهم المتشدد، ويرى أن هذا التدين أسمى من تدين الإسبان الذين ارتكبوا جرائم باسم الإله. ويبين "**تودوروف**" كذلك أن هذه المقاربة التي صاغها "لاس كازاس" قادته إلى التأكيد على أن المجتمعات المُضَحِية ليست أقل إيمانا من المجتمع الإسباني، وهذا موقف يمكن أن يُعتبر إلحاديا في عصره. ومع ذلك، فما من شك عند "لاس كازاس" في أن إلهه أرفع منزلة من إله "الأزتيك". غير أن قناعته بمساواة الهنود وبذاكرتهم المشتركة تعتبر حجة عند بعض المسيحيين حتى ينكروا هوية الهنود. ويرى "لاس كازاس" أن الهنود متشابهون، لذلك يمكن احتواؤهم وإجبارهم على اعتناق الإيمان الحقيقي. نحن بعيدون عن وجهة نظر "لاس كازاس" وهي شكل من النسبية التي يواجَه وفقها الآخر بمنطقه الخاص وليس بمنطق صالح للجميع.

---

[1]– بارتولومي دي لاس كازاس (1484 – 1566) كان الدومينيكان الراهب الإسباني الذي اشتهر لدفاعه عن حقوق السكان الأصليين في الأمريكتين موقفه الشجاع ضد ويلات الغزو والاستعمار من العالم الجديد أكسبه لقب "المدافع عن الهنود الحمر"، أدت جهود لاس كازاس للإصلاحات القانونية والمناقشات المبكرة حول فكرة حقوق الإنسان. https://www.greelane.com/ar/

وقد ذهب "**تودوروف**" إلى أن لدى "هرنان كورتيس"[1] (Hernan cortes) قدرة كبيرة على فهم الآخر، بمعنى أنه بذل مجهودا لفهم لغته، والتماهي معه بشكل مؤقت. غير أن هذا التطابق مؤقت وزائف لأنه يخفي مصلحة. وقد بلغت قوة مشروع "كورتيس" إلى درجة تحويل هذا التماهي إلى إنكار تام للهنود. وهو دليل "**تودوروف**" على أن التماهي مع الآخر واحتواؤه هما وجهان لعملة واحدة وهي إنكار الآخر. تسعى معرفة الآخر عند "كورتيس" إلى تحقيق المصالح الشخصية. المعرفة والفهم – لوحدهما – غير كافيين للتعرف على الآخر دون المستويين الأول والثاني، وفي المسعى ذاته يتناول "**تودوروف**" العلاقات بين المعرفة والقِيم وبين العلم والأخلاق ولكن دون مناقشتها بطريقة صريحة.

2. تصور الآخر باعتباره سلوكا رمزيا:

تُعتبر معرفة الآخر أهم ما تناوله "**تودوروف**" في كتاب "فتح أمريكا"؛ وذلك من خلال قصص السفر المتعلقة بالشخصيات البطلة الإسبانية. ويمكن لهذا الآخر أن يكون خارجيا على مستويين على الأقل: على مستوى الزمن (المعرفة هنا هي التاريخ) وعلى مستوى المكان (الفضاء) (وفي هذه الحالة تندرج المعرفة ضمن "الإثنولوجيا"). وقد أعاد "**تودوروف**" طرح هذه المشكلة في كتاب "أخلاقيات التاريخ"، وقد استعمل مصطلح "أخلاقيات" لأنه في العمق يمثل العلاقة بين المعرفة والأخلاق بطريقة نظرية، والدور الملموس الذي يمكن أن يلعبه المفكر في هذه المعرفة التي تحتل موقعا مركزيا ضمن إشكالية "الغيرية"؛ حيث حدد "**تودوروف**" أربعة مواقف أو مراحل زمنية لمعرفة الآخر في الحاضر والمستقبل وهي كالآتي:

- **احتواء الآخر (الوحدة):**

يمثل **تودوروف** هذه العلاقة باعتبار أن الآخر موجود ولكن في مخيلتي، أنا لا أرى في الآخر إلا نفسي، ولا أضع له إلا صورتي أنا. لا توجد نسبية على المستوى الثقافي، ويتم تحليل كل الثقافات الأخرى على نمط ثقافتي الخاصة. يشير "**تودوروف**" إلى أن موقفا كهذا له ما يقابله عند المؤرخين؛ فالماضي هو تصور مسبق عن الحاضر، وما يهمني من الماضي هو

[1]– هرنان كورتيز (1485 – 1547)، مغامر أسباني استولى على المنطقة التي يطلق عليها الآن المكسيك الأوسط والجنوبي. وقد جعلته خططه الجريئة لإحراز الأرض والقوة والثروة أشهر مغامر أسباني في الأمريكتين. وقادت انتصارات كورتيز إلى 300 سنة من الهيمنة الإسبانية على المكسيك وأمريكا الوسطى. https://www.marefa.org

أنا وليس الآخرون، وأن الماضي لا يهمني إلا بالقدر الذي أكون فيه نقطة وصول لهذه الماضوية (نسبة إلى الماضي). إن تصنيفاتي وقيمي حاضرة في خطابي، ولا وجود للآخر إلا بالقدر الذي أراه به مطابقا لي، بالتالي لا وجود خالص له في الواقع. وهذا الموقف معاكس لفكرة "المنظورية" التي جاء بها "بارتولومي دي لاس كازاس".

إن ما ذهب إليه **تودوروف** في هذه العلاقة مرتبط بمفهوم المركزية الغربية أو المركزية الأوروبية التي تقدم نفسها كونية، لأنها تزعم أن تقليد جميع الشعوب الأنموذج الأوروبي هو الحل الوحيد لتحديات العصر[1]؛ فالبحث في التمركز وآليات التحليل والنقد محكومة بجدلية العلاقة بين الأنا والآخر في الفكر الغربي، فدراسة الآخر لا شان لها بخصائصه الذاتية هو، إنما بإعادة إنتاج لمركزية الغرب الأوروبي، مقابل تهميش الآخر. والغربي "عندما يدرس الآخر، فهو يعيد إنتاج نفسه عبر إخضاع الآخر لمنهجيات العلوم الإنسانية التي تعد المحصلة التركيبية العليا والأخيرة لتلك الميتافيزيقا الإنسانية نفسها التي تقود المشروع الثقافي الغربي"[2]. ويذهب عبد الله إبراهيم إلى اعتبار أن أصول التمركز الغربي يمكن الرجوع بها إلى اليونان إذ يتعلق الأمر بالتقسيم اليوناني للعالم إلى إغريق وبرابرة أو بعبارة أخرى، إلى أحرار بالطبيعة وعبيد بالطبيعة، وهو تقسيم يعود إلى "أرسطو"، ويكشف عن نوع من التعصب العرقي المبكر؛ حيث يقرن المفهوم الارسطي الآخر بمفهوم العبودية الطبيعية، ويحرر الذات منها[3]. ومهما يكن من أمر، فإن العالم في جوهر التفكير الفلسفي الغربي لا يخرج من ثنائية المركز/الهامش.

في النهاية، لا وجود إلا لهوية واحدة هي هويتي أنا والتي أعرفها أكثر من أي هوية أخرى خاصة بعد المرور بالآخر وهو مرور لم يحدث لأن اللقاء لم يتم. وبعبارة أخرى: تجاهل الآخر يعني انتفاء الذات ونكرانها وتجاهلها.

---

[1]– عدلي الهواري، المركزية الاوروبية: بين الفرض والرفض، https://www.facebook.com/profile.php?id=100006738151849

[2]– مشيل فوكو، الكلمات والأشياء، تر: مطاع الصفدي وآخرون، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1990، ص 7.

[3]– ينظر: عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2004، ص 210.

➢ **إلغاء الذات في سبيل الآخر (الوحدة):**

يتمثل الموقف الثاني الممكن بحسب "**تودوروف**" في معرفة الآخر والانبهار بهذا الاكتشاف إلى درجة التنكر لهويتنا الأصلية. يمكن لمرض "حب الغرباء" أن يكون معاكسا لمرض" كره الغرباء"، لكنهما قد يقودان إلى النتيجة نفسها في حال تبني هوية واحدة وهي هوية الآخر التي تحل محل هويتي، وهذه العملية تعد انصهارا. ألا يمكن معرفة الآخر إلا بنكران الذات؟ ألا يمكن تحقيق الموضوعية إلا بنكران ذاتيتنا؟ وهنا يبدو لنا ما يقابل هذا الموقف عند مؤرخ الأدب؛ ويتمثل ذلك في جعل الآخر يتكلم وبذل جهد في إسكات الأنا[1]. إن هذه المحاولة لإلغاء الذات، شأنها شأن الموقف الأول، لا تسمح بإنتاج المعرفة، سواء للذات أو لشخص آخر قارئ لهذا المؤرخ.

➢ **الحوار الملتزم وإعادة الهوية المفقودة (الازدواجية):**

يعمل كل من التماهي والطمس، الذين أحصاهما "**تودوروف**" في الموقفين الأول والثاني، على جعل طرفين اثنين –على الأقل – كيانا واحدا. أما في هذا الموقف الثالث، فتكون النسبية مقبولة ولكن ليس بمعناها المطلق. فأنا أحاول معرفة الآخر لكني أقر بوجودي المنفصل على جميع الأصعدة (زمانيا، مكانيا وثقافيا)، بمعنى أنني منفصل تماما عن الآخر، ولا يعني هذا الانفصال أن أجد نفسي في النهاية غائبا سواء في تماهي الآخر في ذاتي أو في انصهاري في الآخر. عليَّ أن أعترف بهذا الانفصال – الذي يعتبر عقبة في طريق المعرفة – ليس هذا فحسب، بل عليَّ اعتباره أداة للمعرفة. لا يكمن الهدف في إنطاق الآخرين (الشهود) والعمل على كشف ما يريدون قوله، وإنما في بناء حوار؛ بمعنى التقاء وجهات نظر مختلة بالضرورة، فأنا أُقِر بمعرفتي باعتبارها تأويلا وفي الآن نفسه باعتبارها معرفة للأشياء كما هي، كما أعمل على معرفة الآخر بالقدر ذاته الذي أعمل به على معرفة نفسي، وذلك ضمن مسار يبدو غير مُنتهٍ.

وعليه يذهب "عبد الله إبراهيم" إلى أنه "في ظل تواترات تجتاح العالم، وقوى إمبراطورية تريد إعادة تشكيله طبقا لرؤاها ومصالحها، لجأت كثير من المجتمعات إلى الاعتصام بنفسها، وبقيمها، وبثقافتها، وذلك في رغبة ملتبسة من الحماية الذاتية"[2]. ما نفهمه من هذا المقطع هو

[1]– ينظر: شكري فيصل: مناهج الدراسة الأدبية في الأدب العربي، دار العلم للملايين، ط5، بيروت، 1982، ص23.

[2]– عبد الله إبراهيم، ثقافتنا للدراسات والبحوث، المجلد 5، العدد السابع عشر، 2008، ص 119.

أن العلاقة التي كانت قائمة على التثاقف أي تأثير الغرب على في عادات المنظومة الاجتماعية وتقاليدها في أثناء غزو بعض البلدان بما فيها أمريكا، تركت تأثيرها في تشكيل تلك العوالم، لكن شعوب هذه البلدان قاوم الاستعمار وأعاد إحياء هويته، كردة فعل على السياسات الغربية القائمة على الإحصاء والتعالي على الآخر. منه فالعالمية ليست مطروحة مسبقا، أي كمبدأ يتطلب الوحدة، بل كمشروع دائم التجدد.

- **<u>معرفة الآخر تحولني، والعكس صحيح:</u>**

تتمثل هذه المرحلة الرابعة، التي يعتبرها "**تودوروف**" بمثابة حصيلةً لما سبق، في العودة إلى الذات باعتبارها آخرا، وأنا أقبل بأن تقوم معرفة الآخر لي بتحويلي، وبالتالي ستسمح لي بمعرفته بطريقة جديدة وهكذا دواليك. وهو المفهوم الذي نجده أيضا عند "بول ريكور" حين يقول "حينما نظل ضمن دائرة الهوية العينية، فإن غيرية الآخر المختلف عن الذات لا تمثل أي شيء أصيل: فالآخر يصبح على لائحة الأضداد لكلمة عينه (même)، يظهر في كلمات النقيض والمتميز والمختلف والمتنوع. بينما الأمر يختلف تمام الاختلاف حينما نعمد إلى جعل كلمة الغيرية مع الذاتية جنبا إلى جنب"[1]. فالإنسان باعتباره كائنا غير متجانس وغير قابل للاختزال هو ذاته الذي لا وجود له إلا داخل الحوار؛ فالآخر متواجد في صلب الذات[2]. وقد أنشأ "**تودوروف**" في هذه المقاربة حلقة حوارية بالمعنى الذي نجده عند "إدغار موران"، وهي حلقة تطورية لولبية، حيث يتم من خلالها تحويل الأنماط وليس إنكارها[3]، وبالتالي فهي تشكل جسرا بيني وبين الآخر. ليست الغيرية نسبية مطلقة ولا عالمية مفروضة، وإنما هي جدلية بين الموقفين وتطرح العالمية كمشروع على مستوى المفاهيم وليس على مستوى الأشياء والذوات. وبالنسبة **لتودوروف**، فإن العمل على المفاهيم هو ما يتيح عملية البحث عن المعنى المشترك بيني وبين الآخر.

---

[1]– بول ريكور، نقلا عن يوسف أشلحي، تأويل الذاتية في فلسفة بول ريكور: قراءة في كتاب "الذات عينها بوصفها آخر"، مركز نماء للبحوث والدراسات، بيروت، 2018، ص 4.

[2]– تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ص 21.

[3] – ينظر: سعيدي عبد الفتاح، نقد العقل العلمي الحداثي عند إدغار موران، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد 26، جامعة الشهيد حمة لخضر، الوادي، سبتمبر 2016، ص 342.

وفي نهاية هذه الفصل نتوصل إلى مجموعة من النتائج التي نلخصها فيما يلي:

لابد من الإشارة، إلى أن "**تودوروف**" ليس مؤرخا، ولم يتم اعتباره كذلك، بالمعنى الدقيق للكلمة، من قبل المختصين. لقد انتقل شيئا فشيئا من ناقد ومفكر ومنظر للأدب إلى مؤرخ للفكر والثقافة، ولقد ساقه هذا التخصص إلى العمل ضمن علاقة جدلية خاصة يمكن اعتبارها مبدئيا حوارا بين موضوعه (نصوص الآخرين) وبينه هو كذات مفكرة باعتباره آخرا في حد ذاته. وقد صرح في خاتمة كتابه "فتح أمريكا" بأنه حاول تجنب نقيضين: "**الأول هو محاولة إسماع صوت هذه الشخصيات كما هي، وإخفاء صوت الأنا بغية خدمة الآخر بشكل أفضل، والثاني هو محاولة إخضاع الآخرين للأنا وجعلهم بمثابة دمى نتحكم بكل خيوطها. وقد بحثت بين هذين الاثنين ليس عن موقف وسط، بل عن مسلك للحوار. أستجوب هذه النصوص، وأنقلها، وأقوم بتأويلها، وأترك لها المجال للكلام والدفاع عن نفسها. من "كولون" إلى "ساهاغان" لا تتكلم هذه الشخصيات لغتي، لكن إحياء الآخر لا يكون إلا بتركه على سجيته**"[1]. لقد اختار إسماع صوت الآخر دون أن يجبره ذلك على التخلي النهائي عن صوت الذات.

لا يكتفي "**تودوروف**" بتحليل الانسجام الداخلي للنصوص ولمحتواها الإيديولوجي، بل أولى مكانة أساسية للتأويل الذي يقدمه القراء ولتأويله هو لهذه النصوص. ولقد أعطى "**تودوروف**" أولوية للحوار بين القارئ والكاتب متأثرا في ذلك تأثرا شديدا بحوارية "ميخائيل باختين"، وهنا استعادت المضامين سيطرتها على البنى النصية. ولكون السيميولوجيا أداة تسمح بتحديد المعنى وليست غاية في حد ذاتها، ثم إن "**تودوروف**" يوافق على أن شخصية الباحث في العلوم الإنسانية حاضرة ضمنيا في بحثه؛ فقد حاول، بدل نفي هذا الحضور الضمني، أن يجعل منه نقطة انطلاق، وقد أصبحت الغيرية على هذا الأساس محورا لعمل "**تودوروف**"، دون إغفال السيميولوجيا.

يعمل "**تودوروف**" أساسا على الجمع بين إشكاليتين هما: تصور الآخر والسلوك الرمزي والسيميوطيقي. ونظرا لكونه منظرا لغويا قبل كل شيء، فقد سنح له تحليل تصور الآخر – عند كل الأطراف الفاعلة في هذا اللقاء (كتاب فتح أمريكا) – بأن يعي تقاطع هاتين الإشكاليتين (تقاطع جزئي وعلى مستوى معين من التجريد، كما يقول هو). وهنا يطرح "**تودوروف**" فكرة أن اللغة لا يمكن أن تكون حقيقية إلا إذا كانت هناك ثلاثة أقطاب: أنا وأنت وهو، وهذا الأخير هو الطرف

[1] - Todorov, la conquête de l'Amérique, p 311-312.

الثالث الذي نستحضره إذا كان غائبا، وسواء كان حاضرا (هنا والآن) أو لا، فالمكانة التي أسندت إليه تلعب دورا في النظام الرمزي وفي مستوى صياغته. ويستحضر "**تودوروف**" بالمقابل فكرة القطيعة التي أحدثها اختراع الكتابة في هذا المجال بالتحديد. ويستنتج أنه لا يمكن التفكير في الغيرية أو السيميوطيقا بمعزل عن بعضهما البعض، أو على الأقل تقود كل منهما إلى الأخرى بشكل متبادل.

إذا كانت الكتابة، بمعنى التطور على المستوى الرمزي، قد سمحت بالارتجال وأحدثت قطيعة مع الطقوس النمطية (ونعني هنا المجتمعات المغلوبة)، كما سمحت بفهم أفضل للآخر وبالتحرر من التصور الدوري للزمن؛ فإن هذا لم يمنع من كون المجتمع الإسباني مجتمعا قمعيا، لأن تفوق الإسبان في التواصل مع الآخر يدينون به للتفوق على المستوى التكنولوجي، وهي ليست مرادفا للتفوق على مستوى القيم، كغيرها من الاختراعات، وهذا دليل على أن التفوق على مستوى التواصل لا يُعتبر – في حد ذاته – لا أفضلية ولا دونية، وهذا ينطبق على جميع الاختراعات التكنولوجية، حتى إن كان للأمر صلة بالعلاقة مع الآخر. وهناك عوامل أخرى يمكن أن تتدخل مثل القيم، والغايات المرجوة من وراء هذا التواصل، إضافة إلى محتواه.

ومع ذلك فإن "**تودوروف**" – الذي استبدل مقاربته التصنيفية الأولى بمقاربة أخرى تطورية – لم يتمكن من منع نفسه من التساؤل عما إذا كان التواصل مع البشر يتأخر زمنيا عن التواصل مع العالم، مؤسسا بذلك نقلة وتطورا، وقد قاده ذلك إلى إعادة طرح إشكالية البربرية كتصور مطلق وليس كتصور نسبي. والنتيجة هي الإقرار بأن هناك عوامل أخرى كافية لجعل المطلق نسبيا. وربما لا يجب الخلط كذلك بين التزامن والتقدم.

وأثناء ذلك، يفتح "**تودوروف**" قراءة مختلفة لكتاب "فتح أمريكا" على ثلاث مستويات، وهو – بهذا – يقوم بعمل المؤرخ؛ حين يقوم بالتفكير حول مضمون الغيرية، ويتناول إشكاليات فلسفية لا ينبغي على المؤرخ تجاوُزُها. والممارسة الأخرى هي بعيدة عن الكتابة التاريخية؛ إذ يفتح من خلالها مسالك جديدة للتفكير في مجال السردية التاريخية. وفي المستوى الأخير يبدو لنا "**تودوروف**" – بتفعيله لهذه المستويات الثلاثة في الوقت نفسه – قد انضم إلى ذلك المفهوم الجديد في العلوم

الاجتماعية التي يصفها "فرانسوا. دوس" بأنها "صدى البحوث المختلفة بأصولها وأهدافها ضمن لقاء الفعل مع المعنى من أجل إعادة النظر في الروابط الاجتماعية في المدينة الجديدة"[1] .

السؤال مطروح في الواقع عما إذا قام "**تودوروف**" بعمل المؤرخ؟ وما المقصود بهذا السؤال؟ هل هذا يعني معرفة ما إذا كان عمل "**تودوروف**" يستوفي معايير الممارسة الاجتماعية (المرجعية) التي حددها "ميشال دو سارتو"[2] علما بأنه لا يستجيب لما تعتبره المؤسسة تطبيقا عمليا تاريخيا؟ أم أن الأمر متعلق بمعرفة ما إذا كان تاريخ اكتشاف أمريكا قد اختلف بعد عمله هذا؟

تكمن خصوصية عمل "**تودوروف**" في أنه اشتغل على الموضوع التاريخي كمسودة، أو كعجينة، سواء حقق بذلك نظرية مزدوجة للسيميوطيقا والغيرية أم لا؛ فهي نظرية مرتبطة بالفعل، تتضح وتعبر عن نفسها ضمن تجربة فكرية. إن الماضي هو منعرج ضروري، لكنه ليس أكثر أهمية من منعرج الحاضر الذي يعتبر هو الموضوع الحقيقي للتفكير، لكنه لا يكتسب معنى إلا بعد المرور على الماضي. فما الذي يجعل الحاضر معنيا؟ تتم في الحاضر صياغة المفاهيم التي تتيح المجال – بدورها – لتأويلات أخرى للحاضر؛ حيث يستعين "**تودوروف**" بهذه الممارسة في تصوره للأدب، فهي من بين الدعائم الأساسية لمشاركة القيم: "إذا لم يكن الأدب انعكاسا لإيديولوجيا خارجية فإن ذلك لا يثبت أن ليس له أي علاقة بالإيديولوجيا: فهو لا يعكس الإيديولوجيات، بل إنه إحداها"[3]. بالتالي، يصبح الحوار ممكنا بين الكاتب والمتلقي بعيدا عن الزمن، بمعنى أن الحاضر المتجسد في الذات التاريخية، التي هي "**تودوروف**"، موجودة بشكل كلي في مكان وسط بين الحضور والغياب، وبين الصمت والكلام.

تناول "**تودوروف**" في كتاب "أخلاقيات التاريخ"، فيما يتعلق بقضايا التأويل، الفرق بين التاريخ وكتابة التاريخ؛ حيث ينوه بأن التأويل هو عبارة عن إعادة بناء، وبعبارة أخرى: هو اختيار وترتيب المعلومات وتعويض النواقص[4]، فالـمُؤوِل يبني وينقل خطابا مسبقا منسجما مع مفهوم عمله. وهنا تكمن خصوصية "**تودوروف**"، وذلك بالانشغال في اختيار شكل تعبيري منسجم مع البناء الكلي.

---

[1] - François Dosse, L'Empire du sens. L'humanisation des sciences humaines, la découverte, Paris, 1995, p 377 .

[2] - Michel De Certeau, La Faiblesse de croire, texte établi et présenté par Luce Giard, Seuil, Paris, 1987, P 70-71.

[3] – تودوروف، نقد النقد، ص 150.

[4] -Todorov, Les morales de l'histoire, p 186-189.

بهذا المعنى، فإن القارئ غير مستبعد، لأن "**تودوروف**" لا يصمت ولا يختفي ولا يبتعد عن النص. وبتأكيده لحضوره فإن "**تودوروف**" يتيح الفرصة لقارئ ممكن، لأن الكاتب يَظهر ويحتل حيزا ويحكم؛ وبالتالي فهو يمارس ما يسميه نقدا حواريا.

غير أن ما أغفله "**تودوروف**" هنا، هو وضعيته– هو، ضمن هذا الفضاء المتموقع بين هذين الشكلين من الأنا، فحتى وإن بدا لنا، من خلال قراءة الصفحات المخصصة لمعرفة الآخر، أنه سيكون على الأقل حاضرا ضمن هذه الدينامية الحوارية التي قام هو بتعريفها؛ حيث أن علاقة "**تودوروف**" مع "موكتيزوما Moctezuma" أو"كولومبوس Colomb" أو"كوتيز Cortes" أو"لاس كازاس Las Casas" هي كذلك علاقة مع الآخر. لقد اجتهد "**تودوروف**" في إعادة قراءة شهادات تلك الشخصيات الفاعلة، وذلك من أجل التفكير حول التواصل والغيرية، فمن جهة، نجده يندرج هو ذاته ضمن علاقة مع آخر لم يقم بتحديده، ومع ذلك، ألا يمكن التوصل إلى تحديده ضمن التصنيف الثلاثي للعلاقة مع الآخر؟ ومن جهة أخرى، ألا تحدد طبيعة كتابته طبيعة علاقته مع الآخر، علما أنها ليست كتابة توثيقية (أي تؤرخ للوقائع) ولا كتابة تشويقية؟

ما الذي يقوله لنا "**تودوروف**" من خلال خطابه الخاص؟ بالنسبة إليه فإن كتابته تتراوح – بشكل تكاملي – بين كتابة نسقية تندرج ضمن خطاب علمي، وكتابة سردية تندرج ضمن خطاب أدبي[1]، لكنها ليست شكلا توفيقيا بين الاثنين، وإنما انفصال ضروري عن رؤية المنتصرين، والتزام بالتخلي عن الشكل الخطابي للخطاب الذي هم بارعون فيه. ومن جهة أخرى يقول "**تودوروف**" إنه يفضل الخطاب الذي يعرض على الخطاب الذي يفرض، ولهذا تنطوي كتابته على الشكلين: الخطابي والسردي، ولهذا السبب كذلك يجد "القارئ الآخر" مكانه لأن "الكاتب الآخر" لا ينمحي، لأنه لا يصمت ولا يتردد في القول، ولأنه يعبر عن بعض انطباعاته حول هذه القصة. ويؤكد على أنها قصة نموذجية، بالنظر إلى التصور التقليدي للقصة التي تسرد حياة بطل من الأبطال الذي نتخذه كقدوة، غير أنها قصة نموذجية رغم كل شيء، بمعنى أن نموذجهم حافل بالأخبار، وهكذا: "**يسمح لنا بالتفكير في ذواتنا واكتشاف التشابهات والاختلافات. ومرة أخرى فإن معرفة الذات تمر عبر معرفة الآخر**"[2]. من بين ما يحفز "**تودوروف**" تحفيزا واضحا، هو تبيين الصلة الموجودة، مثلا، بين

[1] - Todorov, la conquête de l'Amérique, p 315.
[2] -Idem, p 316.

سيدة من المايا قُدمت كوجبة للكلاب بعد تمنُعها عن أحد الغزاة الإسبان، وبين ملايين الكائنات التي تقع اليوم ضحايا ممارسات وحشية مماثلة. علينا ألا ننسى حتى لا نعيد ولا نقع في الممارسات ذاتها، وكي نتعلم كيف يجب علينا أن نتصرف تجاه الآخر.

هل هذا يعني أن "**تودوروف**" يتبنى المفهوم الذي يعتبر التاريخ معلما للحاضر؟ أم أنه يتصور بأن التاريخ يمكن أن يكون بمثابة درس مبسط؟ نحن لا نعتقد ذلك، لأن "**تودوروف**" لا يفكر بطريقة التماثل (أي امتزاج الماضي بالحاضر)، وإنما بالتوافق (لأن التوافق بين الزمنين يلقي إضاءة جديدة على حاضرنا)، لا تزودنا معرفة التاريخ بأي سلاح سوى بالتجاهل، غير التجاهل بالنسبة لـ "**تودوروف**" يعني الاستسلام للعجز، بالتالي يجب علينا أن نعرف كيف حدث الغزو، والتعرف على ذلك لا يكون بغاية تغيير مسار التاريخ، كما يقول، بل حتى نستطيع على الاقل التدخل[1]؛ كأن نتدخل، مثلا، لتغيير الطابع التعسفي الذي يميز ثقافتنا.

إذا استطعنا أن نتدخل، فذلك يعود إلى وجود استمرارية في الزمن. وهنا ينبهنا "**تودوروف**" إلى أن أنماط العلاقات مع الآخر تدوم طويلا، وهي تسمح بالتنظير حول السلوكيات التي حولت اكتشافا إلى غزو، كما يحذرنا "**تودوروف**" بأن الغزو ليس حكرا على الماضي فحسب. وعليه فهو يسلط الضوء على نوعين من الثلاثيات التي يمكنها التواجد في الوقت ذاته أو أن تكونا متعاقبتين زمنيا وهي :(المجتمعات المغلوبة– مجتمعات القمع – مجتمعات الذباح) هذا من جهة، ومن جهة أخرى :(العبودية – الاستعمار – التواصل)[2]. وهي مظاهر شائعة في المجتمعات بين الامس واليوم ولم يتغير فيها سوى الشكل أما الجوهر فباق على شاكلته.

إذا كان "**تودوروف**" يبعث على الاعتقاد بأن التاريخ يعيد نفسه، فإننا نفضل القول بأنه – أي التاريخ – يستمر في المزج بين الاستمرارية والانقطاع. لكن ذلك يبقى ظاهريا فقط، فالتاريخ إن ضل يتخبط في أحداثه السوداوية وذلك بسبب الذاكرة، فلأن الأمر لا يتعلق بمجرد التذكر وسوء استخدام الذاكرة الذي يعمي أعيننا عن الحاضر، بل يجب صياغة المفاهيم وتفعيلها وذلك باكتشاف هذا التاريخ عن طريقها[3]. وهذا بعيد تماما عن التاريخ السردي.

---

[1] - Todorov, la conquête de l'Amérique, p 317.

[2] - Ibidem.

[3] – جاك لوغوف، الذاكرة والتاريخ، ص 120.

ميز "**تودوروف**" في كتاب "انتهاكات الذاكرة Les abus de la mémoire" بين نمطين من الذاكرة: أولا، ذاكرة حرفية (حقيقية أو غير حقيقية) تتمثل غايتها في الذاكرة نفسها؛ حيث تظل الضحية متقوقعة داخل دور الضحية، ويرث المدافعون عن هذه الذاكرة دور الضحية ويتمتعون به، ويرون بأن خصوصية الحدث طاغية وغير قابلة للمقارنة. إن أنصار هذه الذاكرة مُنْشَدون بقوة نحو الماضي وغير منتبهين للحاضر. والنمط الثاني هو عبارة عن ذاكرة نموذجية لا تتنكر لهوية الحدث، وتسمح بالتقارب بين الماضي والحاضر، كما أنها تستخرج مواطن التشابه والاختلاف بينهما، وفي هذا الصدد يصرح "**تودوروف**" بما يلي: "**لا يقتصر عمل المؤرخ، شأنه كشأن كل عمل حول الماضي، فقط على التأسيس للوقائع، ولكن كذلك اختيار الأكثر بروزا ودلالة من غيرها، وربطها بعضها ببعض، وهذا العمل الانتقائي مدفوع بالضرورة بالبحث عن الخير وليس عن الحقيقة**"[1]. فالقيم التي ندافع عنها في حاضرنا، هي التي تحدد مجال بحث المؤرخ، وتؤسس لنموذجية التاريخ.

يبدو لنا أن "**تودوروف**" قد فتح بابا للكتابة التاريخية (ككتابة وكعمل)، لم نحدد أهميتها بعد. أخيرا تجد الذات القارئة في التاريخ مكانا لها، لأن "**تودوروف**" يخصص لها فضاء من الحرية، وليس المقصود بالذات القارئة هنا ذلك القارئ الذي يكتفي بتسجيل ما يقرأه، كما لا ترتبط هذه الكتابة كثيرا بتصوراته عن التاريخ ولا بوظائفه الاجتماعية. كما أنه جسد انتقاله من نقد النصوص إلى بناء عقل مركب شكلت الأخلاق والقيم الإنسانية أهم محطاته.

[1] - Todorov, Les abus de la mémoire, p 50.

خاتمة

خاتمة:

لقد انتهى موضوع بحث "**تزفيتان تودوروف: من نقد النص إلى العقل النقدي**" الذي أردنا من خلاله تبيان الركائز والخصائص التي تغلف المسار النقدي التودوروفي، وتجعل منه ناقدا ومفكرا فاعلا في الحياة الأدبية والإنسانية، من خلال مناقشة الأخطاء السائدة، ومحاولة تصحيح مسارها عن طريق التشريح والنقد. كما أن هذا العرض قد حمل العديد من القراءات والآراء والمقولات النقدية التي باشرت الفكر النقدي عند **تودوروف** فساءلت أفكاره وتوجهاته المعرفية انطلاقا من نظريات ورؤى حداثية غربية.

لقد كشفت الدراسة عن وجود تقنيات نقدية وفكرية تميز المسار النقدي والمعرفي في كتابات "**تزفيتان تودوروف**"، تبين مدى الإضافة التي أرستها هذه المؤلفات على الحقلين النقدي والمعرفي.

انتهى بنا البحث في "الفصل الأول" إلى سعة الخلفية المعرفية والفكرية التي نهل منها **تودوروف** أفكاره وآراءه النقدية، فكانت هذه الخلفية غنية ومتنوعة بدءا بالشكلانيين الروس إلى مجموعة من المفكرين الفرنسيين والأجانب من أمثال "أرسطو"، ومرورا "بإدوارد سعيد"، والكندي "نورثروب فراي، وصولا إلى "جون جاك روسو" و"غوته" وغيرهم.

مع أن "**تودوروف**" يقر دائما بفضل الشكلانيين الروس وبمجهوداتهم وبالإرث القيم الذي تركوه، إلا أنه قد اعترف بأنه لم يعد يهتم بمضمون آراء الشكلانيين ولم تعد كتاباتهم تفتنه كما كانت، وإنما أقصى ما أصبح يهمه في هذه الجماعة هو منطقهم الداخلي، وموقعهم في تاريخ الإيديولوجيا باعتبارهم ظاهرة تاريخية.

سعى **تودوروف** إلى تأسيس علم للأدب من خلال بلورة مفهوم الشعرية التي تغدو، من هذا المنظور، سعياً لإقامة نظرية تتناول تحديد البنية النصية وصيغ اشتغال الخطاب الأدبي. ومجال الشعرية عند **تودوروف**، لا يمكن أن يخص جزئية من العمل الأدبي، بل يتناول بالدراسة البنيات العامة المجردة التي تتمثلها النصوص الأدبية كالوصف، أو الأفعال، أو السرد.

انشغل "**تودوروف**" بالدراسات البنيوية منذ السنوات الأولى من قدومه إلى فرنسا، في ستينيات القرن الماضي؛ فكان من المدافعين الشرسين عن مبادئها، ومن المساهمين الفعالين في ولادة هذا المنهج، إلا أن دفاع **تودوروف** المستميت عن البنيوية لم يستمر لفترة طويلة؛ فقد تحول "**تودوروف**"

خاتمة:

عن البنيوية إلى ما بعد البنيوية، وانتقل في دراسته من أهمية الكاتب في تركيب النص الأدبي باعتماد معايير وبنى جاهزة الصنع، إلى دور قارئ النص في توليد معانٍ جديدة لا نهاية لها.

جاء دفاع "**تودوروف**" عن البنيوية في الماضي، كردة فعل تجاه الاستغراق في المناهج السياقية كالتاريخية والنفسية والاجتماعية والإيديولوجية والجمالية في تفسير الأدب، حيث أهملت هذه المناهج النص، تماما، واكتفت بكل ما يحيط به من خارجه. وقد سعى "**تودوروف**" إلى لفت انتباه الدارسين والنقاد، إلى أهمية البنية الداخلية للنص دون أن يكون هدفه هو التركيز الخالص عليها.

اهتم "**تودوروف**"، كثيرا، بصياغة مفهوم للأدب، وقد خلص من خلال مجهوداته إلى أن الأدب ليس كيانا بنيويا، وبأنه بدل الأدب الواحد هناك تعددية في الخطاب. وهو لا يعتبر هذا سلبيا، وإنما من شأنه أن يفتح حقلا معرفيا جديدا للدراسات، هو حقل الخطاب. كما أكد **تودوروف** على العلاقة بين الأدب والإنسان، ذلك أن الأدب في أجناسه كلها يقوم على مبدأ: الإنسان. فالرواية هي بحث في اغتراب الإنسان وتطلعه إلى مدينة أخلاقية غائبة، ومن دون هذا البحث يفقد الأدب قيمته وتهدر قيمة الأعمال الأدبية الإبداعية.

أعاد **تودوروف** الاعتبار إلى تاريخ النقد الأدبي، الذي لا ينشأ من الحاضر وحده ومن قلوب الذوات المغلقة المكتفية بذاتها، فهناك تاريخ نقدي غزير ومتنوع ذو أهمية كبيرة، صاغه منظرو الأدب بأشكال مختلفة. وهذا التنظير هو الذي أوجد الفرق بين التاريخ الأدبي، الذي يدرس توالد الأعمال الأدبية في سياق تاريخي اجتماعي، والنظرية الأدبية التي ترتقي بالتاريخ الأدبي إلى مستوى السؤال النظري. كما اعتبر **تودوروف** أن النقد الأدبي وثيقة اجتماعية، تعكس تحوّلات المجتمع السياسية والفكرية والاقتصادية ...

لقد صاغ "**تودوروف**" نظريته في مفهوم الأدب، متوجهاً بها إلى جمهور أدبي واسع، حيث نوه من خلالها إلى حقائق كان يقرّها الجميع، قبل ستين عاماً تقريبا. فلم يكن أحد يجادل في قيمة الإنسان وحقه في الحياة، ولا بضرورة نقد الواقع من أجل الارتقاء به. ولم يكن هناك أساتذة جامعيين يهملون تاريخ الإنتاج المعرفي، أو تاريخ النظرية النقدية، ذلك أن الانطلاق من الحاضر والاكتفاء به، يعني بكل بساطة أن الحاضر هو الزمن الوحيد، وأن الماضي والمستقبل زمنان مستقلان ومنفصلان عنه.

خاتمة:

ترتبط المقاربة التداولية عند **تودوروف** بثلاثية تاريخ/ خطاب/ تلفظ، مما يستدعي إدخال عملية التأويل التي تصبح ضرورة لا بد منها للتوصل إلى المعنى.

تناول **تودوروف** قضية الأجناس الأدبية في سياق محاولته الرائدة لتجنيس "العجائبي" من خلال كتاب الشهير "مدخل إلى الأدب العجائبي"؛ حيث انطلق في دراسته من سؤال هو بمثابة إشكال مركزي في نظرية الأجناس: هل يمكن حصر عدد الأجناس الأدبية؟ وقد توصل في معرض إجابته عن هذا السؤال إلى أن الأعمال الأدبية تنقسم إلى أجناس واسعة، وهذه الأجناس تتوزع بدورها إلى أنماط وأنواع.

لقد قدم **تودوروف** مقترحه لنظرية أجناس تقوم أساسا على تمثل الأثر الأدبي، حيث ميز بين تصورين للأجناس الأدبية: تصور تاريخي يتشكل عبر ملاحظة الوقائع الأدبية، ويفضي إلى تكون الأجناس التاريخية، وتصور نظري هو عبارة عن نظرية للأدب تنتج عنها الأجناس النظرية.

تقوم نظرية **تودوروف** في الأجناس على تصور خاص للعلاقة بين الجنس والنص أساسه حركة مزدوجة: من الأثر في اتجاه الجنس، ومن الجنس في اتجاه الأثر. وانطلاقا من هذه العلاقة الجدلية والتلازمية بين الجنس والنص، انتهى **تودوروف** إلى رفض الآراء المشككة في فعالية عملية التجنيس وإجرائيتها، وقد صدح بمقولته: إنه يستحيل اطراح مفهوم الجنس.

ربط **تودوروف** الأجناس الأدبية بوضع التقاليد التي تشكل أفق الانتظار عند المتلقي، فترسم له طريقة استقبال النص، كما لم يغفل عن ضرورة السياق التداولي للكلام ووظيفته التواصلية في صنع ماهية الجنس الأدبي.

عمدنا في **الفصل الثاني** من البحث إلى تتبع النموذج التحليلي الذي اقترحه **تودوروف** لدراسة النصوص السردية. إضافة إلى مناقشة الأنظمة المفاهيمية التي أرساها الباحث فيما يتعلق بالنظرية السيميائية. وقد توصلنا إلى النتائج الآتية:

انطلق "**تودوروف**" في تحليله للسرد من الأطروحة البنيوية اللسانية، ليتحول بعد ذلك إلى مفهوم الشعرية والنقد الحواري، إضافة إلى الاستفادة من مفهوم الخطاب عند "إميل بنفنيست"، ومن الشكلانيين الروس، وتحديداً "بروب وتوماشفسكي وشكلوفسكي" في مقاربة القصة، ومفاهيم أخرى مثل المتن الحكائي، والمبنى الحكائي، ونظام الوظائف ...

خاتمة:

ليونة منهج **تودوروف** ومرونته في تحليل النص السردي، وترجع هذه الليونة إلى فاعلية مقاربة "**تودوروف**" التي تقوم على رؤية متكاملة للعمل الأدبي، والذي نظر إليه الناقد من عدة زوايا: اللسانية، والتداولية، ونظريات القراءة، وهنا تكمن أهمية ونجاعة هذه المقاربة. أما ما تعلق بالناحية التطبيقية، فإننا نؤكد أيضا على قابلية النموذج وطواعيته للتطبيق. وهذا يحيل مباشرة على مسألة في غاية الأهمية وهي اللقاء الواعي والجميل بين الأدبي والنقدي.

خاصية "النظامية والشمولية"، وهي ما يميز نموذج "**تودوروف**" التحليلي، وعنهما يقول "ولاس مارتن": "يعد **تزفيتان تودوروف** أشمل النقاد البنيويين وأكثرهم نظامية، وتظهر كتاباته الخاصة عن السرد في كيفية دمج النظريات الروسية والفرنسية ببعضها، وهو يدمج كذلك النظرات النافذة لدى النقاد الانجليز والأمريكيين، مظهرا علاقتهم بالاهتمامات الأوروبية". الامر الذي يزيد من الأهمية التي ترومها دراسة "**تودوروف**".

أكد **تودوروف** على دور المؤلف من جهة، والقارئ من جهة ثانية، في المحكي الأدبي بوصفهما عنصران فعالان في العملية السردية، وفي إضفاء المعنى على النص، رافضا بذلك المقولات البنيوية التي تدعو إلى موت المؤلف، وإلى إقصاء القارئ من النص الأدبي. إضافة إلى التفاته إلى دور الخطاب في بناء معنى النص من خلال ما يتيحه سياق التلفظ من إمكانيات سردية. فاتحا بذلك آفاق بحثية جديدة، بعيدا عن الإطار الضيق للمقاربة البنيوية، إلى مجال رحب توفره نظريات ما بعد البنيوية التي تهتم بالمعنى كالسيميائية والتداولية ونظريات القراءة والتأويل.

أشار "**تودوروف**" إلى أن مستقبل السيميوطيقا سيكون قاتما إذا حاول عزل حقل الدراسات الخاص به، مع الاكتفاء بتسمية بعض المصطلحات المعروفة بمصطلحات لسانية. وفي المقابل ستكون آفاق هذا العلم مبشرة بالخير أكثر في حال اقتصر دورها على وضع إطار عام أو وضع بعض المبادئ الأساسية. ويمكن لهذه المبادئ إرساء وحدة بين العلوم الإنسانية الحالية، دون فرض الشكل الذي ستأخذه الأبحاث في كل مجال معين.

راجع **تودوروف** مفهوم اعتباطية العلامة عند دي سوسور، من خلال رفضه لكل حالات تبريرها، معتبرا أن كل العلامات اللسانية اعتباطية بما فيها العلامات الطبيعية، وأن "الرمز" هو

خاتمة:

العلامة الوحيدة المبررة، بسبب علاقة الترميز التي تجمع بين المرمز والمرمز إليه. وهذا ما أدى **بتودوروف** إلى حصر مجال السيميوطيقا على الرمزية.

انتقلنا في "الفصل الثالث" إلى تسليط الضوء على المنعرج المعرفي الذي اتخذه المسار النقدي **لتودوروف**، كما تعرضنا لمختلف القضايا التي شغلت هذا المفكر المرحلة البحثية، وقد أفضت بنا الدراسة إلى النتائج التالية:

عرف **تودوروف** خلال، مسيرته الفكرية، منعرجا مهما جعله يتخلى عن أمجاده الأولى ويسعى إلى اكتشاف عالم أوسع، تجتمع فيه القيم الإنسانية والفلسفية والتاريخية والأخلاقية، حيث أصبح يخوض في مسائل، لا تخلو من الأدب بالتأكيد، لكنه لم يعد حكرًا عليه ولا حبيس نصوصه ومشاغله وتقنياته.

لم يقدم **تودوروف**، من خلال مؤلفاته المختلفة، ما يبرر تحوله هذا، لكن المتابع الحريص لمشوار **تودوروف** النقدي يمكن أن سيتنتج مجموعة من العوامل التي تكون قد ساهمت في هذا المنعرج الإبستيمولوجي.

بقي هاجس التاريخ يلاحق **تودوروف** في معظم أعماله النقدية، حيث ربط الرجل التاريخ بمفهوم الأدب، وبالأجناس الأدبية، وبمفهومه للتداولية والسيميائية، إضافة إلى مناقشته للقضايا الإنسانية والأخلاقية من زاوية تاريخية. مؤكدا بذلك على أن التاريخ لا ينتمي إلى الزمن الماضي وحسب، بل إنه مرتبط بالزمن الحاضر وبالمستقبل أيضا، وهذا ما جعل صفة المؤرخ تضل لصيقة **بتودوروف** الناقد والمفكر.

لقد بحث **تودوروف** عن الحقيقة في علاقتها مع الذاكرة والتاريخ، وقد ربط بين المحكي والحقيقة في جميع أبعاده المعرفية والاجتماعية والأخلاقية، كما ساءل الناقد قدرة المحكيات على نقل المعارف وبناء صور عن العالم، في علاقته مع الجوهر الحواري للمحكي كوسيلة لتبادل التجارب الإنسانية وكحامل للذاكرة. وباختصار؛ فإن تأملات "**تودوروف**" عن المحكي وعلاقته بالحقيقة، تكشف للقارئ عن البُعد الأخلاقي العميق الذي يُمَيز فكر هذا الناقد، محاولا التنصل من كل ذاتية أثناء عملية التحليل والحكم على الظواهر.

خاتمة:

وضع **تودوروف** المعرفة والحقيقة جنبا إلى جنب، فالأولى عبارة عن عملية تراكم وتجميع، وتنطوي الثانية على ولادة جديدة، وعلى تحول عميق. وبهذا يؤدي البحث عن الحقيقة إلى ولادة الأنا النقدية، التي تضفي بدورها أبعادا ملموسة لتحويلها من صورة فردية إلى حالة إنسانية.

استخدم "**تودوروف**" في كتبه المختلفة أشكالا ودرجات متفاوتة من حضور "أنا" الكاتب، وعليه يمكن اعتبارها هذه الظاهرة جزءا من كتابته النقدية. وتُشَكِّل هذه الطريقة في الكتابة، إسهاما مهما في النقد، تنظيرا وتطبيقا.

يشارك البعد الذاتي في الأعمال النقدية "**لتودوروف**" بعقلانية تامة، حيث يظهر خلال عملية البحث ويشكل جزءا عضويا فيها. ويمكن تقديم هذه العملية كسلسلة مكونة من أربع محطات للأنا وهي: الوجودية، والسيرذاتية، والنقدية، والمعرفية.

تتخذ الحياة الأخلاقية للإنسان، بالنسبة "**لتودوروف**"، ثلاثة مواقف عامة: الطيبة، والأخلاق، والنزعة الاخلاقية (قواعد السلوك). وتتمثل هذه المواقف أساسا في فعل الخير دون الحديث عنه (الطيبة)، والقيام بعمل الخير مع التحدث عنه (الأخلاق)، والتحدث عن الخير دون القيام به (النزعة الأخلاقية).

يتمتع فكر "**تودوروف**" الأخلاقي بميزة مزدوجة تتمثل في التمييز والاندماج. إذ أن مقاربته القائمة على التمييز تحرّر في المقام الأول الحقل الأخلاقي من الحقل السياسي، من دون إغفال الطبيعة الاجتماعية للفضائل الأخلاقية. وهذا ما مكن "**تودوروف**" من أن يحلل بقدر كبير من الوضوح والنزاهة الأحداث والظواهر الكبرى في مجتمعاتنا، وذلك من خلال التسليم بذلك البعد الإنساني العميق والفردي البحت، المتمثل في الطيبة، هذا من جهة. بالإضافة إلى تحديد المعيقات التي تواجه الديمقراطيات الحديثة، والمتمثلة في النزعات الأخلاقية الجديدة، من جهة أخرى.

عالج **تودوروف** مسألة الآخر بكثير من الاهتمام، واعتبر أنه يتوجب علينا اكتشاف الآخر لا تدميره. والأساسي بالنسبة للإنسان أن تكون له ثقافة خاصة به، وهو يحتاجها كبديل عن محددات سلوكه التي تقوم على الغرائز، والتي فقدها الإنسان خلال تطوره الطبيعي. إن تعدد الثقافات –بالنسبة **لتودوروف**– رحمة، لأنه في الحوار تكمن فرصة التعلم. وبدلا من محاولة إلحاق الآخر بنظام الأنا، يتوجب على كل إنسان الاعتراف بأن بداخله يكمن بربري.

خاتمة:

لا يبحث "**تودوروف**"، فقط، عن كتابة تاريخ الفكر والعلاقة بيننا وبين الآخرين، وإنما يريد أن يعرف كيف يجب أن تكون هذه العلاقات. وفي النهاية، فهو يسعى إلى تعميق تحليله المفهومي، فبينما هو يحكي ويقدم فكره، فهو يشارك القارئ في التحليل المفهومي؛ **فتودوروف** لم يهمل في دراسته لا المتلقي، الذي هو الآخر، ولا المفاهيم التي سعى إلى إيصالها.

كانت غاية "**تودوروف**" هي فهم النصوص وليس شرحها، والتفكير فيما تضمره هذه النصوص على المستوى الفلسفي والسياسي والأخلاقي، وذلك يعني الجمع بين قراءة "**تودوروف**" الكاتب و"**تودوروف**" الشخص الذي يعتبر الكتابة فعلا إراديا، ومسؤولية تامة.

يبقى مسعى **تودوروف** الفكري قفزة نوعية في مشواره الثقافي والعلمي، وإن القضايا الحساسة التي عالجها بكثير من الدقة والعمق، لتجعل منه مفكرا إنسانيا بامتياز، وتصنع في شخصيته فيلسوفا عبقريا، مؤثرا في عصره تأثيرا لا يمكن أن يختلف عليه اثنان.

لا يدَّعي هذا البحث أنه استوفى موضوعه بشكل تام، لكنه حاول – قدر الإمكان – توضيح الوِحدة التي تُميز العمل النقدي "**لتزفيتان تودوروف**"، وذلك بدراسة مختلف الأشكال التي تمظهرت من خلالها العلاقة بين النقد النصي والفكر النقدي.

ختاما، أتمنى أن أكون قد لامست بعض النقاط التي يجب إثارتها في الدراسة، فهذا ما أنشده وأبتغيه. وإن كان الأمر غير ذلك، فحسبي أني اجتهدت وحاولت أن أصيب، وإن لم أصب فلي أجر الاجتهاد.

قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

أ-المراجع باللغة العربية:

كتب تزفيتان تودوروف:

1. الأدب في خطر، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2007.
2. الأدب والدلالة، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1996.
3. البنيوية والأدب، تر: عبد النبي اصطيف، 1973.
4. شعرية النثر "تليها أبحاث جديدة حول المسرود، تر: عدنان محمود محمد، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011.
5. الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1987.
6. مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1993.
7. مفهوم الأدب ودراسات أخرى، تر: عبود كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2002.
8. ميخائيل باختين المبدأ الحواري، تر: فخرية صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت، 1996.
9. نظريات في الرمز، تر: محمد الزكراوي، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، 2012.
10. نقد النقد "رواية تعلم"، تر: سامي سويدان، تقديم: ليليان سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، العراق.

الكتب الأخرى:

1. إبراهيم السيد، نظرية الرواية "دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة"، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998.
2. ابن طفيل، حي بن يقضان، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، 2012 .

3. ابن مسكويه، تهذيب الأخلاق وتطهير الأعراق، تقديم: حسن تميم، دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر، ط2، بيروت.

4. أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، دار المعرفة للطباعة والنشر، ج3، بيروت.

5. أحمد الجوة، بحوث في الشعرية "مفاهيم واتجاهات"، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقس، 2004 .

6. أحمد المتوكل، المنحى الوظيفي في الفكر اللغوي العربي، الأصول والامتداد، دار الأمان للنشر، ط1، الرباط، 2006.

7. أحمد محمد ريس، ثنائية الشعر والنثر في النقد الفكري، بحث في المشاكلة والاختلاف، ط1، وزارة الثقافة دمشق، 2002.

8. بهاء الدين محمد مزيد، من أفعال اللغة إلى بلاغة الخطاب السياسي "تبسيط التداولية. شمس للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2010.

9. حسان الباهي، الحوار ومنهجية التفكير النقدي "إفريقيا الشرق"، ط1، المغرب، 2004.

10. حسن المودن، الرواية والتحليل النفسي، قراءات من منظور التحليل النفسي، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2009.

11. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1994 .

12. خلدون الشمعة، النقد والحرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1977.

13. سعيد يقطين، الكلام والخبر "مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1997.

14. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي: (النص – السياق)، المركز الثقافي العربي، ط1، 1989، بيروت، الدار البيضاء .

15. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1989.

16. سمير المرزوقي، وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

17. شكري فيصل: مناهج الدراسة الأدبية في الأدب العربي، دار العلم للملايين، ط5، بيروت، 1982.

18. صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، العراق، 1987.

19. طه عبد الرحمان، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، ط2، 2000.

20. عبد الجليل محمد أبلاغ، شعرية النص النثري، مقاربة نقدية تحليلية لمقامات الحريري، شركة النشر والتوزيع، ط1، الدار البيضاء، 2002.

21. عبد الرحمن ياغي، البحث عن إيقاع جديد في الرواية العربية، دار الفرابي، ط1، بيروت، 1999.

22. عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية عند الغرب، (مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامه)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.

23. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب "الدراسات الأسلوبية والأسلوب"، الدار العربية للكتاب، ط3، تونس.

24. عبد العزيز شبيل، نظرية، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، جدلية الحضور والغياب، دار محمد على الحامي، ط1، تونس، 2001.

25. عبد العزيز شبيل، نظرية، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، جدلية "الحضور والغياب"، دار محمد على للنشر، ط1، تونس، 2001.

26. عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال للنشر، ط3، الدار البيضاء، 2006.

27. عبد الفتاح كيليطو، من شرفة ابن رشد، ترجمة: عبد الكريم الشرقاوي، دار توبقال للنشر، ط1، 2009.

28. عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2004.

29. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر، 1998.

30. عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة، ط2، بيروت، 1983.

31. عثماني الميلود، شعرية تودوروف، دار قرطبة، ط1، الدار البيضاء، 1990.

32. عمر عيلان، الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، دراسة سوسيوبنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، 2001.

33. عمر محمد الطالب، مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، دار اليسر للنشر والتوزيع، ط1، المغرب، 1988.

34. عمر محمد الطالب، مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، دار اليسر للنشر والتوزيع، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1988.

35. عمر مهيبل، البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، 1991.

36. فاضل ثامر، اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1994.

37. فتحي إنقزو، قول الأصول، هوسرل وفينومينولوجيا التخوم، منشورات الاختلاف، ط1، 2014.

38. فرج بن رمضان، الأدب العربي القديم ونظرية الأجناس، دار محمد علي الحامي، تونس، ط1، 2001.

39. مالك بن نبي، ميلاد مجتمع "مشكلات حضارة"، تر: عبد الصبور شاهين، دار الفكر، الجزائر.

40. محمد الداهي، شعرية السيرة الذهنية "محاولة تأصيل"، منشورات فضاءات مستقبلية، ط1، الدار البيضاء، 2000.

41. محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2005.
42. محمد طرشونة، حي بن يقظان قصيدة صوفية، ندوة الجنس الأدبي في الأدب العربي القديم، منشورات كلية الآداب، منوبة، تونس، 1994.
43. محمد عبد الجابري، الخطاب العربي المعاصر، دراسة تحليلية نقدية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1982.
44. محمد بلقاسم، النقد البنيوي، الخلفيات اللسانية والأسس المعرفية والخصائص، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2009.
45. محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي في ضوء المناهج النقدية الحداثية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.
46. محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1987.
47. محمد مندور، في الأدب والنقد، دار نهضة مصر، ط5، القاهرة.
48. مريم سليمان، علم نفس التعلم، دار النهضة العربية، ط3، لبنان،2003.
49. هدى محمد قناوي، وعبد المعطي حسن مصطفى، علم نفس النمو – الأسس والنظريات، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة،2001.
50. يمنى العيد تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، ط2، بيروت، 1999.
51. يوسف أشلحي، تأويل الذاتية في فلسفة بول ريكور: قراءة في كتاب "الذات عينها بوصفها آخر"، مركز نماء للبحوث والدراسات، بيروت، 2018.

الكتب المترجمة:

1. إ.ر. تيتونيكا، باختين بين المنهج الشكلي والمنهج الاجتماعي، ضمن ميخائيل باختين الناقد الحواري، تر: أنور المرتجي، منشورات زاوية، الرباط، 2009 .
2. أرسطو: فن الشعر، ترجمة وشرح وتحقيق: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة – بيروت 1973،
3. أفلاطون، الجمهورية، موفم للنشر، الجزائر، 1990.

4. إيمانويل كانط، تأسيس ميتافيزيقا الأخلاق، ترجمة وتقديم: عبد الغفار مكاوي، منشورات الجمل، ط1، ألمانيا، 2002.

5. إيمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، ترجمة غانم هنا، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، 2005.

6. بول ريكور، من النصّ إلى الفعل "أبحاث التأويل"، تر: محمد برادة، حسان بورقية، دار الأمان، ط1، الرباط، 2004.

7. جاك لاكان، الخيالي والرمزي، إشراف: مصطفى المسناوي، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2006.

8. جاك لوغوف، الذاكرة والتاريخ، تر: جمال شحيد، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، ط1، لبنان، 2017.

9. جان جاك روسو، العقد الاجتماعي، تر: دوقان قرقوط، دار القلم، ط1، بيروت، 1973.

10. جان ماري شيفر، من النص إلى الجنس ضمن "نظرية الأجناس الأدبية"، تر: عبد العزيز شبيل، مراجعة حمادي صمود، كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط 1، 1994.

11. جون بول سارتر، ما الأدب، ترجمة وتقديم، محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة.

12. جيرار جينات: مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمان أيوب، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1985.

13. جيرار جينات، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر محمد المعتصم وآخرون، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2008.

14. جيرار جينات، عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 2000.

15. جيرار جينات، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمان أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

16.جيرار دولودال، السيميائيات أو نظرية العلامات، تر: عبد الرحمان بوعلي، مطبعة النجاح الجديدة، ط1، الدار البيضاء، 2000.

17.روبرت هولاب، نظرية التلقي "مقدمة نقدية"، تر: خالد التوزاني والجيلالي الكدية، منشورات علامات، ط1، المحمدية، 1999.

18.روبرت ويكس، نيتشه حياته وأعماله، تر: عبد الله بن قعيد، موسوعة ستانفورد للفلسفة، منشورات حكمة، 2019.

19.روجر فاولر، اللسانيات والرواية، تر: أحمد مومن، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، مطبعة البعث، 2006.

20.روجر فولر، اللسانيات والرواية، تر: لحسن أحمامة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1997 .

21.رولان بارت، التحليل النصي، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، 2009.

22.رولان بارت، نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، مركز النماء الضاري، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1994.

23.روني إيلي ألفا، موسوعة أعلام الفلسفة، مراجعة جورج نخل، دار الكتب العلمية بيروت، ط1، المجلد 2، 1992.

24.رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة وتحقيق: محي الدين صبحي وحسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، لبنان، 1987.

25.رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1987.

26.فانسون، نظرية الأنواع الأدبية. تر. حسن عون، منشأة المعارف، الإسكندرية.

27.فرانسوا أرمينكو، المقاربة التداولية، تر: سعيد علوش، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، ط1، 1987.

28.فلاديمير بروب، مورفولوجيا الخرافة، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط1، 1986.

29.فلاديمير بروب، مورفولوجية الخرافة، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط1، الرباط، المغرب، 1986.

30.كروتشيه، المجمل في فلسفة الفن، تر: سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 2009.

31.لويس هيلمسلاف، حول مبادئ نظرية اللغة، ترجمة: جمال بلعربي، منشورات ضفاف، 2017.

32.مارتن هيدغر: نداء الحقيقة، تر: عبد الغفار مكاوي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1977.

33.مجموعة من المؤلفين، نظرية الأجناس الأدبية، تر: عبد العزيز شبيل، النادي الأدبي الثقافي، ط1، جدة، 1994.

34.محمد محجوب، في شروط التجدد التأويلي، مجلة تأويليات، مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، العدد الأول، الرباط، 2018،

35.مشيل فوكو، الكلمات والأشياء، تر: مطاع الصفدي وآخرون، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1990.

36.منيرة شرقي، المبدأ الحواري عند ميخائيل باختين، مجلة جيل للدراسات الأدبية والفكرية، العدد الثالث، سبتمبر 2014،

37.موريس بلانشو، أسئلة الكتابة، ترجمة: نعيمة بنعبد العالي وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، ط 1، الدار البيضاء، 2004.

38.ميخائل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2009.

39.ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل منصف التكريتي، مراجعة حياة شرارة، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1986.

40.وليام مارتن، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلي الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 1998.

الرسائل الجامعية:

1. بن عيسى إزابيط، الاستفهام في اللغة العربية دراسة دلالية تداولية، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا جامعة سيدي محمد بن عبد الله كلية الآداب ظهر المهراز، فاس، 1998/1997.

المجلات والدوريات:

2. عبد القادر الشاوي، إشكالية الرؤية السردية، مجلة دراسات سيميائية، المغرب، العدد 2، 1987.
3. عبد المالك خلف التميمي وآخرون، مجلة عالم الفكر، المجلد 40، العدد2، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2011.
4. جاب لنفلت، مستويات النص السردي الأدبي، ترجمة: رشيد بنحدو، مجلة آفاق.
5. محمد أسيداه، السوفسطائية وسلطان القول، "نحو أصول لسانيات سوء النية"، مجلة عالم الفكر، ع 4، 2005.
6. محمد السيد غلاب، أصل الإنسان، المكتبة الثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد 266، 1971.
7. محمد سبيلا، الإيديولوجيا والبلاغة، مجلة المناظرة، ع 4، 1991.
8. محمد محجوب، في شروط التجدد التأويلي، مجلة تأويليات، مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، العدد 01، الرباط، 2018.
9. عزي عبد الرحمن، ما بعد البنيوية والمعالم الثقافية العربية، مجلة المستقبل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، العدد 42-43.
10. هاشم صالح، تودوروف يراجع تودوروف، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 40، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1986.
11. وولف غانغ كايزر، من يحكي الرواية، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، العدد 8، 1988.
12. عبد الله إبراهيم، ثقافتنا للدراسات والبحوث، المجلد 5، العدد السابع عشر، 2008.
13. صورية مكاحلية، قلق الهوية في خطاب إدوارد سعيد – خارج المكان وتأملات حول المنفى، مجلة آفاق علمية، المجلد 11، العدد 01، جامعة العربي تبسي، 2019.

14. شريف الدين بن دوبة، الحقيقة والشك "هيرقليطس أنموذجا"، ضمن المعرفة والإيبيستيمولوجيا، الجزء الأول، النشر الجديد الجامعي، 2017.

15. سعيدي عبد الفتاح، نقد العقل العلمي الحداثي عند إدغار موران، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد 26، جامعة الشهيد حمة لخضر، الوادي، سبتمبر 2016،

16. خيري دومة، رواية السيرة الذاتية الجديدة، قراءة في بعض روايات البنات، مجلة نزوى، العدد 36، 2009/07/27،

17. حبيب مصباحي، الراوي والمنظور، "قراءة في فاعلية السرد الروائي"، مجلة الأثر، العدد 23، مخبر الحركة النقدية في الجزائر، سعيدة، ديسمبر 2015.

18. رويبحي لخضر، علاقة السيمياء باللسانيات، مجلة الممارسات اللغوية، الجزء الخامس، العدد 28، جامعة لمسيلة.

19. جليلة طريطر، مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث (بحث في المرجعيات)، مركز النشر الجامعي، ج1 وج2، تونس، 2004.

20. إيميل بنفنست، مسائل في اللسانيات العامة، نقلا عن السعيد هادف، مصطلحا السرد والخطاب "مقاربة بين النظرية الغربية والنظرية اللغوية العربية القديمة، مجلة المبرز، فيفري 2002.

21. الحبيب أبو عبد الله، مفهوم الهيرمينوطيقا، الأصول الغربية والقافية العربية، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 140، مركز الإنماء القومي، بيروت، 2007.

22. أفلاطون، جورجياس، "مقال في الرد على أهل البلاغة أو السفسطائيين"، تر: محمد حسن ظاظا، مراجعة، سامي النشار، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1970.

23. كعوان محمد، الرمز والعلامة والإشارة: المفاهيم والمجالات، الملتقى الوطني الرابع "السيمياء والنص الأدبي"، المدرسة العليا للأساتذة، قسنطينة.

24. عبد السلام المسدي، الازدواج والمماثلة في المصطلح النقدي، نموذج الشعرية والسيميائية، المجلة العربية للثقافة، العدد 24، مارس 1993.

25. عبد الله محمد السحيم، مجلة تراث الإنسانية، إصدار وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المجلد الثاني، مصر.

26. جودت الركابي، أدبنا والبنيوية، مجلة الموقف الأدبي، العدد الخامس، 1989.

27. السيد إمام، مدخل إلى نظرية الحكي (السرد)، "أسئلة السرد الجديد"، مؤتمر أدباء مصر، الدورة 23، شركة الأمل للطباعة والنشر، ط1، محافظة مطروح، 2008.

المعاجم والموسوعات:

1. مبارك مبارك، معجم المصطلحات الألسنية، فرنسي–إنجليزي–عربي، دار الفكر اللبناني، 1995.

2. سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، الحكمة في حدود الكلمة، دندرة للطباعة والنشر، ط1، 1981.

3. ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي "إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، ط4، بيروت، 2005.

المواقع الإلكترونية:

1. حسناء الإدريسي الكيري، البنيوية في النقد الأدبي، مدخل تعريفي، بحث منشور في صحيفة "قاب قوسين" الإلكترونية، 2015/11/23.

2. عدلي الهواري، المركزية الاوروبية: بين الفرض والرفض، https://www.facebook.com/profile.php?id=100006738151849

3. عدنان ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، اتحاد كتاب العرب، ط1، دمشق، 2000.

4. عمر السنوي الخالدي، البنيوية عوامل النشأة وأسباب التقويض، https://www.alukah.net/literature_language/0/115084/#_ftn3

5. فيصل دراج، تودوروف والدفاع عن وظيفية الأدب، https://www.addustour.com/article

6. مصطفى الغرافي، البلاغة والإيديولوجيا "بحث في العلاقة الملتبسة بين المعرفة البلاغية والمطالب الإيديولوجية"، http://www.maaber.org/issue_april15/spotlights1.htm

7. مصطفي الغرافي، مسألة النوع الأدبي، https://www.alawan.org/2016/10/15

8. عمر عيلان، تزفيتان تودوروف وشعرية السرد، القصة والخطاب، محاضرة. https://www.neelwafurat.com/itempage.aspx

9. نادية أبو رميس، من هو مكتشف أمريكا، https://mawdoo3.com

10. جميل حمداوي، من أجل قوانين جديدة لتحديد الجنس الأدبي،
https://www.diwanalarab.com

ب–قائمة المراجع باللغات الأجنبية:

Ouvrages de Tzvetan TODOROV :

Livres :

1. Au nom du peuple, Editions de l'aube, Paris, 1992.
2. Devoirs et délices. Une vie de passeur, entretiens avec Catherine Portevin, seuil, Paris, 2002.
3. Dictionnaire encyclopédique des science du langage, seuil, paris, 1972. (avec Ducrot Oswold)
4. Face à l'extrême, Paris, Seuil, 1991.
5. Fragments d'une morale, Lettre internationale, printemps 1991.
6. Frêle bonheur. Essai sur Rousseau, Hachette, Paris, 1985.
7. Frêle bonheur. Essai sur Rousseau, Paris, Hachette, Textes du XXe siècle.
8. Guerre et paix sous l'occupation, Arléa, Paris, 1996. (avec Jacquet Annick).
9. L'homme dépaysé, Seuil, Paris, 1996.
10. La conquête de l'Amérique. La question de l'autre, Paris, Seuil, 1982.
11. La Peur des barbares, Robert Laffont, Paris, 2008.
12. La Peur des barbares. Au-delà du choc des civilisations, Robert Laffont, Paris, 2008.
13. La vie commune. Essai d'anthropologie générale, Paris, Seuil, 1995.

14. Le Jardin imparfait, La pensée humaniste en France, Grasset & Fasquelle, Paris, 1998.

15. Les genres du discours, seuil, 1978.

16. Les morales de l'histoire, Grasset, paris, 1991.

17.Mémoire du mal, tentation du bien. Enquête sur le siècle, Paris, Laffont, 2002.

18. Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine, Paris, Seuil, 1989.

19. Symbolisme et interprétation, seuil, paris, 1978.

20. Théorie du symbole, Paris, seuil, 1977.

21. Une tragédie française, Été 1944 : scènes de guerre civile, Paris, Seuil, 1994.

Articles :

1. Edward Saïd, le spectateur exilé, in journal le Monde, 2008 .

2. Fictions et vérités, in L'Homme, Navarin, tome 29, n 111-112, 1989.

3. La mémoire devant l'histoire, cit., mis en ligne le 07 juin 2007, consulté le 31 janvier 2020. URL : http ://terrain.revues.org/2854.

4. La mémoire devant l'histoire, in Terrain, 1995, mis en ligne le 07 juin 2007, consulté le 20 novembre 2019.

5. Les catégories du récit littéraire, in l'analyse structurale du récit, communication, 08, seuil, paris.

6. Perspectives sémiologiques, in Communication, n 7, 1966.

7. Pourquoi Jakobson et Bakhtine ne se sont jamais rencontrés, in Esprit, ed : Esprit, 1997.

8. Synecdoques, in communication, n 16, seuil, paris, 1970

9. Un nouveau moralisme, in Le Débat, N 107, Gallimard, Paris, Novembre-Décembre 1999. URL : http ://terrain.revues.org/2854

Autres ouvrages :

Livres :

1. Albert Camus, Carnets, Gallimard, Pléiade, Paris, 2008.

2. Alexandre Soljenitsyne, L'Archipel du Goulag, II, Seuil, 1974, p. 459, cité par Todorov, in Face à l'extrême.

3. Christiane Achour, Simone Rezzoug, Convergences critiques, Office des publications universitaires, Alger, 1990.

4. Didier Anzieu, Les traces du corps dans l'écriture, une étude psychanalytique du texte narratif, Psychanalyse et langage, du corps a la parole, Bordas, Paris, 1998.

5. Dostweveski, crime et châtiment, traduit du russe par Victor Derély 1884, fr.wikisource.org/wiki/Crime_et_châtiment

6. Edward Saïd, L'orientalisme, l'orient créé par l'occident, seuil, 1980.

7. Ferdinan de Saussure, cours de linguistique générale, Payote, Paris, 1967.

8. Francois Dosse, Histoire du structuralisme, La Découverte, coll. La Découverte/Poche, Paris, 2012.

9. François Dosse, L'Empire du sens. L'humanisation des sciences humaines, la découverte, Paris, 1995.

10. Georges Mounin, lntroduction a la sémiologie, éd de Minuit, Paris, 1970.

11. Gérard Ginette, Figures III, seuil, Paris, 1972 .

12. Gérard Ginette, Nouveau discours du récit, seuil, Novembre 1983.

13. Groupe d'auteurs, Théorie de la littérature, Textes des formalistes russes, réunis, présentés, et traduits par T. Todorov, préface par R. Jakobson, Seuil, 1965.

14. Guiraud. P, La sémiologie, P. U. F, coll, Que sais-je ? n. 1421, Paris.

15. Hanna Arendt., La Condition de l'homme moderne, traduction de Georges Fardier, Calmann-Lévy, Paris.

16. Henri Bergson, Le rire, Presses, Universitaires de France, Paris, 1991.

17.J. Greimas et J. Courtes, Sémiotique, Dictionnaire Raisonné de la Théorie du Langage, 1979.

18. Jean Verrier, Tzvetan Todorov du formalisme russe aux morales de l'histoire, collection référence, paris, 1995.

19. Jean-Jacques Rousseau, Les confessions, Garnier-Flammarion, Paris, 1968.

20. Karl Philipp Moritz, Le Concept d'achevé en soi et autres écrits, 1785-1793, Textes présentés et traduits par Philippe Beck, Coll : Philosophie d'aujourd'hui, 1995.

21. Magali UHL, Subjectivité et sciences humaines, Essai de métasociologie, Beauchesne, Paris, 2004.

22. Marcel Proust, À la recherche du temps perdu, Gallimard, Paris, 1999.

23. Martin Heidegger, Approche de Hölderlin, Tel, Gallimard, 1973.

24. Michel De Certeau, La Faiblesse de croire, texte établi et présenté par Luce Giard, Seuil, Paris, 1987.

25. Michel de Montaigne, Les essais, textes établis par Jean Balsamo, Michel Magnien et Catherine

26. Nelson Goodman, Ways of Worldmaking, Hassocks, The Harvester Press, 1978.

27. Paul Bénichou, Morales du grand siècle, Gallimard, Paris, 1948.

28. Roland Barthes, Roland Barthes par Roland Barthes, Seuil, Paris, 1975.

29. Roman Jakobson, Russie folie poésie, textes choisis et présentés par Tzvetan Todorov, Seuil, 1986.

30. Vassili Grossman, Vie et destin, traduit du russe par Alexis Berelowitch, Paris, Lausanne, Pocket, 1983.

31. Grimas, Sémantique Structurale, Larousse, paris, 1966.

Articles :

1. Benvenist, nature du signe linguistique, in problème de linguistique générale, gallimard, paris, 1968.
2. Frédéric François, Caractéres généraux du langage, in Le langane, (sous la diréction d'Andre Martinet), Gallimard, Paris, 1968.
3. Guy Bouchard, la conception augustienne du signe, selon Todorov. https://www.brepolsonline.net/doi/pdf/.
4. Guy bouchard, les moralistes modernes, in revue de la philologie, Belgrade, 2010.
5. Guy bouchard, Semiologie et symbolique, in bibliographie of sémiotics, 1985.
6. H. P. Grice, Meaning, the philosophical Review, vol 66, n 03, 1957.
7. H. Paul . Grice, Logique et conversation, in Communications, 1979.

https://sites.google.com/site/lectureanalytique/dom-juan/dom-juan-acte-iii-scene-2 .

8. John R. Searl, Speech acts, an essay in the philosophiy of language, Cambridge university press, Cambridge mass, 1969.
9. Joseph Dopp, J. L. Austin: How to do things with words, in revue philosophique de louvain, troisième série, tome 60, n 68, 1962.
10. Lekomestev, Y.K, Quelques fondements de la sémiotique générale, in travaux sur les systèmes du signes, Ecole de tartu, Bruxelles, Edition complexe, 1976.
11. Molière, Dom Juan, acte 3, scène 2,
12. Roland Barthes, L'ancienne rhétorique, Aide-mémoire, in Communications, n 16, seuil, paris, 1970.
13. Rolond Barthes, introduction à l'analyse structurale des récits, in communication, 8.
14. Ruggiero Romano, Les mécanismes de la conquête coloniale: les conquistadores, in Question d'histoire, Flammarion, Paris, 1972.

15. Stoyan Atanassov, Tzvetan Todorov ou le moi dialogique au carrefour des cultures, in Signes, Discours et Sociétés, 3. Perspectives croisées sur le dialogue, 24 juillet 2009 : http ://www.revue-signes.infodocument.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

مقدمة.....**05**

الفصل الأول: نقد التمثلات السابقة ومراجعة التوصيف **13**

المبحث الأول: نقد مفهوم التمثل التقليدي.....**15**

1.سلطة المرجعية الشكلانية.....**15**

2.نقد المشروع الشكلاني.....**21**

3.نقد المفهوم البنيوي.....**29**

المبحث الثاني: الوعي النظري بمفهوم الأدب نقده.....**38**

1.حوارية باختين كسند للتوفيق بين الشكل والمضمون **40**

2.مشروعية مفهوم الأدب.....**48**

3. نحو شعرية للخطاب الأدبي.....**60**

4.الوعي التداولي.....,.....**67**

المبحث الثالث: سؤال التجنيس.....**79**

1.مشروعية الجنس الأدبي.....**85**

2.تناسل الأجناس وحركية معايير التصنيف.....**89**

3. معيار التلقي في تجنيس العجائبي.....**100**

الفصل الثاني: البحث عن النموذج التحليلي.....**114**

المبحث الأول: النظام المفاهيمي الحكائي.....**116**

1. الخلفية المعرفية.....**118**

2. آليات اشتغال النظام الحكائي.....**124**

3. آليات اشتغال النظام الخطابي.....**133**

4. البنيات السردية.....**160**

5. تأسيس بنية سردية عالمية.....**161**

المبحث الثاني: النظام المفاهيمي السيميائي.....**173**

1.المرجعية السيميائية الغربية.....**174**

2.نحو تطوير نظرية مستقلة للعلامات.....**175**

3.مأزق السيميوطيقا.....**186**

4.خصوصية العلامة اللسانية.....**191**

الفصل الثالث: الانفتاح على الأخلاق والعقل القرائي المركّب.....204

المبحث الأول: حدود المعرفة الذاتية.....**210**

1. الذاتية المكبوتة.....**211**

2. التقييم النقدي الذاتي.....**215**

3. الذاتية والنزعة الإنسانية.....**220**

4. الذاتية الأخلاقية.....**223**

المبحث الثاني: رحلة البحث عن الحقيقة.....**237**

1. البحث عن الحقيقة العلمية.....**239**

2. المحتمل باعتباره وجها آخر للحقيقة.....**243**

3. محكيات الذاكرة والحقيقة.....**256**

المبحث الثالث: الأخلاق في مواجهة النزعة الأخلاقية.....**262**

1. الطيبة باعتبارها بداية مطلقة للظاهرة الأخلاقية.....**264**

2. الأخلاق بين الفضاء العام والفضاء الخاص.....**267**

3. النزعة الأخلاقية باعتبارها تجريدا للأخلاق.....**277**

المبحث الرابع: إشكالية الآخر في فكر تودوروف.....**286**

1. طبيعة العلاقة مع الآخر.....**287**

2. تصور الآخر باعتباره سلوكا رمزيا.....**292**

خاتمة.....**302**

قائمة المصادر والمراجع.....**310**

فهرس المحتويات.....**328**

ملخص

ملخص:

ملخص:

يحظى "تزفيتان تودوروف"، الفيلسوف والنحوي البلغاري، المقيم في فرنسا حاملا لجنسيتها، بمكانة محترمة في أوساط المثقفين الفرنسيين، حتى أن "باسكال بونيفاس" وصفه بالمفكر الأكثر احتراما؛ حيث يعود إليه الفضل مع صفوة من الدارسين النادرين، في إحداث ثورة حقيقية في مفهوم الأدب وابتداع نظريات ومفاهيم التحليل السردي وعلوم اللغة، أُدخلت كلها إلى الجامعة الفرنسية، في حقبة التحول الحاسمة نهايات الستينات ومطالع ما تلاها وانعكست سريعا على المحافل الأكاديمية العربية، وبلدان المغرب العربي بالدرجة الأولى والقصوى.

إن الذي يجعل من "تودوروف" ناقدا بهذا الوزن الثقيل، وملفتا للنظر، هو ذلك الزلزال الذي أحدثه تحت أقدام المؤمنين الواثقين، ليزرع بذرة الشك في اليقين، يقين معرفة سابقة، طارحا أفكارا ومثيرا استفهامات، تزعزع الخواطر بوساوس من شأنها أن تظهر، وخاصة لدى المطمئنين إلى المعتقدات المطلقة، وكأنها تشكك في العقيدة نفسها. وهي تفعل ذلك حقا، عندما تجدد مساءلة المعرفة، من أي نوع كانت، في محتواها، وأكثر من ذلك في المحور الأساس الذي عليه تستند وبه تستقر.

إننا نعود إلى "تودوروف" لا لنزيح الغبار عن ما بات تراثا نقديا، مكرسا في الجامعات وحوليات العلوم الإنسانية، الأدبي منها خاصة، وليس بالضرورة لفحص تراكيبه وأنساقه وسنن نظامه، فإن ذلك، على ما فيه من فائدة، مبذول للدارسين والطلاب على السواء، به يختبرون النصوص، وبأدواته المنهجية يحللون ويفككون. نعود إلى تودوروف لشأن آخر تماما، استدعته المفارقة، وما يقول به المثل من أنه بضدها تتميز الأشياء، ما يتطلب لا محالة استدعاء الغائب، وحتمية قياس شاهد اليوم على غائب الأمس.

"فتودوروف" الراهن يقول أو يدعو إلى عكس ما قننه وأكد عليه كشرعية للدرس الأدبي لا تبغي بغير لبّ الأدب وأدبيته الجوهرية، الوحيدة، بديلا؛ إنه ببساطة يصدر القرار الحاسم لإعطاء شرعية الانقلاب على حقله المفاهيمي السابق.

بدأ "تودوروف" مشواره الفكري ناقدا أدبيا؛ حيث وصل إلى فرنسا سنة 1963، ممنوحا من بلده بلغاريا، من جامعة صوفيا، بذريعة التخصص في موضوع لغوي، بينما في رأسه مخطط للإفلات

ملخص:

من قبضة المعسكر الشيوعي والنظام التعليمي السائد في جامعة واقعة في قبضة التوجيه الإيديولوجي. هناك تحايل مؤقتا على الوقوع في هذا الفخ باختياره لشهادة التخرج موضوعا اقتضى مقارنة صيغتين لقصة كاتب واحد درسهما لغويا ونحويا. وبمجرد الانتقال إلى باريس رأى الأفق المفتوح، وطرق الباب المناسب، وسلم على اليد السحرية، ممثلة فيَ علَمين من بين الذين سينقلون الدرس الأدبي النقدي في السوربون تلك النقلة النوعية التي لا يقيس مسافتها ونوعها إلا أعلام مدرسة التاريخ الأدبي التقليدي والفيلولولوجي، الذين أصبح اختصاصهم يحتضر على يد رولان بارت، وجيرار جنيت ويرهما.

على يد هذين الناقدين، سيقطع "تودوروف" الخطوة الأولى في المسار الجامعي الجديد، أو بالأحرى المجدد، الموافق لهواه. فهو لم يصل إلى مدينة باريس صفر اليدين ولكن مالكا إرثا أدبيا فريدا هو الذخيرة التي دُعي إلى نقلها إلى الخزانة الفرنسية لتعزز نهجا وترسخ دعائما، نعني تلك النصوص النظرية للشكلانيين الروس، المتفوقة في عشرينيات القرن الماضي، من كبار آبائها فيكتور كلوفسكي، وإيخنباوم، الذين أسسا درس الأدب، النثر أولا، والشعر جزئيا، ومفهوم أدبية الأدب المشتغل بأدواته وإجراءاته المخصوصة به.

هكذا، وبتشجيع من "جيرار جنيت"، ينقل "تودوروف" هذه النصوص إلى الفرنسية لتصدر سنة 1965 بعنوان "نظرية الأدب نصوص الشكلانيين الروس" لتنطلق المسيرة على سكة تجديد مفهوم الأدب، مع "جنيت" دائما، خلال عشر سنوات عبر مجلة"Poétique" ، مسنودة بسلسلة دراسات. وفي سنة 1981 يصدر تودوروف "ميخائيل باختين والمبدأ الحواري"، أين اشتغل الناقد على المبدأ الحواري الذي لاقى معارضات عديدة تحت عناوين مختلفة، مثل: "بين الشكل والدلالة"، "الهوية والغيرية"، "الخاص والعام". ويبدو أن الكاتب الروسي "دستويفسكي"، هو الكاتب الذي توقف عنده "تودوروف" مطولا، لكي يحاول أن يزيل كثيرا من الأوهام المتعلقة بدراسة هذا الكاتب الكبير. أراد الناقد البلغاري أن يجدد قراءة "دستويفسكي" عبر إظهار وحدة المعنى والشكل، ووحدة المسائل التقنية الروائية، والمسائل الفلسفية. ومثلما اهتم "تودوروف" بمسألة المبدأ الحواري، اهتم أيضا بمسألة الشكل والمضمون، وموضوع الشعرية، والرمز، والقيمة في الأدب، وغيرها من الأعمال النظرية والتحليلية اتجهت نحو تغيير خط تدريس الأدب في الجامعة الفرنسية، وتحريرها من السياج المحدود للمناهج والدراسات السائدة المغلقة، وأسيرة المعايير الخارجية، المعزولة عن النص، بالتوجه أساسا

ملخص:

إلى دراسة الأعمال في ذاتها، وانفتاحها على بعضها؛ حيث يستخدم المشتغلون في هذا الحقل أدوات التحليل البنيوي والعلوم اللسانية أساسا أولا، والدلالية ثانيا، والسيميائية أخيرا، على مراحل هي مجمل التطور الذي عرفته المناهج الأدبية الحديثة من تطور، بدءا من نهاية الستينات. وإن جزءا من هذه المناهج والجهود الكبرى المؤسسة والمطورة هي ما ضمه العمل الضخم "لتودوروف" المعنون: "القاموس الموسوعي لعلوم اللسان" شكّل منذ صدوره، وما يزال، مرجعا لا غنى عنه في بابه، لكل من يسير على درب الدرس الأدبي الجديد، حيث ما انفك يجتذب الكثير من الاهتمام، ويثير غير موقف ومراجعة.

توالت أعمال الناقد البلغاري، الذي اكتسب الجنسية الفرنسية آنئذ، بانتظام وفي الخط القويم لضبط وتقنين شروط ومفاهيم معيارية العمل الأدبي داخل الدائرة الأدبية الصرف، أي العناصر والمكونات والإواليات المرتبطة بصناعة القول والأداء الفني وتكوّن الدلالة فنيا في ارتباط مع رسم التنوع الأجناسي للخطاب، وبالتركيز على البنيات السردية أو ما سيتحدد أكثر عند "جينيت" خاصة بـ"علم السرديات". والحاصل أن تودوروف قد وجد ضالته في العكوف على القول وفنيته في ذاتهما، بمعزل عن المعنى، أو المضمون، أو الصلات التي يقيمها الإبداع مع العالم، وهذا في مناخ الإنفجار الثقافي الذي عصف بفرنسا بعد حركة 68 الطلابية والعمالية، والفكرية خاصة مما جعلها (أي فرنسا) أكثر نضوجا وتفتحا وتنوعا وتجددا. ولعل إلى هذا المنزع الأخير قد أثر كثيرا في التغيير الذي سيطرأ على المسار الفكري لتودوروف، حين سيشرع منذ نهاية السبعينات الخالية في كسر القوقعة البنيوية المغلقة والانفتاح التدريجي على العالم الخارجي، جغرافيا وثقافيا؛ إذ ينشغل بمساءلة التعدد الثقافي وفهم الآخر، مما قاده إلى رحلات في بلدان أميركا اللاتينية، المكسيك أولا، أثمر كتابا عنه (1978)، ثم إلى قراءات لأعمال كبار التنوير، "مونتسكيو"، "مونتاني"، "توكفيل"، وأضرابهم، والإنفتاح، بالتالي، على اختصاصات أوسع: علم النفس، التاريخ، الأنثروبولوجيا والفلسفة والأخلاق. وبموازاة هذا كان ينتقل إلى الإندماج في المجتمع الفرنسي بكيفية هيكلية وملتزمة، بالإشتراك في لجان بحث واستشارات في ميدان التعليم وبرامجه على الخصوص، ما قربه إلى مفهوم الأدب على صعيد التدريس لا نظريا وحسب.

هو ذا يقول :"حين بدأت اندماجي التدريجي في المجتمع الفرنسي في فرنسا ذات الديموقراطية التعددية، بدأت ألاحظ أن الأفكار والقيم المجموعة في كل عمل أدبي لم تكن مسجونة

ملخص:

في قالب إيديولوجي مسبق الإعداد، بالتالي لم يعد هناك من داع لتجاهلها، وهكذا زالت أسباب اهتمامي الخصوصي بالمادة الأدبية اللغوية للنصوص" (كتاب الأدب في خطر)؛ وفي مكان آخر: "منذ منتصف السبعينات فقدت طعم مناهج التحليل الأدبي، وبدأت أتعلق بالتحليل نفسه، أي باللقاء مع الكتّاب". لينتقل إلى طرح السؤال المعرفي الاستراتيجي حول ماهية الأدب، ويوجِدَ له تعريفا مناسبا لوعيه في المرحلة: "لا يولد الأدب في الفراغ، ولكن داخل مجموعة من الخطابات الحية يقتسم معها عديد خصائص، ولذلك لاعجب أن حدوده، عبر التاريخ، ما انفكت تتغير؛ أقول أحسست بانجذابي إلى أشكال التعبير الأخرى، دون أن يتم ذلك على حساب الأدب."

لنفهم، إذن، كما كان واضحا في كتابه "الأدب في خطر"، أن الناقد البنيوي ينتقل فعلا إلى مجرة أخرى اسمها جوهر المعنى، ومضمون العالم، ومصائر التعدد الثقافي والإنساني فيه. من الفرديات اللصيقة بالثقافة الليبرالية والهموم الوجودية والأنطولوجية، من الهويات المغلقة، المحكومة بالشكل، والعدمية، وأنوية الفرد المركزية، إلى الأفق الإنساني الأرحب الذي يبقى فيه للوجود، وللعمل الأدبي معه، المعنى، ذلك الذي يبحث عنه القارئ، يسند به وجوده هو الآخر. لقد أثمر هذا التحول أعمالا ملحوظة أضحت علامة مميزة له، أهمها كتاباه: « Face à l'extreme 1999 » « Mémoire du mal tentation du bien2000 ».

وبما أن "تودوروف" ليس رجل أقاويل ولا دعاوي خطابية، بل باحث متمكن، حريص على الحجاج في كل موضوع يطرقه، نجده في كتاب "الأدب في خطر" يعمد إلى عرض أسباب التحول وتركيبها على نحو تاريخي وأركيولوجي وجدلي، ليخلص إلى ما يمثل لب أطروحته، أو موقفه البديل، ننعته بجدارة برد الاعتبار للمعنى، بمعنى الرؤية العميقة للعالم في كليته الأسبقية.

لقد أعاد في كتابه بواسطة إعادة النظر في المفاهيم السابقة، تنضيد البنيات الفكرية، والجمالية خاصة، كما سادت في مجمل الثقافة الغربية، بدءا من الإغريق، وإلى الطلائعيات الأخيرة، راصدا علاقات الشد والجذب بين مفهومي الشكل والمضمون، من ناحية، ومفهوم الجمال، بالتالي غائية الخلق/ الإبداع في تنازعها بين المتعة والمنفعة، احتكار النظرة والتقويم وعمومية التلقي كمنتج لجمالية حديثة، من ناحية أخرى؛ حيث يعيد في كتابه «الأدب في خطر» تمثل فعل القراءة والفهم الأعمق للأدب، من خلال التفكير في الأدب ذاته. وحين يسترجع قناعاته التي تشكلت عبر هذا المسار الطويل والمتشعب في الممارسة النظرية فإنه لا ينفك يؤكد على فعل القراءة وعشقها "...

ملخص:

الدخول إلى عالم الكتاب (...) الذين كنت أقرأ الآن نصوصهم الكاملة، يوفر لي دائماً هزة استمتاع: أستطيع إشباع تطلعي وأحيا مغامرات، وأتذوق ضروب الرهبة والمسرّة، دون أن تنالني الإحباطات".

إن "تودوروف" الذي بدأ مشواره الفكري ناقدا أدبيا، وكان من المؤسسين لتيار الشكلانية الذي تخلى عنه في السنوات الأخيرة، بعد أن قدم لنفسه نقدا صارما في كتابه "الأدب في خطر"، ينتهي مفكرا إنسانيا مع مطلع التسعينيات، عندما شرع في تأليف سلسلة من الكتب التي تعيد النظر في المنظومة الثقافية الغربية، فانخرط في مساءلة الفكر الغربي، وأسس لفكر جديد "خارج عن قيود العقائدية الفكرية" التي نجدها عند أنصار اليمين الجديد في فرنسا وأمريكا .

في عام 2006، نشر "تودوروف" مؤلفا مرجعيا على شكل محاولة، لتقديم مرجعية فكرية لغرب لم يعد يستمع لأجراس المثقفين، بعد أن أصيب بمزيد من الغرور عقب نكسة اليسار الستاليني .

وكان هذا الكتاب الصادر بعنوان "روح الأنوار"، بمثابة دعوة للعودة إلى فكر الأنوار الذي صنع مجد الثقافة الغربية، بل تجرأ على اعتبار أن الشرق هو المصدر الأساسي الذي أضاء الغرب. والأهم في هذا الكتاب، أن تودوروف وضع التنوير في سياقه التاريخي والإنساني، وجعله إرثا إنسانيا ليس حكرا على الغرب لوحده .

واعتبر "تودوروف" أن الحملات الاستعمارية التي سبق له أن فضحها في كتاب سابق بعنوان "نحن والآخر"، عبارة عن انحراف مقيت عن عصر الأنوار، وليست امتدادا له.

وفي كتابه الحديث الصادر بعنوان "الأعداء الحميمين للديمقراطية"، يعتقد "تودوروف" أن الديمقراطية أضحت تحتضر، رغم اختفاء أعدائها عقب انهيار المعسكر الاشتراكي.

أصبح الخطر الذي يهدد الديمقراطية، حسب "تودوروف"، يأتي من الداخل وليس من الخارج، وأعداؤها هم أبناؤها غير الشرعيين داخل المنظومة الليبيرالية نفسها. كما لم يعد للديمقراطية خصوم يثيرون النقاش حول مبادئها، حتى تجدد نفسها لتبقى حية وتتجنب الموت والنهاية، علما أن أهم العناصر الحضارية التي تدفع للتطور، حسب تودوروف، هو نقد الذات والتجديد، داعيا في كتابه "روح الأنوار" إلى خلخلة العقليات والسلوكيات من أجل بلوغ معنى وروح عصر الأنوار، والتي حددها في ما يلي: الاِسْتقلالية، وغائية الأفعال الإنسانية، ثم الكونية التي تعني الاِنتماء إلى الجنس البشري."

ملخص:

كما أن الديمقراطية تحتضر، حسب "تودوروف"، لأن واقعها في أمريكا أضحى مشبوها، ومحل سؤال، فالحرية المطلقة الموجودة مكّنت أصحاب رؤوس الأموال من التأثير على الحياة السياسية، ما يتناقض مع روحها .

يعدّ كتاب "تودوروف" بمثابة الجزء الأخير من ثلاثية نقد الديمقراطية الغربية، وهو مسار فكري بدأه بكتاب "ذاكرة الشر.. غواية الخير" سنة 2000، فأخذنا إلى عمق الفكر الغربي مع مطلع القرن العشرين، حيث اقترب من أعمال كامو وبريمو ليفي ورومان غاري. ثم جاء كتاب "الفوضى العالمية الجديدة "2003 و"الخوف من البرابرة" (هذا الكتاب الرائع المليء بالإحالات الفكرية والفلسفية والأدبية). وفي العام 2008 نشر كتاب "ما وراء صدام الحضارات"، ليقف بالمرصاد للفكر العنصري الغربي، معتبرا وصف الآخر بالمتوحش، بمثابة اعتداء على فكر الأنوار.

انطلاقا مما سبق وفي سبيل تحديد الإطار الذي سيشتغل ضمنه هذا البحث ارتأينا معالجة إشكالية مهمة تتمحور حول إمكانية اعتبار أن مسيرة "تودوروف" النقدية قد عرفت نهايتها ببدايته مسيرته الفكرية؟ وهل يعتبر مشروع "تودوروف" الفكري بمثابة اليد التي أزاحت الستار عن "تودوروف" الفيلسوف والمؤرخ بعدما كان "تودوروف" الناقد؟ وهل جعلت منه مؤلفاته غير الأدبية، مفكرا إنسانيا، بعدما كان ناقدا أدبيا؟ وهل يمكن اعتبار هذه النقلة محطة أخرى في مسار هذا المثقف الجوّال؟

وقد قسمنا بحثنا إلى أربعة فصول والفصل إلى مباحث والمبحث إلى مجموعة من العناوين الفرعية حسب ما استدعته ضرورات الدراسة.

ملخص:

يحظى تزفيتان تودوروف، الفيلسوف والنحوي البلغاري، المقيم في فرنسا حاملا لجنسيتها، بمكانة محترمة في أوساط المثقفين الفرنسيين، حتى أن باسكال بونيفاس وصفه بالمفكر الأكثر احتراما؛ حيث يعود إليه الفضل مع صفوة من الدارسين النادرين، في إحداث ثورة حقيقية في مفهوم الأدب وابتداع نظريات ومفاهيم التحليل السردي وعلوم اللغة، أُدخلت كلها إلى الجامعة الفرنسية، في حقبة التحول الحاسمة نهايات الستينات ومطالع ما تلاها وانعكست سريعا على المحافل الأكاديمية العربية، وبلدان المغرب العربي بالدرجة الأولى والقصوى.

إن الذي يجعل من تودوروف ناقدا بهذا الوزن الثقيل، وملفتا للنظر، هو ذلك الزلزال الذي أحدثه تحت أقدام المؤمنين الواثقين، ليزرع بذرة الشك في اليقين، يقين معرفة سابقة، طارحا أفكارا ومثيرا استفهامات، تزعزع الخواطر بوساوس من شأنها أن تظهر، وخاصة لدى المطمئنين إلى المعتقدات المطلقة، وكأنها تشكك في العقيدة نفسها. وهي تفعل ذلك حقا، عندما تجدد مساءلة المعرفة، من أي نوع كانت، في محتواها، وأكثر من ذلك في المحور الأساس الذي عليه تستند وبه تستقر.

إننا نعود إلى تودوروف لا لنزيح الغبار عن ما بات تراثا نقديا، مكرسا في الجامعات وحوليات العلوم الإنسانية، بل لنسلط الضوء على ذلك الانتقال الذي عرفه الناقد البنيوي، من الفرديات اللصيقة بالثقافة الليبرالية، والهموم الوجودية، والأنطولوجية، والنصوص المغلقة، المحكومة بالشكل، والعدمية، وأنوية الفرد المركزية، إلى مجرة أخرى اسمها جوهر المعنى، ومضمون العالم، ومصائر التعدد الثقافي، ورحابة الأفق الإنساني.

Abstract:

The Bulgarian Tzvetan TODOROV; a philosopher who stayed in France that also took the French nationality has a respectful status among French intellectuals. Even Pascal Bonifas described him with the most respected thinker. It is thanks to him and other rare elites in making a true revolution in terms of the understanding of literature and the creation of theories and analysis along with the science of language, which were adopted in the French universities. During the era of decisive transformation at the end of 1960s onwards thus; this extremely influenced the Arabic academic field and the countries of the Maghreb.

The thing that made TODOROV such a great critic is the impact he made on the firm believers to create this seed of doubt in knowledge (previous knowledge). This was done through exposing ideas and interrogations which created doubts especially in those confident believers in their beliefs as if it's doubting the creed itself. And that's exactly what it does when questions about knowledge are regenerated what kind it was what's its content and moreover the basis that was based on it to be stable.

we're coming to TODOROV not to remove dust about the legacy of critic implemented in academic reviews of the human sciences , literature more precisely not necessarily to check the components and its concepts but it is for its benefits for instance students use it to study the texts and analyze it and to use the right methodology (methodological tools) on the other, in the case of TODOROV we bring up the paradoxal critic and theory.