الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة مولود معمري – تيزي وزو
كلية الآداب واللغات
قسم الأدب العربي

التخصص: اللغة العربية وآدابها
الفرع: النظرية الأدبية المعاصرة
إعداد الطالب: جمال بن عمار

الموضوع:

نظرية الأدب وما بعد البنيوية

مـــذكـــرة لـــنـــيل شـــهـــادة الـــمـــاجـــستير

أعضاء لجنة المناقشة:
د نورة بعيو، أستاذة محاضرة صنف"أ"، جـــامعة مولود معمري تيزي وزو رئيســـا
أ. د.آمنة بلعلى، أستاذة التعليم العالي، جامعة مولود معمري تيزي وزو مشرفا ومقررا
د خالد عيقون، أســـــتاذ محاضر صنـــف "ا"،جامعة مولود معمري تيزي وزو ممتحنا

تاريخ المناقشة : 2012/02/28

إهـــــــداءات

"الحمد لله الذي هدانا لهذا"

جزيل الشكر و العرفان:

إلـــى الـــوالدين الـــعزيزين

إلـــى الأســـتـــاذة الـــفاضلة

"آمـــنه بـــلـــعـــلى"

إلـــى الـــعائلة الـــكريـــمـــة

إلـــى أســـاتذتي و زمـــلائي

إلـــى أعضاء اللجنة العلمية

إلى أعضاء اللجنة المناقشة

مـــقـــدمـــة

مقدمة

إنّ الحديث عن نظرية أدبية معاصرة، أمر في منتهى التعقيد. خصوصا إذا ارتبط هذا الحديث بنظرية أدبية في علاقتها بتيار فكري ما بعد حداثي. إنه في الحقيقة حديث عن جذور معرفية عميقة وأصول تاريخية بعيدة، تعود إلى البدايات الأولى للفكر الإنساني.

مع بداية السبعينات عرفت النظرية الأدبية المعاصرة نقلة نوعية، وثورة معرفية على كافة الأصعدة ويعود الفضل في ذلك إلى التيار ما بعد حداثي، حيث بدأت البنيوية الفرنسية تتراجع وتأفل شمسها التي سطعت طوال ستينيات القرن الماضي، بعد أن انطلقت نشيطة طموحة في الخمسينيات. ويعود هذا التراجع إلى تنكر بعض البنياويين بعد 1968، وتحولهم عن البنيوية على غرار "رولان بارت" الذي تحول إلى السيميوطيقا، ورفض "ليفي ستراوس" البنياويين الصغار وإقرار "فوكو" و "ألتوسير" و"تورين" و "لوفيفر" بأنها أيدولوجية لتبدأ مرحلة أخرى " ما بعد البنيوية"، التي تظل مشروطة في حركتها البنيوية دون تطابقها.

ورغبة منا في البحث والتنقيب عن هذه النظرية المعاصرة، كان الدافع قويا كون النظرية الأدبية ما بعد بنيوية حديثة العهد ومازالت لم تكتشف، لذا نرى أنه من الضروري تسليط الضوء عليها وتناولها بالتحليل والنقد والحوار قصد إبراز أغوارها، وعرض مدى تأثير هذا التيار "ما بعد البنياوية" على التوجه النقدي المعاصر.

ومن أجل هذا الغرض طرحنا مجموعة من التساؤلات التي نراها ضرورية في هذا البحث وهي كالتالي:

- إلى أي مدى ساهم التيار ما بعد البنيوي في بلورة معالم النظرية الأدبية المعاصرة؟

- هل هناك فعلا نظرية أدبية ما بعد بنيوية ؟ فإن وجدت فما هي هذه النظرية ؟ وما طبيعتها؟ وما هي تجلياتها ؟ وما هي روافدها ؟ وما هي المفاهيم والمصطلحات والآليات والإجراءات العملية التي قدمتها حركة ما بعد البنيوية للنظرية الأدبية المعاصرة ؟

وللإجابة على هذه التساؤلات، من أجل القيام بدراسة قيّمة وهادفة، نستطيع من خلالها الإجابة عن كل هذه التساؤلات والانشغالات المهمة، سنعتمد في دراستنا منهجا حواريا نقديا تكون فيه الدراسة مرتكزة بالأساس على التحليل والحوار لمختلف القضايا الفكرية النقدية المعاصرة.

لأجل هذا ارتأينا أن تكون خطة البحث مناسبة لطبيعة الموضوع عنوانه: **نظرية الأدب وما بعد البنيوية**، فجاءت كالآتي:

مقدمة : اقترحنا فيها إشكالية البحث وخطته.

تمهيد: تناولنا فيه ما بعد البنيوية باعتبارها حالة من حالات ما بعد الحداثة والحديث عن تحولات الأدب والنظر إليه من حيث مفهومه و وظيفته وأدواته.

الفصل الأول: عنوانه "موت السياقات"، يحتوي هذا الفصل على ثلاث مباحث:

المبحث الأول : عنوانه "الأدب باعتباره شكلا، تناولنا فيه النظرة الشكلانية للأدب، حيث ركزنا على نظرية المنهج الشكلي وأهم المفاهيم التي جاءت بها كالتفريق بين اللغة الأدبية واللغة الشعرية، ودراسة الإيقاع ، كما تناولنا مفهوم التغريب. واستعرضنا أهم أفكار رواد المدرسة الشكلانية وعلى رأسهم : مالارمي وياكوبسون وفلاديمير بروب .

المبحث الثاني: عنوانه "الأدب باعتباره علامة "، ركزنا فيه على مفهوم الأدب في النظرة السيميولوجية ، حيث تناولنا في البداية مفهوم الأدب والنص عند بارت، وركزنا على أهم المفاهيم التي اقترحها على غرار اللذة ، المتعة ، النسيج ، مستعينا في بحثه عن الدلالة في حركيتها وسيرورتها، وهذا ما يسميه بارت بـــ(السيميوزيس). ثم انتقلنا إلى مفهوم الأدب عند جوليا كريستيفا التي أسست لنظرية التحليل الدلائلي (سيمانااليز) مستعينة بذلك بعلوم شتى كعلم النفس والرياضيات وعلم الأحياء والمنطق ، كما تناولت مفهوم الكتابة كبديل لمفهوم الأدب ، وتجسدت أكثر نظريتها في (علم النص) من خلال نظرة جديدة ترى في النص ممارسة دالة ، كما تناولت النص في ثنائياته كالنص الظاهر والنص المولد، وكذا النص بين الرمز والسيميائي، لتخلص إلى أن النص (إنتاجية) يرتبط بنصوص أخرى.

المبحث الثالث: عنوانه "الأدب باعتباره كتابة"، تناولنا فيه مفهوم التفكيك حيث استعرضنا أهم المصطلحات التي استثمرها (جاك ديريدا) حيث تجسدت أفكاره من خلال تأسيسه لنظرية في (علم الكتابة)، كما تناول الأدب والكتابة باعتبار هذا الأخير (لعبا حرّا) وهو يقدم مصطلحات كالتشتيت، الهدم، الإرجاء، الاختلاف، الصوت، متأثرا بذلك بالظاهراتية والفلسفات الميتافيزيقية العدمية.

أما **الفصل الثاني** عنوانه "استعادة الأنساق": يحتوي على مبحثين:

المبحث الأول: عنوانه "الأدب باعتباره نسقا ثقافيا"، تناولنا فيه مفهوم النقد الثقافي للأدب، حيث ركزنا على خطاب الهامش، وكذا النص باعتباره نسقا ثقافيا ، كما تحدثنا عن تعدد هويات النص كالنص الصورة .

المبحث الثاني: عنوانه "الأدب باعتباره جنوسة"، تناولنا فيه مفهوم النقد النسوي للأدب من خلال توجهين أساسين :

الأدب باعتباره وسيلة تحررية ، والأدب باعتباره تعبيرا عن نزوات جنسية .

و خاتمة : ذكرت فيها النتائج التي توصلنا إليها.

وفي الأخير لا شك في أن أي بحث أكاديمي مهما كان نوعه، تشوبه الكثير من العراقيل والصعوبات. خصوصا إذا ما تعلق الأمر بموضوع معقد كهذا. فالتعامل مع نظريات أدبية ذات أصول فلسفية وتاريخية أمر ليس بالهين. كما أن التعامل أيضا مع نظريات غربية يقتضي معرفة جيدة ودراية واسعة باللغات الأجنبية هذا من جهة. ومن جهة أخرى يجب تتبع هذه النظريات عبر التاريخ لمعرفة أصولها وجذورها المعرفية الإبستيمولوجية.

والشكر موصول للأستاذة المشرفة الدكتوره آمنة بلعلى، على مؤازرتها ومساندتها لي طوال فترة البحث ، حيث كانت سندا معنويا وماديا ، زاد الله في عمرها وعلمها. كما نتقدم بالشكر الجزيل لأعضاء لجنة المناقشة على صبرهم وقراءتهم لهذه المذكرة، كما لا يفوتنا أن نتقدم بالشكر إلى كافة الباحثين المساهمين في إثراء هذا البحث حتى اكتمل .

تمهيد

تمهيد:

فرضت الأحداث الكبرى، التي شهدها القرن العشرون، تغيرات فكرية لمقولات كادت أن تكون ثابتة،ومطلقة، لا تقبل الشك في الفكر الإنساني. ولعل أبرز هذه التغيرات، انهيار الفكر الشمولي ليؤكد بذلك عجز فكر اليقين و المطلق والكلي، وكذا بديهيات التيار المادي التاريخي في تفسير الواقع وتحليله، تشكلت في أثره رؤى جديدة، تعبّر عن حركة ثقافية، ظهرت مؤشراتها في تيار فكري جديد يشير إلى سقوط النظريات الكبرى ويشكك فيما هو يقين ومطلق ويرفض فكرة الحتمية التاريخية والطبيعية و يجادل في مسائل التقدم الإنساني، ويضاف إلى ذلك أن الثورة المعرفية في مجال المعلومات وتكنولوجيا الاتصالات قد ساعدت في نقل الفكر من الحداثة إلى ما بعد الحداثة، حيث الانتقال من حالة الإشباع المادي إلى حالة الإشباع المعنوي، الأمر الذي دفع ببعض الباحثين إلى الزعم بأن مشروع الحداثة قد وصل إلى نهايته، وما علينا إلا الانتقال إلى مرحلة جديدة وفكر جديد وهي مرحلة ما بعد الحداثة.[1]

تعد ما بعد الحداثة من بين التيارات الفكرية الأكثر تنوعا وثراء، لما يعانيه من عدم استقرار دلالي في الحمولات و المركبات، كما أنه يمتلك قابلية للتغير وسوء الفهم. وفي هذا الصدد يشير الناقد السعودي "مسفر بن علي القحطاني" في مقاله تحت عنوان: "العقل المسلم وتحديات ما بعد الحداثة" "**إننا أمام معاول قوية تهدم كل ما هو حقيقة، أو أساس مستقر، أو قانون مطلق، أو فكر شامل، هذه الحالة هي ما يسمى في الغرب (ما بعد الحداثة)، أو بعد البنيوية، أو ما بعد الليبرالية، أو ما بعد العقلانية، إلى غيرها من المابعديات الفوضوية والعبثية واللاشيئية**".

وتكمن الفكرة الأساسية لتيار ما بعد الحداثة في الاعتقاد بأن أساليب العالم الغربي في الرؤى والمعرفة والتغير، طرأ عليها في السنوات الأخيرة تغير جذري سببه التقدم الهائل في وسائل الإعلام والاتصال، والتواصل الجماهيري وتطور نظم المعلومات في العالم ككل. مما ترتب عليه حدوث تغيرات في اقتصاديات العالم الغربي التي تعتمد على التصنيع وازدياد الميل إلى الانصراف عن هذا النمط من الحياة الاقتصادية وظهور مجتمع وثقافة من نوع جديد.[2]

---

[1] – أحمد مجدي حجازي، النظرية الاجتماعية في مرحلة ما بعد الحداثة، قضايا فكرية، أكتوبر 1999، ص 295.

[2] – أحمد زايد، البحث عن ما بعد الحداثة، مجلة العربي، العدد 506، ص 18.

تعود بداية تيار ما بعد الحداثة، على العموم، إلى ستينات القرن الماضي، حيث ظهر مفهوم ما بعد الحداثة لأول مرّة عند المؤرخ البريطاني "أرنولد توين بي" في سنة 1959، الذي يدل على إمارات ثلاث:

1- اللاعقلانية.

2- الفوضوية.

3- التشوش.

أما في المجال الأدبي، نقله الناقد "ليسلي فيلدر" Leslie Fielder في سنة 1960، من هنا بدأت تظهر مرادفات كثيرة لما بعد الحداثة من حيث هي ما بعد الاقتصاد عند "Herman Kahn"، وما بعد الصناعي عند " Daniel Bell". ويقول "برايان ماك هيل" في كتابه:" الخرافة ما بعد حداثية": "وهكذا، هناك ما بعد حداثة "جون بارث"، أي أدب سد النقص، وما بعد حداثة "شارلز نيومان"، أي أدب اقتصاد التضخم، وما بعد حداثة "جان فرنسوا ليوتار"، أي أدب اقتصاد للمعرفة في نظام المعلومات المعاصرة، وما بعد حداثة "إيهاب حسن"، أي مرحلة في طريق التوحيد الروحي للبشرية".

من خلال ما سبق ذكره يبدو أنه ليس هناك ما بعد حداثة واحدة، بل هناك ما بعد حداثات، لكنها تشترك جميعا في بعض الأسس النظرية و صلات النسب بأفكار عدد من ملهمي الفكر الغربي المعاصر في نهاية القرن العشرين. بدءا "بنيتشه" الذي لخص رؤيته العدمية في عبارته الشهيرة:" لقد مات الإله"، و يقصد بعبارته تلك كما يقول "هايدغر":" إنّ الإله بالنسبة لنيتشه هو العالم المتسامي... العالم الذي تجاوز عالمنا – عالم الحواس- الإله هو اسم عالم الأفكار والمثاليات والمطلقات والكليات والثوابت والقيم الأخلاقية". مرورا "بغادامير" الذي يرى أن ما بعد الحداثة تعبّر عن رؤية جديدة تقوم على أساس التقابل بين الذهني والعيني، فالنظرة ما بعد حداثية من زاوية علم المعرفة، هي نظرة هرمينو طبقية تفهمية حسب ما جاء في كتابه" الحقيقة والمنهج"، وانتهاءً "بجون فرنسوا ليوتار" الذي يرى في ما بعد الحداثة، نهاية عصر ابتكار النظريات أو النظريات الشاملة في مجال السياسة وعلم الاجتماع، ويشير في محاضرته المعنونة "إعادة كتابة الحداثة" (1986) إلى أنّ: ما بعد الحداثة ليست فترة جديدة لا لأنها تمثل فقط تحولا في السلوك بل حقا هي الفترة نفسها.

فيعلق قائلا" ما بعد الحداثة ليست فترة جديدة، إنها إعادة كتابة بعض الخصائص التي نادت بها الحداثة وخاصة نيتها في تأسيس مصداقيتها على مشروع عولمة الإنسانية كلها بواسطة العلم والتقنية، ولكن إعادة الكتابة هذه كما قلته سابقا، تعمل منذ مدّة داخل الحداثة نفسها".[3]

وعلى الرغم من أنّ ما بعد الحداثة تشخيص لكل ما يحدث حولنا إلاّ أنها لم تعط حتى الآن تعريفا، وترجع صعوبة وضع تحديد دقيق لكلمة ما بعد الحداثة إلى أنها تتولد عن معان مختلفة، باختلاف الفروع التي تدخل في نطاقها حيث أن أغلب ما كتب عمّا بعد الحداثة نبع من تواجد اختلاف معرفي عما تدعو إليه ما بعد الحداثة أو ما تتعهد به، فمثلا نجد أن هذا المصطلح متطابق إلى حد كبير مع ما بعد البنيوية ونجده متعارضا معها في أحيان أخرى.

كذلك نجد أن المصطلح قد يستخدم بشكل نظري صارم ليصف المشهد الثقافي المعاصر، وما هو الأسوأ، أن مقتنعي ما بعد الحداثة ورموزها الفكريين لم يتفقوا حتى على تعبير ما بعد الحداثة نفسه، فالبعض مثل "جون فرانسوا ليوتار" يفضل صيغة أكثر إيجابية وتحديدا لشرط ما بعد الحديث، بينما يراه البعض الآخر منطقا ثقافيا للرأسمالية المتأخرة "كفريدريك جيمسون" أو عصرا ثقافيا أخيرا في الغرب، كما يحاول البعض الآخر أن يتجنب مأزق التعرف.[4]

وفي ضوء ذلك يمكن القول بأن مفهوم ما بعد الحداثة يعد أحد المفاهيم الحديثة التي دخلت في نطاق علم الاجتماع، ومن ثمة يكون من المنطقي أن يدور جدل ونقاش حول تعريف المفهوم شأنه في ذلك شأن مفاهيم العلم، ولكن من غير المنطقي أن لا يتفق مفكرو ما بعد الحداثة على التسمية وتعبير ما بعد الحداثة نفسه الأمر الذي قد يوجد بعض التضارب والتداخل في فهم ما بعد الحداثة، إلا أن ذلك قد يكون مرده إلى اختلاف المجالات والتخصصات التي يدخل تحت نطاقها هذا المفهوم وما يترتب على ذلك من اختلاف تخصصات رواد ما بعد الحداثة ورموزها الفكريين، وتأكيدا لذلك فإن "مفهوم ما بعد الحداثة قد ساهم في صياغته مجموعة من المفكرين في مجالات شتى في النقد الأدبي والفن والعمارة والفلسفة والسياسة وعلم الاجتماع.[5]

---

[3] – Jean François Lyotard, l'inhumain, Paris, Galilée, 1988, P34.

[4] – مي غصوب، ما بعد الحداثة، العرب في لقطة فيديو، الساقي، 1992، ص 20.

[5] – أحمد مجدي حجازي، النظرية الاجتماعية في مرحلة ما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص 295.

وقبل الدخول في تناول مفهوم ما بعد الحداثة من خلال وجهات نظر مختلفة يتراءى للدراسة إلقاء الضوء على اللازمة أو المقطع "ما بعد" حيث تجدر الإشارة إلى أن لفظ "ما بعد" استخدم في أول الأمر في الطبيعة ويعود استخدامه إلى أحد أتباع "أرسطو" والذي وجد ضمن مؤلفاته مجموعة مقالات له تشمل على ثلاثة مباحث كبرى وهي مبادئ المعرفة والأمور العامة للوجود والألوهية رأس الوجود وهي مباحث تقع بعد علم الطبيعة فأطلق عليها "ما بعد الطبيعة".[6]

كما استخدم هذا المقطع "ما بعد" في العصر الحديث في إعقاب الحرب العالمية الأولى والثانية باعتبار أن مصطلح ما بعد الحرب كان على كل الألسنة و في كل الميادين السياسية والعسكرية والاقتصادية، ومن هنا تمت استعارته إلى مجال الثقافة والأدب.

وفي ضوء ذلك، يمكن القول بأن إضافة مقطع "ما بعد" إلى مفهوم الحداثة قد يفيد الترتيب الزمني كأن تقول ما بعد الكلاسيكية أو ما بعد الرومانسية أي بداية مرحلة زمنية جديدة، وكذلك تفيد الترتيب المكاني بمعنى وضعية شيء يأتي مكانيا بعد شيء آخر، ويرى البعض أن اللازمة "ما بعد" لا تتوقف عند العلاقة الزمنية بل تشير إلى ترك الإطار السابق عليها والانفصال عنه، إلا أنها في حقيقة الأمر لا بد أن تدل في الوقت ذاته إلى جانب تلك القطيعة إلى نوع من استمرارية ما، أي استمرارية مع الحداثة إلى جانب الانفصال عنها.[7] ومن ثم فإن المقطع "ما بعد" في مصطلح ما بعد الحداثة يشير في آن واحد إلى الانفصال والاستمرار. ومن ثم فإن درجة وصفها تتوقف على استخدام هذا الناقد أو ذاك.[8] ومعنى ذلك أن إضافة المقطع "ما بعد" إلى مصطلح الحداثة قد يشير إلى الاستمرارية مع الحداثة و لكنها ليست استمرارية تواصلية، بمعنى أن ما بعد الحداثة استكمال لمشروع الحداثة بقدر كونها استمرارية من أجل القطيعة. فالاستمرارية مع الحداثة هنا ضرورة نابعة من أن فهم ما بعد الشيء يستوجب معه منطقيا فهم الشيء نفسه لتحديد موقف معين تجاهه، وفي ظل هذه الاستمرارية مع الحداثة تتولد القطيعة والانفصال عنها، وبالرغم من ذلك كله فإن المقطع "ما بعد" تأكيدا على تمايز ما بعد الحداثة على الحداثة باعتبارها مرحلة فكرية

---

[6] – مراد وهبه، ما بعد الحداثة و الأصولية، مجلة إبداع، عدد 11، 1992، ص 35.

[7] – مجدي عبد الحافظ، بين الحداثة و ما بعدها، قضايا فكرية، 1999، ص 270.

[8] – عصام عبد الله، اليوتوبيا و ما بعد الحداثة، قضايا فكرية، 1999، ص 355.

وثقافية جديدة مناهضة لمرحلة الحداثة، وفي ضوء ما سبق يمكن القول بأن المقطع "ما بعد" قد أفاد مصطلح ما بعد الحداثة في تحديد هويته واتجاهه تجاه تيار الحداثة.

وبناء على ما تقدم يمكن فهم ما بعد الحداثة من خلال وجهات نظر بعض روادها في محاولة للوقوف على أهم المبادئ التي يرتكز عليها تيار ما بعد الحداثة، وذلك على النحو التالي:

يعتبر "نيتشه" أحد المصادر الرئيسية في القرن التاسع عشر للأفكار التي تميز بها الوضع ما بعد الحداثي، فالنزعة النسبية الأخلاقية و المعرفية لعالم ما بعد الحداثة ونزعة الريبة "الشك" في إمكان تمييز الصدق من الكذب، الحقيقة من الزيف نجد نموذجها في فكر "نيتشة" العدمي جذريا.[9]

ويمكن القول أن فكر "نيتشه" هو فكر معاد للحداثة ويركز هجومه على فكرة الذات ويستند "نيتشه" في عدائه للحداثة على مبدأ العدمية و هو يعني أنه لا قيمة للقيم، أي أن ما كوّن في العصور السالفة من مبادئ راسخة ثابتة ومثل عليا سامية صارت مع مجيء الحداثة عدما أفقد القيم كل معنى أو حقيقة.[10]

ومن ثم، فإن تيار ما بعد الحداثة في ضوء ذلك، يكون وصفعه بأنه عدمي وذلك لأنه ينكر الأحكام التعميمية على نطاق المجتمع ويدعو إلى هجر مصطلحات الحقيقة باعتبار أنه لا يمكن الإمساك بتلابيبها في أي مجال و كذلك ترك مصطلح الموضوعية لأن الذاتية هي التي تحكم مختلف المسارات، كما يفقد التاريخ في ضوء هذا الاتجاه شرعيته، لأنه غالبا ليس إلاّ مجموعة من الكتابات الدعائية و هذا الاتجاه العدمي يدعو إلى الجزئيّ على حساب الكلي.[11]

---

[9] – ديفيد هوكس، الإيديولوجية، ترجمة: إبراهيم فتحي، المجلس الأعلى للثقافة، العدد 159، 2000، ص 127.

[10] – محمد الشيخ و ياسر الطائر، مقاربات بين الحداثة و ما بعد الحداثة، ص 14.

[11] – السيد ياسين، مختارات: حوار الحضارات تفاعل الغرب الكوني مع الشرق المنفرد، ص 67.

أما "جون فرانسوا ليوتار" فقد استخدم كلمة ما بعد الحداثة لدراسة وضع المعرفة في المجتمعات الأكثر تطورا مؤكدا أن وضع المعرفة يتغير بينما تدخل المجتمعات ما يعرف بعصر ما بعد الصناعة والثقافات ما يعرف بالعصر ما بعد الحداثي.[12]

وفي ضوء ذلك يؤكد "جان فراسوا ليوتار" أن ما بعد الحداثة هي التشكك إزاء الميتاحكاية، هذا التشكيك بلا شك ناتج عن التقدم في العلوم، وهذا يعني أن ما بعد الحداثة عند "ليوتار" تشير إلى نهاية الحكايات الكبرى أي نهاية المشاريع الاجتماعية الطموحة للحداثة والتأكيد على أن خطابات أو نظريات الحداثة المتجسدة في الليبرالية والماركسية والمستمدة من أفكار عصر التنوير عن العقل والتحرير الشامل للإنسان والتقدم الخطي للتاريخ قد فقدت قيمتها التفسيرية، وأن ادعاءها القدرة على المعرفة والتنبؤ ليس سوى وهم من أوهام التفكير الوضعي الذي ساد نهاية القرن التاسع عشر.[13]

أما "فردريك جيمسون" فإنه يؤكد أن ما بعد الحداثة هي رد فعل لما قبلها، حيث يرى أن ما بعد الحداثة تتوحد برغم تعدد مجالاتها وأساليبها تحت شعار الرفض لما هو معترف به ومقنن.[14]

كما أنه يرى أن كلمة ما بعد الحداثة تنطوي على مفهوم التمرحل والذي تكون مهمته منصبة على ربط بروز سمات شكلية جديدة في الثقافة ببروز سمات جديدة في الحياة الاجتماعية والنظام الاقتصادي الجديد، بما يعرف غالبا حسب التعابير المطلقة بمجتمع ما بعد الصناعي أو الاستهلاكي أو بالنظام الرأسمالي متعدد القوميات أو مجتمع وسائل الإعلام.

ويضيف "جيمسون" أن ما بعد الحداثة لا يمكن أن تفهم إلا في سياق "الرأسمالية المتأخرة" لأنها أنقى شكل من أشكال رأس المال يظهر حتى الآن، حيث التوسع الضخم لرأس المال في مناطق لم تكن تعرف حتى الآن الاقتصاد السلعي ومن ثم يؤكد

---

[12] – Jean François Lyotard, La condition post moderne, édition le seuil, Paris, P40.

[13] – كامل شياع، في ثقافة ما بعد الحداثة و سياستها، قضايا فكرية، ص 319.

[14] – فردريك جيمسون، ما بعد الحداثة الاستطيقا و السياسة، ترجمة ماجي عوض الله، مجلة إبداع، العدد 11، نوفمبر 1992، ص 44.

"جيمسون" أن ثقافة ما بعد الحداثة تتناسب مع سيطرة النزعة الاستهلاكية والطموح الاستهلاكي.[15]

وبناء على ما سبق، يمكن القول بأن تيار ما بعد الحداثة يستند إلى مجموعة من المبادئ التي ينطلق منها في معالجته لمختلف القضايا وهي على النحو التالي:

- **العدمية** : وتعني انعدام قيمة القيم في ظل الحداثة ومنجزاتها ونقد الذات وإنكار الحقيقة والموضوعية والتاريخ، ويمثل هذا المبدأ المنطلق الداخلي لتيار ما بعد الحداثة.

- **التعامل** مع مختلف القضايا من خلال اللغة، حيث تتركز تحليلات ما بعد الحداثة على الخطاب وهذا يعني أن تحليل النصوص أو تفكيكها قد أصبح يحظى، بالمكانة الأولى في الجهد النظري لمفكري ما بعد الحداثة. [16] ومن ثم يمكن القول بأن اتخاذ الخطاب كوحدة للتحليل قد يظهر معه انصراف مفكري ما بعد الحداثة عن تحليل الواقع أو المضامين الملموسة للحقائق، وذلك نظرا لأن الخطاب قد لا يعطي صورة حقيقية عن الواقع.

- سَعْيُ حركة ما بعد الحداثة إلى تحطيم الأنساق الفكرية الكبرى المغلقة والتي عادة ما تأخذ شكل الأيديولوجيات، على أساس زعمها تقديم تفسير كلي للظواهر، كما أنها انطلقت من حتمية وهمية لا أساس لها.[17]

- رفْضُ حركة ما بعد الحداثة كل عمليات التمثيل سواء أخذت شكل الإنابة بمعنى أن شخصا يمثل الآخرين أو يتشابه معهم، وذلك حين يزعم المصور أنه يحاكي في لوحته ما يراه في الواقع.[18]

---

[15] – أليكس كالينكوس، رسم الخط الفاصل: قراءة في كتاب فردريك جيمسون، ما بعد الحداثة، ترجمة بشير السباعي، مجلة إبداع، العدد 11، نوفمبر 1992، ص 50.

[16] – يوسف سلامة، نقد ما بعد الحداثة: الحضارة بين الحوار و الصراع في عصر ما بعد الحداثة، مجلة الآداب، العدد 3/4، 2000، ص 18.

[17] – السيد ياسين، الحداثة و ما بعد الحداثة في محمد سبيلا و عبد السلام بن عبد العالي، نصوص مختارة: الحداثة، الدار البيضاء، دار توبقال، 1996، ص 120.

[18] – المصدر نفسه، ص 123.

انطلاقا مما سبق، يمكن النظر إلى ما بعد الحداثة، باعتبارها "حالة حضارية" تهدف إلى خلق نمط ثقافي ومعرفي يتعارض مع الحداثة، له سمات وخصائص تمجد عدم التحديد واللامعنى والتعددية والاختلاف والنسبية في النظر إلى الواقع ويعلي من قيمة الثقافة والمعرفة في توجيه المجتمع الإنساني" وهذا يعني أنها مرحلة من مراحل تطور المجتمعات تلي الحداثة وتهدف إلى خلق "نمط ثقافي ومعرفي" بمعنى أنها تهدف في ضوء منطق التحولات الذي أفرزها إلى إعادة هيكلة البنية الموجودة داخل مستويات الوجود الإنساني.

كما أن هذا النمط يرفض الأطر النظرية و المنهجية للحداثة ومدلولاتها الواقعية، ويتسم بسمات مغايرة للنمط الحداثي، تجسد رؤيته عن الواقع، وتخلق له رؤية تتماشى مع تأثير المعطيات الواقعية الجديدة على الحياة الاجتماعية والمتجسدة في الاعتماد على التكنولوجيا وطغيان وسائل الإعلام والاتصال على الواقع.

وبعد كل ما ذكر، لا شك بأن الحديث عن ما بعد الحداثة حديث واسع، وعميق، خصوصا إذا علمنا أنها شملت مختلف المجالات من عمارة وعلم اجتماع، وسياسة واقتصاد... ولأن ما يهمنا نحن، من خلال هذا البحث، هو علاقة الأدب بما بعد الحداثة بالدرجة الأولى فهذا حتما سيقودنا إلى الحديث عن هذا الوريث الشرعي كما بعد الحداثة وهو ما بعد البنيوية.

فمنذ السبعينيات من القرن الماضي بدأ مشروع ما بعد الحداثة يتطابق مع مشروع ما بعد البنيوية الفرنسية، من خلال أعمال "رولان بارت" الأخيرة و"جاك دريدا" و"جاك لا كان"، ويعد بعض مؤرخي ما بعد الحداثة أن البداية الفعلية للتطابق بين المشروعين ما بعد الحداثي وما بعد البنيوي هو لحظة ترجمة كتاب "جان فرانسوا ليوتار" الوضع ما بعد الحداثي [*] إلى الإنجليزية، وفي سياق هذا التطابق يرفض منظرو المشروع ما بعد حداثي تصور الفلسفة التجريبية للّغة الذي يقول إن اللغة تمثل الواقع، ويرون على النقيض من ذلك أن اللغة لا تعكس العالم بل تقوم بتأليفه، إنها تعمل على تحريف المعرفة وتشويهها، وذلك من خلال الشروط التاريخية و البيئية التي يتم ضمنها استعمال اللغة، وفي هذا التصور يدرس "ليوتار" "الوضع ما بعد الحداثي" في كتابه الذي عُدّ بحق العمل الأساس الذي رسخ مفهوم ما بعد الحداثة وأثار جدلا متواصلا حول التصورات النظرية لفكر ما بعد الحداثة، وضع المعرفة

* – أشهر مؤلف أبدعه ليوتار يقدم فيه تقريرا حول المعرفة في المجتمعات المتطورة.

في المجتمعات المتقدمة تكنولوجيا، وحسب "ليوتار" فقد أصبحت المعرفة سلعة من بين سلع أخرى، وأجبر العلم على التخلي عن وظيفته الأصلية السابقة، التي أعطيت له في زمن الحداثة ، ليصير أداة في يد القوة، لقد أصبح العلم ما بعد الحديث أداتيا، وتغير معنى كلمة "علم" ليقوم بإنتاج غير المعروف، لكن إذا سعى العلم الحديث إلى إنتاج تمثيلات ثابتة لا زمنية للعالم، فإن العلم ما بعد الحديث يتخلى عن التمثيل، ويسعى إلى خرق الإجماع الذي يوهم به العلم الحديث، بهذا المعنى فإن "ليوتار" يفكك أسطورة المعلم وموضوعيته انطلاقا من شكه فيما يسميه الحكايات الكبرى Metanarratives أي تلك الحكايات التي يفترض أنها تمثل الحقائق الكونية التي تدعي الحضارة الغربية أنها تنطوي عليها، وتسند إليها في تحقيق مشروعيتها الموضوعية.

انطلاقا من التحليل السابق لوضعية المعرفة ما بعد الحديثة يشير "ليوتار" إلى أن ما بعد الحداثة هي ما بعد ميثافيزيقا،ما بعد صناعية، وهي ذات سمات تعدية، وهو يضع من ثم برنامجا لما بعد الحداثة، يأخذ في الحسبان ثورة تكنولوجية المعلومات، داعيا إلى خلخلة الاستقرار الذي تتمتع به المؤسسات والشركات المتعددة الجنسيات، مناديا بفتح بنوك المعلومات لكل من يريد استخدامها.

نستنتج مما سبق أن المعاني السياسية الضمنية، التي يقود إليها تحليل "ليوتار" لوضعية العلم ما بعد الحديث، تتمثل في القول بأن الإجماع هو نهاية الحرية ونهاية الفكر، فيما يؤدي خرق الإجماع إلى ممارسة الحرية والتمتع بحرية الفكر، وكذلك إلى توسيع آفاق الإمكانات والطاقات التي ينطوي عليها الكائن، وهذا ما يمنح مشروع "ليوتار" الطابع التقدمي، من خلال دعوته إلى ديمقراطية الحصول على المعرفة.

استطاع "ليوتار" ، بهذه الرؤية الثاقبة، أن يحقق تلك النقلة النوعية المزدوجة: من الحداثة إلى ما بعد الحداثة، ومن البنيوية إلى ما بعد البنيوية.

يعتبر مصطلح "ما بعد البنيوية" من أشد المصطلحات مراوغة، وأكثرها إثارة للجدل، نظرا لتعدد استعمالاته، وتشعب معانيه ودلالاته، وحيث عرفت البنيوية التي أغرت الكثير من النقاد والمثقفين تحولا حاسما وبالتحديد في 1968، ظهرت حركة أدبية، سياسية، اجتماعية وثقافية ثورية، اصطلح على تسميتها "ما بعد البنيوية". وكانت فرنسا مسرحا لمظاهرات عارمة قامت بها مختلف شرائح المجتمع بما فيهم العمال والطلاب وأساتذة

الجامعات الذين خرجوا إلى الشوارع الباريسية مطالبين بإصلاح شامل في نظام التعليم في الجامعات الفرنسية الرسمية التي كانت تتسم بالمحافظة والتقليد. هذه الحركية والثورة العارمة التي عرفتها فرنسا جعلت "الهامش" الثقافي الفرنسي يتمرد ويثور على "المركز".

وقد تأثر ما بعد البنيويين بفلسفة "نيتشه" و"هايدغر" و"فرويد" الذين رأوا فقدان "المركز" في عالمنا الفكري، بالمقارنة مع عصر النهضة "Renaissance" الذي استرجع فيه الإنسان مركزه الذي فقده خلال القرن العشرين في عملية عدم تمركز Décentralisation، بسبب الأحداث السياسية المنبثقة بعد الحرب العالمية التي قضت على الوهم الذي يعدّ أوربا مركز الحضارات والثقافات، أو بسبب ثورة الاكتشافات العلمية مثل التوصل إلى نظرية النسبية Relativité التي قضت على مفهوم أن الوقت والزمان مطلقان مركزيان، أو بسبب الثورة الفكرية والفنية مثل حركة الحداثة في الفن والآداب التي رفضت الانسجام في الموسيقى والسرد الزمني و وحدة النص في الرواية، ففي العالم ما بعد البنيوي لا توجد مركزية ثابتة للأشياء ولا نقاط ثابتة مطلقة، فالكون الذي نعيش فيه لا تمركزي ونسبي في طبيعته، وهذا يعطي حرية "اللعب" بخلق مراكز جديدة متغيرة باستمرار إلى ما لا نهاية.

وهكذا نكتشف انعدام الحقائق الأكيدة، وإنما توجد تفسيرات وتأويلات، لا يمكن لأي منها أن يدعي الصحة أو السيطرة أو الثبات. ولا يزال هناك جدل كبير حول ما إذا كانت "ما بعد البنيوية" امتدادا للبنيوية أم ثورة عليها.

للإجابة على هذا السؤال سنستحضر هنا ثلاث أطروحات مقدمة من قبل "مانفريد فرانك" بصدد ما بعد البنيوية:

- **الأطروحة الأولى:** تعرّف البنيوية الجديدة نفسها، على خطى "هيغل" و"نيتشه"، بوصفها تفكيرا يأتي في مرحلة انتهاء الميتافيزيقا.

- **الأطروحة الثانية:** هذا التفكير ما بعد الميتافيزيقي تفكير لاحق على البنيوية.

- **الأطروحة الثالثة:** تجذّر البنيوية الجديدة وتقلبها، وفق منظور فلسفي، وعلى البنيوية التي سبقتها والتي تعتبر نفسها منهجيّة للعلوم الإنسانية أكثر من كونها حركة فلسفية، من جهته يفضل "فرانك" تسمية "البنيوية الجديدة" على مصطلح "ما بعد البنيوية" ويشرح ذلك بالقول:

"يبدو لي مصطلح ما بعد البنيوية" مصطلحا غير محدّد بشكل كبير، فانخفاض الدولار وحركة السلام هما أيضا لاحقان على البنيوية، دون أن يرتبطا بها.

ترتبط البنيوية الجديدة مباشرة بالبنيوية الكلاسيكية، بعلاقة داخلية، وبكلمة أخرى فإن البنيوية الجديدة لا تعدّ امتدادا للبنيوية الكلاسيكية، ولكنها المفتاح الذي تفهم به بقدر ما ترتبطان بأسلوب نقدي، قد لا تكون مفهومة بدون هذا الأصل.

أما بالنسبة للسابقة "ما بعد" فإنها لا تمثل قطيعة نهائية مع ما سبقها، فمن الممكن لها أن تحمل في الوقت نفسه على معنى اللحاق والتجاوز الذي يحتفظ بعلاقة داخلية بل بنقد داخلي مع البنيوية التي أنجبتها، وهذا لا يعني كذلك نوعا من قتل الأب، وإنما نوعا من الاستمرارية المعترفة بما تقدم والشكاكة في الوقت نفسه بما أنتجها. وبشكل عام يمكن تحديد نقاط الاستمرارية بين البنيوية وما بعدها على النحو التالي:

1- تحتفظ ما بعد البنيوية من البنيوية بالاهتمام بموضوع اللغة وبعلاقات الاختلاف بين العلامات اللغوية.

2- ستمثل الشكلانية (الصورية) أحد مظاهر الاستمرارية بين البنيوية وما بعدها، والمقصود هنا الصيغة الكلية التي أدت إلى اختفاء "الذات" وتفكك "الأنا".

3- تتجذر ما بعد البنيوية، لترفض في البنيوية كل ما هو ميتافيزيقي، وستكشف آليات السلطة أو ستفككها، فكلتاهما، البنيوية وما بعدها، لا تبحثان عن جواب نهائي لكل الأسئلة ولا تقومان كذلك ببناء نسق فلسفي كلي أو نظرية عامة. إنهما ترفضان معا المعايير الكونية ولا تقبلان بغائية التاريخ. وتدافعان عن الاختلاف في مقابل الهوية، وعن التنوع في مقابل الوحدة، وعن الانتشار في مقابل التجميع.

4- يعتبر البنيويون وما بعد البنيويين كُتّابا كبارا، نظرا لاهتمامهم الكبير بالفنون والآداب.

5- لا يمثل البنيويون وما بعد البنيويين مدرسة فلسفية منسجمة أو تيارا فكريا متناغما، بل هم مختلفون فيما بينهم، رغم بعض نقاط التقاطع التي تجمعهم تحت اسم "ما بعد البنيويين".

هذه عموما نقاط الاستمرارية بين البنيوية وما بعدها، في حين أنّ نقاط الانقطاع تقودنا إلى أطروحة "مانفريد فرانك" الثالثة، أيْ تلك التي تعلن أنّ ما بعد البنيوية تجذر وتقلب الإثنية اللغوية للبنيوية، ففي حين يرى البنيويون أن الإنسان لا يملك وسيلة للوصول إلى الحقيقة إلاّ عبر اللغة وبنيتها و ليس العكس، فإن ما بعد البنيويين يرون أنه من المستحيل الوصول إلى الحقيقة، حتى عبر اللغة، فكل شيء تابع "لميثافيزيقية الوجود" والدال الكلامي مائع يسبح دائما بعيدا ومتحررا عن المدلول. وبهذا تصبح اللغة مائعة قابلة للانزلاق وللانسكاب، والعلامات تتركب عشوائيا، لأنها تملك ديناميكية لا تظهر إلاّ في النص المكتوب، حيث تعيد تشكيل وخلق معان جديدة ضد المعنى الظاهر، ولاسيما أنّ النص يبقى بعد موت الكاتب،[*] فيعمل النص ضد ذاته.

وهكذا، فإن معاني الكلمات لا يمكن أن تكون ثابتة، بل هي مشوبة بعكوساتها، إذ لا يمكن مثلا : إدراك "الليل" إلا بالرجوع لمفهوم "النهار"، وقلب العلامة بين المتضادات يؤدي إلى عدم استقرار اللغة الذي هو أساس فلسفة "ما بعد البنيوية" التي تركز على قراءة النص ضد نفسه، والبحث عن "لا وحدته" بدل وحدته، وعما كتب فيه في "اللاوعي" بدل الظاهر السطحي. وعلى الرغم من تنوّع أولئك الذين نسميهم "ما بعد بنيويين"، إلاّ أنهم يحتجّون جميعا ضد فكرتين لاصقتين بالبنيوية الكلاسيكية.

الفكرة الأولى هي فكرة "النسق" التي عرف بها "سوسير" اللغة بوصفها "نسقا من العلامات"، لقد بدا لما بعد البنيويين أنّ مصطلحات من قبيل النسق والنظام والبنية والنظرية الشاملة والمعايير الكونية ...الخ هي مخلفات ميتافيزيقا تم تجاوزها.

الفكرة الثانية هي فكرة "الضبط" [*] في الحقيقة، يحتوي النسق عند "فرديناند دي سوسير"، كما عند "ليفي ستراوس"، نمطا من القانون الداخلي الثابت يقوم بضبط العلاقات بين

---

* – يعتبر بارث أول من استعمل هذا المصطلح في كتابه "لذة النص"و هو مصطلح محوري في الطرح ما بعد بنيوي.

* – تبنت البنيوية مصطلح "الضبط" الذي يقابله مصطلح "غير القابل للضبط" عندما يعد البنيوية التي تشابه مع ميكانيكا الكم التي رفضت مبدأ "الحتمية" الذي تمت صياغته في الفيزياء الكلاسيكية و ذلك بمعارضتها له بمفهوم مع مبدأ الريبة في ميكانيكا الكم و في فلسفة ما بعد البنيوية لا يمكن التحكم تماما في العلاقات و لا في مواضع العناصر في كلتا النظريتين تلعب علامات اللغة و الجسيمات الأولية بحرية كبيرة لا يمكن معها ضبطها تماما أو التحكم فيها إلى على نحو احتمالي.

العناصر التي يحتويها، سيقوم ما بعد البنيويين بمعارضة هذا القانون الضابط بفكرة "ما هو غير قابل للضبط"، من هنا نجد أن ما يهاجم به البنيويون "المركز" المراقب، المتحكم، المهيمن، ويدافعون عن الهامش المقاوم للنظام في مقابل المعايير المفروضة من قبل ذلك المركز.

من الملاحظ إذن أن ما بعد البنيوية تحمل تناقضا في ذاتها، إذ تمثل في آن واحد استمرارية للبنيوية ورفضا لها، وهذا لا يخص فقط البنيوية الأدبية بل أكثر منها بنيوية "ليفي ستراوس" الأنثروبولوجية، وفي الواقع نجد أن ما بعد البنيوية في مسقط رأسها أي في فرنسا، تدخل تحت كنف البنيوية. وبما أن ما بعد البنيوية تأخذ ببعض أهم أهداف البنيوية وبما أن ظهورها يعود إلى النصف الثاني من الستينات عندما كانت البنيوية الأدبية تتطور وتتأكد، فإنه من المعقول أن نعتبرهما فرعين من نفس الشجرة الضد إنسانوية Anti humaniste المتأثرة باللسانيات.

فلا يمكن إذن أن نفكر في ما بعد البنيوية بدون البنيوية، فهي، كما سبق أن أشرنا، استمرار لمنظور البنيوية ضد الإنسانوي الواضح، كما أنها تسلم باعتقاد البنيوية الراسخ أن اللغة هي مفتاح فهمنا لأنفسنا وللعالم من حولنا.

لقد انتقل الفكر البشري في سيره المعرفي، من الاعتماد على المقولات الفلسفية الكبرى والنظريات العامة إلى مفهوم المنهج، باعتباره مجموعة من الأطر التي تم استخلاصها من تلك النظريات. وبهذا يكون العلم الإنساني قد خرج من دائرة الفروض الإيديولوجية الضخمة ليلتمس مدخلا صحيحا نحو العلمية التي تساعد على اكتشاف خصوصيات هذا العصر بمتغيراته المتواصلة.

والملاحظ على كل هذه الاتجاهات النقدية أنها سياقية تهتم بما حول النص من ظروف وعوامل دون إعطاء الأهمية للجوهر باعتباره مكمن الدلالات. ومن هنا ظهرت مناهج أخرى تغطي هذا النقص وتهتم بالنص كبنية و **نسق**؛ فكانت البداية مع حركة " **النقد الجديد**، بأمريكا حيث بدأ الاهتمام النقدي يتجه وجهة أخرى تفصل النص عن المجتمع والتاريخ لتجعله بنية جمالية، كما عزز هذا التوجه ميلاد المدرسة الشكلية الروسية، حينما أعلن روادها شعارهم "موضوع علم الأدب ليس هو الأدب ولكن الأدبية أي ما يجعل من عمل ماَ عملا أدبيا"[19].

شاع مصطلح "النقد الجديد" – أثناء السجالات النقدية الحادة التي دارت بين أنصار النقد الأكاديمي التقليدي وأنصار النقد الحداثي، ليكون عنوانا للمناهج **النسقية** الجديدة (بنيوية– سيميائية– أسلوبية...) التي ظهرت في سياق مواجهة بعض الاتجاهات الوحدانية الذاتية والوثائقية التي غطت على النص وغمرته بما ليس منه–، والذي يهدف إلى دراسة النص الأدبي بعد اقتلاعه من محيطه السياقي؛ فمن النص الانطلاق وإليه الوصول.

هذا التّحول في مسار النقد الأدبي يرجع إلى تحول طبيعة الخطاب الأدبي نفسه؛ فلم يعد مجرد خطاب بسيط سهل المنال، بل أضحى كائنا لغويا حيا يلفت الانتباه إلى نفسه عبر كسره لمبدأ الألفة وخروجه من الكلام المعروف الشائع إلى الغريب الغامض. كما أن تحول الخطاب الأدبي يرجع إلى تغير الفكر والفلسفة والعلوم في الأوساط الثقافية، وهذا يحتم على النقد الاستعانة بمناهج تلك العلوم باعتباره يسير جنبا إلى جنب مع الأدب. لكن هذه الفكرة التي جاءت بها البنيوية أساءت إلى النص الأدبي وأصحابه؛ حيث جعلت النصوص وكأنها لقيطة بلا مرجع – أي عديمة الهوية– كما أنها ألغت الخصوصية الفردية والإبداعية للكاتب.

---

[19] – عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي *العربي* المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005، ص. 73.

وقد كان من الطبيعي ألا تستمر سعادة هذا المنهج لمدة طويلة، إذ سرعان ما ثار عليه أصحابه الذين أسسوه بعد محاضرة ألقاها "جاك دريدا jacques derrida" سنة 1968 حول التفكيك(*)، فكان هذا مطية لقيام حركة معرفية جديدة سميت بـــ" **ما بعد البنوية**". وقد تلتبس بما بعد الحداثة(*) فتترادفان أمام مفهوم واحد.

إن مرحلة **ما بعد الحداثة** "(*) ليست نقيض الحداثة بقدر ما هي مساءلة للأسس والمفاهيم و البداهات أو تفكيكا للنظم والطبقات أو تشريحا للهياكل والعتبات"[20].

---

* "التفكيك Deconstruction "فهو الاسم الذي يُطلق على العملية النقدية التي يمكن بواسطتها تقويض هذه التقابلات جزئياً، أو إظهار أنها تقوّض بعضها جزئياً في سياق المعنى النصي. فالمرأة هي مقابل الرجل، أو "آخر" الرجل: إنها لا ــ رجل، أو رجل ناقص، تُخَصَّص بقيمة سلبية أساسية بالعلاقة مع المبدأ الأول الرجولي. بيد أن الرجل أيضاً ليس ما هو عليه إلا بفضل إيصاد متواصل للباب في وجه هذا الآخر أو المقابل، فيعرِّف نفسه في نقيضها، ولذا فإن هويته برمتها مهددة وواقعة في شراك ما يسعى من خلاله إلى تأكيد وجوده الفريد والمستقل. فالمرأة ليست مجرد آخر بمعنى أنها أبعد من إدراك أو فهم الرجل، وإنما هي متعلقة به صميمياً بوصفها الصورة لما ليس هو، ولذا فهي بمثابة تذكرة جوهرية بما هو عليه. وهكذا يحتاج الرجل إلى هذا الآخر حتى وهو يرفسه، ويضطر لأن يمنح هوية إيجابية ما يعتبره بمثابة لا شيء. ليس لأن كينونته الخاصة معتمدة بصورة طفيلية على المرأة. وعلى إقصائها وإخضاعها وحسب، بل لأن أحد الأسباب التي تجعل هذا الإقصاء ضرورياً هو أن المرأة في النهاية قد لا تكون آخر بما يكفي تماماً. ولعلها تقف بمثابة دليل على شيء ما في الرجل نفسه، ويحتاج لأن يكبته، وينفيه بعيداً عن كينونته الخاصة، ويطرده إلى منطقة غريبة آمنة بعيدة عن حدوده المعرَّفة. ولعل ما هو خارج هو داخل أيضاً وبصورة ما، و ما هو غريب هو حميمي ــ ولذا فإن الرجل بحاجة إلى حراسة الحاجز المطلق بين المجالين بكل الحذر والاحتراس الذي يبديه، لأن هذا الحاجز معرَّض للانتهاك دوماً، ولطالما انتُهك في السابق، فهو أقل إطلاقية مما يبدو عليه، وينبغي القول إن التفكيك قد توصل إلى أن التقابلات الثنائية التي تنزع البنيوية إلى العمل بها تمثّل طريقة في الرؤية نمطية بالنسبة للإيديولوجيات .حيث يروق للإيديولوجيات أن ترسم حدوداً صارمة بين المقبول واللا مقبول، والذات واللا ــ ذات، والحقيقة والزيف، والمعنى واللامعنى، والعقل والجنون، والمركز والهامش، والسطح والعمق.

* **إنّ** مصطلحات: ما بعد الحداثة، ما بعد البنيوية، ما بعد الثقافة، ما بعد التاريخ ..الخ. رغم الغموض الذي يكتنفها. تُوحي بالقصديّة الضديّة أو التجاوز أو المُناهَضَة لِلقَدم.. أي تجاوز ما هو حداثي، بنيوي، ثقافي، تاريخي..

* حين تتحدث مابعد البنيوية عن "الكتابة" أو "النصية textuality "، فإن هذه المعاني المحددة للكتابة أو النص هي التي تكون في الذهن عادة. والنقلة من البنيوية إلى ما بعد ــ البنيوية هي جزئياً، وكما يقول بارت نفسه، نقلة من "العمل" إلى "النص". إنها انتقال من رؤية القصيدة أو الرواية ككيان مغلق، تَشْغَله معاني محددة ومهمة الناقد أن يفك مغاليقها، إلى رؤيتها بوصفها تعددية على نحو لا يقبل الاختزال، وبوصفها لعب للدالات لا ينتهي ولا يمكن تسميره في النهاية إلى مركز، أو جوهر أو معنى وحيد. ومن الواضح أن هذا يُحدث اختلافاً جذرياً في ممارسة النقد ذاته، فمنهج بارت في هذا الكتاب هو تقسيم القصة البلزاكية إلى عدد من الوحدات الصغيرة أو "الألفاظLexies "، وتطبيق خمس سنن عليها: سنة "الأحداث proiaretic) "أو السنة السردية)، وسنة "تأويلية" تُعنى بالألغاز غير

وبما أن الحداثة مشروع لم يكتمل [*]، فإن مرحلة ما بعد الحداثة بقدر ما هي محاولة لمراجعة الأسس والمفاهيم السائدة (اللغة/ **النسق**/ العقل) وهي ثورة على العلمية الجافة التي قيدت النقد في أطر وإجراءات صارمة، وكان من نتائجها شيوع مصطلحات جديدة (كالاختلاف، التشتت، الهوة ولانهاية الدلالة). كما ظهرت اتجاهات جديدة تجعل من القارئ المبدعَ الحقيقيَ للنص، هذا الأخير لم يعد ثابتا قارا بل هو نصوص متعددة (تناص) تتعدد تفاسيره وتأويلاته بعدد القراء.

وهكذا أصبح التأويل نموذج الثقافة المعاصرة بما هو "طاقة حيوية وإمكان وجودي لا يحصر الحدث ولا يزعم القبض عليه أو سجنه أو احتكاره، وإنما يحرره من أوهامه التأسيسية وأطيافه التأصيلية ليعبر عما يختلج في طياته أو طبقاته من قوى وإمكانات أو من أشكال وكمونات"[21].

وإذا ما طبقنا فكرة الحضور والغياب على هذه المناهج سنجد أن التأويل كان حاضرا غائبا في آن؛ غائبا شكلا ومنهجا لكنه حاضر/ متواجد/ متضمن في كل قراءة سواء أكانت سياقية أم نسقية.

ولعل خير ما نستدل به على ذلك أن ما بعد البنيوية Post Structuralism لا تمثل قطيعة مع المسار البنيوي وإنما هي "نقطة انعطاف- بالمفهوم الرياضي- في منحى الدالة البنيوية، تعبر عن مراجعة البنيوية لنفسها وتأملها في مسار تطورها" [22]، والتي كانت بدايتها مع "رولان بارت ROLAND Barthes " في نظريته الشهيرة "**موت مؤلف** DEATH

المفضوضة في الحكاية، وسنة" ثقافية" تتفحص مخزون المعرفة الاجتماعية التي يتكئ عليها العمل، وسنة "دلالية " تعالج تضمنات connotations الشخوص والأمكنة والموضوعات، وسنة "رمزية" ترسم مخططاً للعلاقات الجنسية والتحليلية النفسية القائمة في النص. وإلى هنا قد لا يبدو أي من ذلك منفصلاً عن الممارسة البنيوية المعهودة.

[20] – محمد شوقي الزين: إزاحات فكرية، ط1، منشورات الاختلاف، (د.م.ن)، 1996 ص. 21

[*] مقولة الفيلسوف الألماني **هابرماز يورغن** yurgen HABERMAS (رائد مدرسة فرانكفورت) ظهرت لأول مرة كمحاضرة ألقيت في سبتمبر 1980 عندما تم منحه جائزة ثيودور أدورنو من مدينة فرانكفورت ثمّ طبعت لأوّل مرة تحت عنوان "الحداثة في مقابل ما بعد الحداثة"، ويدل المقال على اتجاه إشكالية هابرماس **(بير بروكر: الحداثة ومابعد الحداثة، تر: عبد الوهاب علوب، منشورات المجتمع الثقافي، الإمارات العربية المتحدة، ط 1، 1995، ص197.)**

[21] – المرجع السابق، ص. 23.

[22] – محمد شوقي الزين: إزاحات فكرية، ص 168.

OF AUTHOR"؛ ولاشك أن دعوته هذه كانت متضمنة في مقولة **المغالطة القصدية** INTENTIONAL FALACIES [*] لدى أصحاب النقد الجديد أو مبدأ المحايثة لدى البنيويين، ولكن لم يعلن عن موت المؤلف ولم تشيع جنازته إلا بعد مجيء استراتيجية التفكيك/ التشريح/ التقويض، وبتعبير "عبد العزيز حمودة": "إن التفكيكية قد أعلنت موت المؤلف بصورة رسمية بعد إشعاعات، وبذلك رددها البنيويون والنقاد الجدد"[23].

هذه الضربة التي وجهها " **رولان بارت**" أسقطت عن المؤلف تلك السلطة المطلقة واعتبرته "مجرد ضيف على نصه بمجرد فراغه من نعل الكتابة، لأنه ليس أكثر من ناسخ ينهل من مخزون معجمي موروث ويتحرك في فضاء ثقافي مشاع تحكمه لغة سابقة على وجوده أصلا"[24].

وبهذا يكون قد بشر بميلاد القارئ وعصر القراءة حيث يصبح القارئ منتجا للنص بعدما كان متفرجا أو مستهلكا له فحسب.

ومنه، فإن الجديد في نظريته هي "الفكرة التي ترى حرية القراء في فتح العملية الدلالية للنص وإغلاقها دون أي اعتبار للمدلول، وعلى نحو يغدو معه القراء أحرارا في أن ينالوا لذتهم من النص وأن يتابعوا حين يشاءون تقلبات الدال وهو ينساب وينزلق مراوغا قبضة المدلول"[25].

ولاشك أن التأويل في هذه المرحلة قد أدى دوره حيث وجد متنفسا واسعا في خضم هذه النظريات؛ ولبس ثوب تعدد القراءات فأضحى منهجا حرا يسعى إلى إعادة البناء من خلال محاورة النصوص، هو منهج حر لأنه تخلص من قيد الصرامة العلمية التي فرضتها المناهج السابقة في دراستها للنصوص حين أخضعت كل شيء للعلم بما في ذلك الأدب، لكن الأدب بما هو فن يأبى أن يكون كذلك.

---

* بمعنى أن النص بدخوله عالم اللغة يتحرر من سلطة المؤلف ويتجاوزه إلى جمهور القراء؛ فالقصد إما غير موجود – المعنى في باطن الشاعر– أو هو موجود بشكل محرر في النص" مبتور الصلة بأصل القصد.

[23] – يوسف– وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ط1، جسور الجزائر، 2007 ، ص 170.

[24] – المرجع نفسه، ص. 170.

[25] – رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار قباء، القاهرة، 1998، ص. 121.

جاء التأويل ليكون محاولة استغلال لكل تلك المناهج بطريقة أو بأخرى – هذا من جهة– ومن جهة أخرى ليعيد للنص الأدبي اعتباره وهيبته ويحرره من قيد القراءة الأحادية المغلقة. وبهذا يكون التأويل عملية حرة وذاتية لكن ليس حرية مطلقة لأنها تخضع لسلطة كبرى وهي سلطة النص.

يعتبر النص الأدبي من أهم المقومات التي اشتغل عليها النقد المعاصر؛ إذ أنه حاول مقاربته من كل الجوانب سواء من الداخل أو من الخارج، وبما أن طبيعة النصوص هي التحول وعدم الثبات فإن عملية تلقيها وقراءتها تختلف من منهج لآخر، ولعل التأويل هنا قد أدى دوره المنوط به بامتياز، حيث حول النصوص الأدبية إلى لعب حر بالكلمات، يكشف فيه القارئ لانهائية الدلالة، فالوصول إلى عتبة التأويل في مرحلة ما بعد الحداثة يقتضي التبحر في عتبات المناهج السابقة كالبنيوية والتفكيكية ونظرية التلقي.

وقد مرّ النص الأدبي بمراحل في ظل المناهج النقدية المعاصرة، ونميز نحن هنا بين مرحلتين تخلّق في كنفهما النص الأدبي وتطور من مفهومه العام إلى مفهومه الحداثي وهما "نظرية الأدب وعلم النص"؛ حيث أن نظرية الأدب تأسست في أحضان الفلسفة اليونانية عند أرسطو وأفلاطون، واهتمت بالنص في حدوده الأنطولوجية، لذا طغت عليها النظرة المثالية والنزعة الفلسفية، وارتمت في كنف الدراسات السياقية مثل علم الاجتماع وعلم النفس وعلم التاريخ، لأن أهميتها تركز على مضمون النص بما هو مجموعة من الوثائق التاريخية والظواهر الاجتماعية دون الالتفات إلى المكونات الجمالية للنصوص.

أما علم النص، فقد استطاع أن يخرج من دائرة التأمل الفلسفي التي تبنتها نظرية الأدب إلى التجريب العلمي الذي يستمد أدواته من اللسانيات والنحو التوليدي، فمجال اهتمامه (علم النص) هو دراسة بنيات مختلف النصوص وتحليل مستوياتها.

من على شرفة ما تقدم نستنتج أن النقد الأدبي الحديث انتقل ــ بعدما كان فكرا كنسيا ــ من النقد السياقي الذي كان يعتمد على السياقات الخارجية التي لفظت النص إلى الوجود (المؤلف: حياته، بيئته،...) إلى الدراسات النسقية التي تقوم على مبدأ النسق الذي يقتل جوهر الأشياء وروحها بإرجاعها إلى سلطة البنية المغلقة التي تتسلط بما تعتقده، فلا صوت يعلو إلاّ صوتها، ولا إحالة إلاّ على معجمها الداخلي، أما القراءة فهي تعدو أن تكون مجرّد رؤية للنصوص قد تكون صحيحة إلى حين، دون أن تدعي امتلاك الحقيقة، على اعتبار الفكر

البشري يتسم بالتطور/التغير المتسارع، أيعقل أن يكون حامل شعارات العلمية والموضوعية هو من ينتهك حرمة هذه المبادئ فيتمرد بذلك النقد عن النسق؟ هل هو الإنسان ينقض ذاته؟ وهل الحقيقة حقائق؟

وهنا إشارة إلى أن الفكر الغربي سار من فلسفة النسق/ العقل الأداتي/ البنيوية، ليعود مع فلاسفة ما بعد البنيوية، إلى فلسفة الذات التي دعت إلى تحطيم العقل/ المركز/ النسق الذي حبس الذات في سجنه.

الفصل الأول : موت السياقات.

المبحث الأول: الأدب باعتباره شكلا.

المبحث الثاني: الأدب باعتباره علامة.

المبحث الثالث: الأدب باعتباره خطابا.

المبحث الأول: الأدب باعتباره شكلا

1ــ النظرة الشكلانية للأدب

إن الفراغ الذي كان يعيشه الدرس الأدبي في روسيا في العقدين الثاني والثالث من القرن العشرين، سمح بشكل كبير للنقد الشكلاني، والذي يمثل الرافد الثاني للبنيوية، أن يموقع نفسه أكثر حيث كان غياب المنهج واضحا بسبب هيمنة المرجعية الأيديولوجية على النقد الأدبي، ومن ثم صارت ضرورة البحث عن ماهية الأدب والنظر إليه كقضية مركزية مهمة لا يمكن الاستغناء عنها لوضع نظرية أدبية محتما.

لقد حملت الشكلانية الروسية لواء التجديد في مناهج النقد الأدبي، محاولة بذلك تجاوز المناهج القديمة في الدراسات اللغوية والنقدية، وتأسس جمالية للأدب كفن قائم بذاته، يمكن أن يشرح نفسه وكذا البحث عن لغة فنية جديدة.

تأثر الشكلانيون الروس بمقولة **مالارمي** الشهيرة:" الشعر لا يكتب بالأفكار، ولكنه يكتب بالكلمات." وهذه الجدية التي أعطاها **مالارمي** للكلمة أدت إلى الاهتمام المباشر باللغة الشعرية كلغة خاصة تتصف بتشويه مقصود للغة العادية، فالإحساس إذن هو الطريقة اللغوية التي عبرت عنها هذه الأفكار، فالأديب يوظف شكلا لغويا خاصا يؤهله على نقل ما يريد إلى المتلقي محققا بذلك الوظيفة الشعرية، لأن هذا ما يميز كلام الأديب عن كلام الآخرين، فالشكلانيون الروس بتمركزهم على الاهتمام بالجانب الفني في دراستهم للنصوص، قادهم" إلى أن يعاملوا الأدب بوصفه استعمالا خاصا للغة يحقق لها التمييز بانحرافه عن اللغة العملية المشوهة."[26] لأن اللغة العامية لا تتجاوز الإبلاغ إلى التأثير عكس اللغة الأدبية التي تلفت الانتباه إلى نفسها، باعتبارها حاملة لشحنات إيحائية اكتسبتها من تعاليها على اللغة العامية، وكسرها لكل ما هو طبيعي في الاستعمال هذا ما جعل ر **ومان جاكبسون** أحد أبرز أقطاب هذه المدرسة، يدعو إلى ما أسماه **الأدبية**، إذ يقول:" موضوع علم الأدب ليس هو الأدب ولكن الأدبية **La litterarité**، أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا." [27] وهي الفكرة التي تبناها

---

[26] – رامان سلدان: النظرة الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الفانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، بيروت 1996 ص 18.

[27] – تودوروف وآخرون: في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة وتقديم أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد 1986، ص .12

الاتجاه البنيوي فيما بعد وجعلها أساسه في نفي عنصر القصدية الذي كان في النقد الانطباعي.

والملاحظ أن مصطلح البنيوية قد استخدم بوعي منهجي ناضج، أكده **ياكبسون** في عام 1929 في محاضراته حول **(وظائف اللغة الشعرية طبقا للمنهج البنائي)** معلنا بذلك عن ولادة البنيوية.

كما أدت دراسة **فلاديمير بروب** للفكلور الروسي في كتابه **(مورفولوجيا الحكاية)** في 1928 إلى التعرف إلى نماذج نقدية موضوعية، تسمح بمقارنة الهياكل المختلفة للحكاية، وحل مشاكل التصنيف وعلاقة الأشكال المتعددة بالبنية العامة.

استفادت الشكلانية في فهمها لروح العصر من الثورات العلمية والفلسفية، من نظرية النسبية والطبيعيات الحديثة ونظرية الفنون التشكيلية، كما استفادت من التمثيل، حيث يقول **بريك:**" لا أومن بالأشياء، وإنما أومن فحسب بالعلاقات التي بينها." [28] مؤيدا بذلك البنيوية التي اتخذت من المنهج العلمي أساسا في الدراسة الأدبية.

احتفلت الشكلانية الروسية بدراسة العمل الأدبي في طبيعته الخاصة، ورأت فيه ظاهرة لغوية سيميولوجية، تتجاوز الواقع وإن كانت ترتبط به، كما تجاوزت ثنائية الشكل والمضمون (التقليدية) إلى نظرة موحدة بينهما، بحيث لا يكون المضمون فنيا إلا عندما يأخذ شكلا جماليا وبالتالي لا يكون الأدب إبداعا إلا إذا كان انحرافا خاصا جميلا عن القاعدة اللغوية العامة.

1 1 – الأدب والسياق:

رأت الشكلانية الروسية في التلقي الفني نوعا من الشعور بالشكل الجمالي على الأقل مع الإحساس بعناصر فنية أخرى، مثلما دعت إلى التركيز على دراسة النص أساسا، لا الإفاضة في دراسة الجوانب الخارجية التاريخية للنص الإبداعي، وهي بذلك ترفض نظرية التطهير والانعكاس وقالت باستقلال العمل الأدبي عن صاحبه والواقع الاجتماعي، بمعنى أن موضوع الدراسة الأدبية عند الشكلانيين ليس الأدب، إنما الأدبية، التي تعنى بدراسة الخصائص التي تجعل من الأدب أدبا، بعيدا عن كل عامل خارجي، وهو ما يوضح حرص

[28] – صلاح فضل: النظرية البنائية في النقد الأدبي، ص .53

الشكلانية على إنشاء علم للأدب مستقل كل الاستقلال عن السياقات الخارجية التي كانت سائدة قبلها، ومن ثمة كانت أولى خطوات المنهج الشكلي هو تحديد الموضوع، لأن هذه العملية هي التي ستتحكم في تحديد النظرية، ولقد انطلقت الشكلانية من استبعاد كل التعريفات التي تحدد الأدب باعتباره محاكاة وتعبيرا أو تفكيرا بالصور، لأن هذه التعريفات تغفل خصوصية السمات الأدبية، لذا، فإن التعريف المقترح للأدب سيركز على أسس فارقية فالأدب يتكون ببساطة، من الفرق بينه وبين نظم الواقع الأخرى. ويتبين في الحقيقة أن موضوع علم الأدب ليس موضوعا على الإطلاق وإنما مجموعة من الفروق.

لا يحاكي الأديب في النظرية الشكلانية الواقع، وإنما يغربله وينزع عنه طابع الألفة، ففهم النصوص الإبداعية لا يعود إلى ربطها بمرجعها الواقعي والسياقي، وإنما بربطها بنصوص أخرى، وهذا ما يبين أن نظرة الشكلانيين إلى أفكار النصوص وموضوعاتها في أنها مجرد ذرائع خارجية يلجأ إليها الكاتب لتبرير استخدامه الوسائل الشكلية.

ليست غاية العمل الأدبي عند الشكلانية الروسية موضوعا واقعيا يصور الحياة في صورتها العادية المألوفة، إنما ينبغي أن يخرج عن هذا الإطار إلى شكل جديد مبدع يحرص على التميز والخروج عن المألوف والعادة، بمعنى أن يركز النص الأدبي على اللغة الأدبية ويبعد اللغة اليومية المألوفة.

1 2 -الأدب باعتباره لغة :

- **التفريق بين اللغة الأدبية واللغة الشعرية:**

عُدّ الشعر خلفية جمالية انطلقت منها آراء الشكلانيين الروس في تحديدهم لمفهوم الأدب والشعر، ولم يرتكزوا في الوصول إلى ذلك على كيفية دراسة الأدب وإنما على الماهية الفعلية لموضوع بحث الدراسة الأدبية، لهذا قامت الشكلانية الروسية بدراسة الإيقاع الشعري واللغة والفرق بين الشعر والنثر، وحسب شهادة **باختين**، فإن الشكلانية لم تُلْغِ جانب الدلالة في الشعر وإنما قالت بخاصية التعدد الدلالي، وهذا ما يعنيه **إيخنباوم** في قوله:" إن هدف الشعر يتمثل في إبراز الكلمات، بسداها ولحمتها وجميع مظاهرها." [29] كما انتهت إلى

[29] – صلاح فضل: النظرية البنائية في النقد الأولي، ص .80

أن:" الصور الشعرية لم تعد تصرفا على الشيء أو تقريبا ذهنيا له، وإنما خلق رؤيا خاصة به." [30] وهذا مفهوم بنيوي تتوسل به في الكشف عن البنية الداخلية الخفية في باطن الواقع.

وتعد قضية مقابلة اللغة الشعرية باللغة اليومية، نقطة انطلاق الشكلانيين حول البحث في القضايا الأساسية لبناء نظرية الشعر في الأدب، والكشف عن القيمة المستقلة للكلمات، وبتقييم دور الأصوات في اللغة الشعرية، لأنها ليست فقط لغة صور أو أن أصواتها عناصر لا تصاحب فقط المعنى بل لها في حد ذاتها معنى مستقلا (الأصوات لها قيمتها المستقلة في الشعر).

إن المتلقي الأدبي في ضوء هذه النظرية حين يسعى لتحديد مفهوم الشعر، فهو مضطر بأن يعارضه بما ليس شعرا، وحين يسعى لتحديد النثر أيضا، فهو ملزم بأن يعارضه بما ليس نثرا.

- **دراسة الإيقاع:**

اجتهدت الشكلانية الروسية في دراستها للنص الشعري، في التمييز بين ثلاثة مستويات: الدلالية، النحوية، الإيقاعية، وميزت بين المستويات الصوتية العامة والصوتية اللغوية وعالجت مشاكل الوزن الشعري، وفي بيان صياغته الشكلية على لسان اثنين من أعلامها عام 1928 عالجت قضايا أساسية تتصل بتاريخ الأدب وعلاقته بالعلوم الأخرى والتطور الأدبي وعلاقة اللغة بالأدب، وفكرة القوانين البنائية للغة والأدب.

إذا اعتبرنا كلمة إيقاع rythme يقصد بها كل نظام صوتي منظم من أجل أهداف شعرية، أو نظام ممكن إدراكه من قبل المستمع المعنى، فمن الواضح أن كل إنتاج للكلام البشري يصبح مادة للإيقاعية، باعتبارها تشارك في أثر جمالي وتنتظم بطريقة خاصة في الأشعار(vers). [31] ففي النصف الثاني من القرن الثامن عشر، تحت تأثير دراسات الأشعار اللاتينية كنا نعتبر نوعية الأصوات في الأشعار مثل المادة المشكلة، وهذا ما شهد عليه أشعار العديد من الشعراء.

تحدث ظواهر داخل البيت الشعري مما يجعل الأداء ينقسم إلى ثلاثة أقسام، هي:

---

[30] – المرجع نفسه، ص .85

[31] - TZVETAN Todorov, Textes de formalistes russe, Pari seuil, P 160.

1 –من حيث البنية الفردية للبيت الشعري الخاص، وهذا ما يسميه **بيلي Le rythme.**

2 –من حيث الانجاز في هذا الحدث الفردي قانون **Métrique** تقليدية.

3 –من حيث **L'impulsion rythmique concrète** .[32]

يتحدث **بيلي** هنا عن ضرورة عدم الاكتفاء بملاحظة **Les vers métrique ، بل يجب دراسة Les mètres libres من طرف هذه النظرية.**

يجمع مصطلح **Vers libres** مختلف الأشكال الخاصة، رغم خصوصياته السلبية، وأهم خصوصية سلبية يمتلكها هو التعبير عن غياب **Tradition métrique** ، كما يصرح بيلي في مقاله أن الحرية في الأبيات الشعرية نسبية، وهذه إشارة إلى عدم امتلاك أي تصنيف علمي، وإن وجد هذا التصنيف سيركز على الحد الأقصى من الخطوط الإيقاعية.

- **مفهوم التغريب:**

يعد مصطلح التغريب من أهم المصطلحات التي يستعملها الشكلانيون، ومن بين المفاهيم التي قامت عليها الشكلانية الروسية. ويعني التغريب جعل الأشكال الأدبية غريبة عن الحياة اليومية، وإبعادها عن الألفة والعرف، لأن الأعمال الأدبية توصف بالغرابة، فالشعر مثلا كثيرا ما يوصف بالغرابة، ويبدو هذا صحيحا، فالشعر جميل والجميل غريب دائما كما يقول **بودلير**.

يقوم التلقي الأدبي في إطار النظرية الشكلانية على التحليل الشكلي لنصوص الأدب، وقد حرص الشكلانيون على الشكل واستبعدوا المضمون، حيث ذهبوا إلى أن ما يميز العمل الأدبي عن غيره من أنواع الخطاب هو الشكل وليس المضمون. وهذا ما يجعل عملية الإحساس والإدراك عند المتلقي تنصب على الشكل الأدبي، لأن:" الخصلة المميزة للرؤية الفنية هي مبدأ الإحساس بالشكل."[33] الذي لا يمكن الكشف عن خصائصه الفنية إلا من خلال الإدراك.

أسهم **فكتور شكلوفسكي** في بلورة مفهوم الإدراك، حيث عرفه بقوله:" إن الإدراك الفني هو ذلك الإدراك الذي نتحقق فيه من الشكل. من الواضح أن الإدراك الذي نحن بصدده ليس

---

[32] - Ibid, P 162

[33] – تزفيتان تودوروف: نظرية المنهج الشكلي– نصوص الشكلانيين الروس– ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط1، الرباط 1993، ص .10

مجرد حالة سيكولوجية، إنما هو عنصر من عناصر الفن، والفن لا يوجد خارج الإدراك." [34] يتضح ن خلال هذا القول أن تلقي الأعمال الأدبية يكون بإدراك جمالية أشكالها المحدثة بفعل الفروق والسمات التي تميزها عن غيرها من الأعمال الأدبية، ولا يتم ذلك إلا بتجرد الإدراك الفني من عاديته، لأن الإدراك المرتبط بالحياة اليومية المألوفة لا ينجح في تلقي ما هو فني، ذلك لأنه يدرك بطريقة مألوفة آليته، فيصبح عادة، وهذا ما أشار إليه **شكلوفسكي في قوله:** " سيصبح الإدراك آليا حين يتحول إلى عادة." [35] فمتى أصبح الإدراك عادة انتفت عنه الغرابة والإثارة والتميز، واندرج تحت الإدراك اليومي المألوف الذي لا يتضمن أي لمحات جمالية، فالغريب يستدعي التأمل الجمالي على عكس المألوف الذي يدرك من النظرة الأولى.

حين يتجرد الإدراك من عاديته وآليته، يصير غريبا مؤثرا، وتصير عملية الإدراك صعبة وتستغرق وقتا، حتى تحقق الغاية الجمالية لدى المتلقي، لأن:" غاية الفن أن ينقل الإحساس بالأشياء عندما تعرف. وتقنية الفن جعل الأشياء غريبة، والأشكال صعبة، مضاعفة، إنها تزيد صعوبة الإدراك وطوله، لأن عملية الإدراك غاية جمالية بنفسها، وينبغي أن يطول أمدها."[36] يعني هذا المفهوم أن الإدراك لدى المتلقي كلما طال أمده وصعب، سمح له ذلك بالتفاعل مع النص رغبة في إدراك كنهه واكتشاف سره، فيحدث التأثير المرغوب نتيجة الانزياحات اللغوية، لهذا نجد الشكلانيين الروس يركزون في مفهومهم للأدب على أنه:" استخدام خاص للغة، يحقق تميزه بالانحراف عن اللغة العملية وتشويهها، فاللغة العملية تستخدم استخداما يرتبط بأفعال التوصيل، أما اللغة الأدبية فليس لها أية وظيفة عملية وإنما تجعلنا نرى بطريقة مختلفة فحسب."[37]

ذهب بعض الدارسين[38] إلى أن مفهوم التغريب قد مهد لنشوء رؤية جديدة في القراءة والتلقي لأنه يتيح للمتلقي، من خلال عملية الإدراك تكوين دلالات جديدة والتفاعل مع النص تفاعلا إيجابيا يسمح له بإدراك الشكل الفني إدراكا متميزا، يتجاوز مرحلة التعرف السطحي

---

[34] – المرجع نفسه، ص .41

[35] – المرجع نفسه، ص .23

[36] – نيوتن. ك. م.: نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة عيسى علي العاكوب، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، القاهرة 1996، ص .24

[37] – رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة وتقديم جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر، ط 1، القاهرة 1991، ص .25

[38] – أنظر: مجدي أحمد توفيق: استلاب القارئ وتحريره، مجلة فصول، ج16، ع 3، 1998، ص .287

عليه. وهذا ما يلزمه حيازة خبرة جمالية كافية تتيح له تجاوز مرحلة التعرف إلى مرحلة الإدراك الجمالي للشكل الأدبي.

إن الشكلانيين يحرصون على أن يكون التلقي من خلال الأشكال الفنية التي تميل إلى الغرابة وعدم الألفة لتحقيق أكبر قدر من التأثير والاستجابة لدى المتلقي، وكلما كان العمل الفني غريبا بحيث يعاق فيه إدراك المتلقي، ويصعب فيه فهمه ويخرج من كل الأشكال المعتادة المألوفة كان هذا العمل ناجحا، وحقق تأثيره المرجو لديه. وإن الأدبية تتمثل في تلك الفروق التي تميز اللغة الأدبية عن اللغة اليومية وعلى المتلقي أن يدرك العناصر المهيمنة في الأعمال الأدبية ويحدد البنى التغريبية فيها، حتى يحقق المتعة الجمالية المبتغاة. وإن الأشكال التي توظف فيها التقنيات التغريبية تكون أشكالا جديدة، تتجه بمرور الزمن نحو الألفة فتحتاج إلى أدوات تغريبية جديدة ، حتى تبعث من جديد. والمتلقي في كل هذا يمنح دورا لم يسبق أن منح له من قبل، من خلال تلك القراءة الفعالة لإدراك جمالية الأعمال الأدبية. وإن كان هنالك كثير من المآخذ على هذه النظرية، خاصة في اهتمامها بالشكل وعزلها الأفكار، إلا أنها تعد بحق أول نظرية تولي التلقي اهتماما واضحا وتمنح المتلقي دورا بارزا تجعله طرفا فعالا في عملية التواصل بين النص والقارئ وتحوّل الاهتمام من قطب المبدع إلى قطب المتلقي.

- **الأدب باعتباره وظيفة تواصلية:**

تطورت الأبحاث المعرفية تطورا ملموسا، وبناء على هذا، فقد حظيت الأبحاث المتخصصة بالمنظومات التواصلية بأهمية بالغة، فمثلا التواصل اللساني هو سيرورة اجتماعية يتضمن عددا هائلا من سلوكيات الإنسان السيميائية المتمثلة في اللغة والإيماءات والنظرات والمحاكاة الجسدية، وعليه لا يمكن الفصل بين التواصل اللفظي والتواصل غير اللفظي (السيميائي)، لأن الفعل التواصلي فعل كلّي يشمل كليهما.

يعبّر اللسان عن كل ما يختلج النفس الإنسانية من خفايا، بالمقابل هناك جسد يمتلك حركات تتماشى مع هذا التعبير اللساني، الذي هو قدرة الإنسان على التواصل عبر ثنائية اللغة والكلام، التي فرق **دي سوسور** بينهما، إذ قال:" اللغة والكلام ... يعتمد أحدهما على الآخر، مع أن اللغة هي أداة الكلام وحصيلته، ولكن اعتماد أحدهما على الآخر لا يمنع من

كونهما شيئين متميزين تماما."[39] يتضح، من خلال هذا، أن اللغة نظام سابق متعارف عليه، يستخدم الألفاظ والكلمات التي هي تلفظ فردي أو كلام. أي أن اللغة هي القوانين والأنظمة العامة التي تحكم عملية إنتاج الكلام، في حين أن الكلام هو التطبيق الفعلي لتلك القوانين والقواعد.[40] لهذا أصبح أي حديث عن اللغة من دون الاهتمام بالوظيفة التواصلية لا معنى له، فقد أصبحت إطارا عاما تتحرك ضمنه وظائف اللغة.

تطورت الدراسات الخاصة بالعملية التواصلية على يد **رومان ياكبسون** في بداية الستينات من القرن الماضي، إذ حدد جوهر التواصل اللساني، وجعله قائما على ستة عناصر، هي:

1. **المرسل:** هو الطرف الأول والرئيس في العملية التواصلية، والمسؤول عن إرسال الرسالة، واختيار المرجع وقناة الاتصال والرامزة.
2. **المرسل إليه:** وهو الطرف الآخر من العملية التواصلية، والمستقبل للرسالة، والمسؤول عن إنجاح العملية التواصلية.
3. **الرسالة:** هي مجموعة من المعلومات المصادق عليها، تحيل على المرجع العام بين المرسل والمرسل إليه.
4. **المرجع:** يمثل البيئة التي يحيل إليها الخطاب، أي ما يتحدث عنه طرفا التواصل.
5. **قناة الاتصال:** وهي متنوعة تبعا للوسائل المستعملة من قبل المرسل والمرسل إليه.
6. **الرامزة:** وهي الحاملة لمضمون الرسالة.

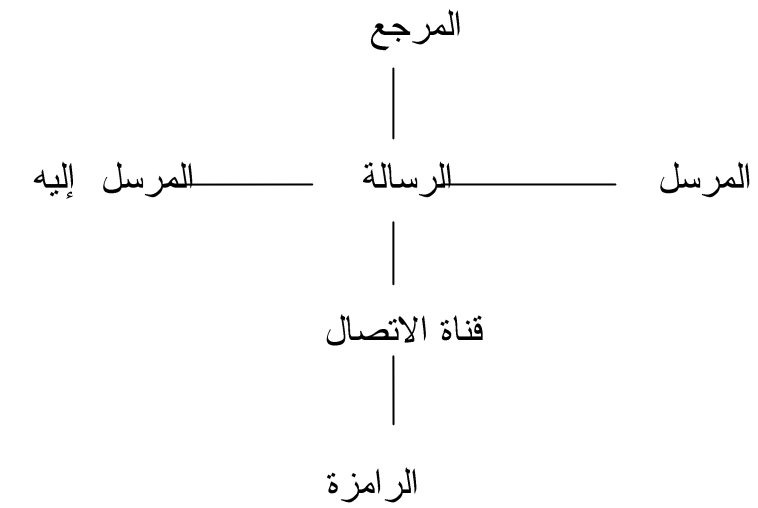
وقد مثلت هذه العناصر الستة بالمخطط التالي:[41]

---

[39] – دي سوسور فردينان: علم اللغة العام، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، مراجعة النص العربي : مالك يوسف المطلبي دار الآفاق العربية (د.ت)، ص .38

[40] – ينظر: إبراهيم عبد الله الغانمي، سعيد علي عواد: معرفة الآخر – مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة– المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء 1996، ص .44

[41] – رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومازن حنون، دار توبقال، ط 1، الدار البيضاء 1988، ص.27



إن ارتباط العناصر السابقة المكونة للعملية التواصلية فيما بينها ينتج الوظائف الستة لهذه العملية وهذا الارتباط مقترن بالهدف المبتغى من هذه العملية، إذ:" إن الغرض الذي نهتم به يتحكم في طبيعة تقسيم الوظائف وتحديدها."[42] والممثلة في:

1. الوظيفة الانفعالية:

تظهر هذه الوظيفة جليا في الرسائل، التي تتخذ من المرسل مرتكزا لها بشكل مباشر، فتهدف إلى تقديم انطباع عن انفعال معين صادق أو كاذب، لأنها تستطيع تحديد العلائق بين الرسالة والمرسل. [43]

2. الوظيفة الندائية:

تركز هذه الوظيفة على عنصر المرسل إليه، وتسعى إلى إثارة انتباهه أو الطلب منه القيام بعمل ما، فتدخل في صلبها الجملة الأمرية. كما تسعى إلى تحديد العلائق بين الرسالة والمرسل إليه، بغية الحصول على ردة فعله.[44]

3. الوظيفة المرجعية:

يقصد بهذه الوظيفة المرجع المشترك بين طرفي التواصل الأساسين أو ما هو مشترك ومتفق عليه من قبل بينهما، وهو المبرر لعملية التواصل، لأن المرسل يهدف دائما إلى

---

[42] – مصطفى ناصف: اللغة والتفسير والتواصل،عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد 193، الكويت 1995، ص.85

[43] – ينظر: بيار غيرو: السيمياء، ترجمة أنطوان أبي زيد، منشورات عويدات، ط1، بيروت 1984، ص 10.

[44] – ينظر: رضوان القضماني: مدخل إلى اللسانيات، منشورات جامعة البعث (د.ت)، ص .45

إيصال محتوى معين إلى المرسل إليه، وهذا ما أكده **بيار غيرو** عندما جعلها قاعدة كل اتصال، لأنها تكشف العلائق القائمة بين الرسالة وموضوع ترجع إليه، كما أن المسألة الأساسية تكمن في صياغة موضوعية لمعلومات صحيحة عن المرجع، يمكن ملاحظتها والتدقيق في صحتها.[45]

4. وظيفة إقامة الاتصال:

تظهر هذه الوظيفة في الرسائل التي توظف اللغة لإقامة اتصال وتمديده وفصله، وتعتمد على كلمات تتيح للمرسل إقامة الاتصال أو قطعه، **من مثل: أفهمت؟ استمع إلي.** وقد توجد حوارات تامة هدفها الوحيد تمديد الاتصال والحفاظ عليه والتأكد من أن المرسل إليه ما يزال مصغيا ومقبلا على التواصل.[46]

5.وظيفة تعدي اللغة:

ميز المناطقة المعاصرون بين مستويين من اللغة، هما: اللغة المتحدثة عن الأشياء واللغة الواصفة، أي اللغة الشارحة، التي لها دور بارز في اللغة اليومية، لأن الخطاب سيكون مركزا بشكل أساسي على الرامزة، وبذلك تشتغل وظيفة الشرح. وعليه تظهر وظيفة تعدي اللغة في الرسائل التي تتمحور حول اللغة نفسها فتتناول بالوصف اللغة ذاتها، وتشمل تسمية عناصر منظومة اللغة وتعريف المفردات.[47]

6. الوظيفة الشعرية:

تبرز هذه الوظيفة في الرسائل التي تجعل اللغة تتمحور حول اللغة نفسها، فتمثل عنصرا قائما بذاته، أي تمثل العلاقة القائمة بين الرسالة وذاتها، فهي:" الوظيفة الجمالية بامتياز، إذ إن المرجع في الفنون، هو الرسالة التي تكف عن أن تكون أداة الاتصال لتصير هدفه."[48]

---

[45] – ينظر: بيار غيرو: السيمياء، ص 10.

[46] – ينظر: رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ص 30.

[47] – ينظر: المرجع نفسه، ص 31

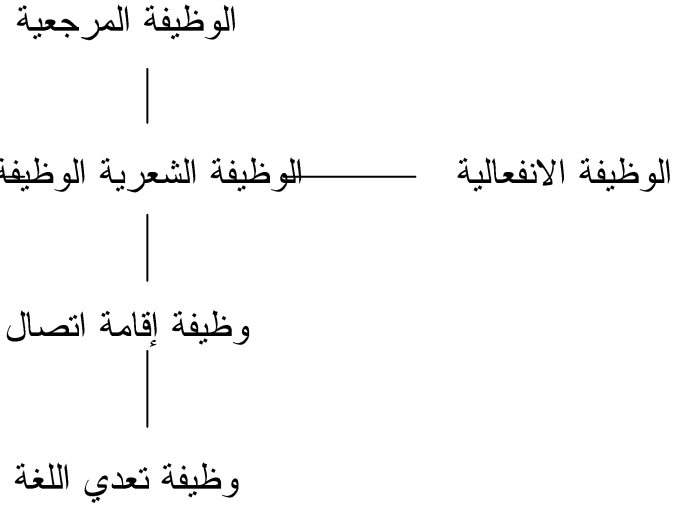
[48] – ينظر: بيار غيرو: السيمياء، ص 12.

وهذا لا يعني أن هذه الوظيفة تقتصر فقط على دراسة الشعر، بل نجدها في جميع الأجناس الأدبية التي تكون فيها الرسالة هي الموضوع، وهذا ما يؤكده **ياكبسون** في قوله:" ليست الوظيفة الشعرية هي الوظيفة الوحيدة لفن اللغة، بل هي فقط وظيفته المهيمنة والمحددة، مع أنها لا تلعب في الأنشطة اللفظية الأخرى سوى دور تكميلي وعرضي." [49]

نلاحظ من خلال هذه الوظائف التي يؤديها النص الأدبي، أن هناك دائما وظيفة تهيمن على الوظائف الأخرى، دون أن تلغيها ، إن وجود الوظيفة الشعرية مثلا ، لا يلغي الوظيفة المرجعية أو الانفعالية، وهذا ما جعل الأدب يبتعد عن النظرة الأحادية التي حصرت الأدب في وظيفة واحدة هي الوظيفة الجمالية (اتجاه الفن للفن).

كما كان الأيديولوجيون أحاديين في جعلهم الأدب وثيقة يجب أن تتضمن (التاريخ والسياسة والاجتماع...). وهكذا فإن تحديد الوظيفة المهيمنة في كل نص يؤدي إلى خلق تراتبية بين مختلف الوظائف الموجودة داخل الأثر نفسه، إلا أن هيمنة الوظيفة الجمالية هي المميز الوحيد للغة الشعرية .[50]

ويمثل **ياكبسون** الوظائف السابقة بالمخطط التالي: [51]



[49] – رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ص 33.

[50] - TZVETAN Todorov , Textes de formalistes russe , Paris seuil, P 120

[51] – ينظر: رومان ياكبسون، ص 33.

نستنتج من خلال ما سبق أن الخطاب الأدبي خطاب لغوي تواصلي حسب **ياكبسون** تهيمن فيه الوظيفة الشعرية من دون غياب الوظيفة البلاغية، وهذه الهيمنة لا تعني إهمال الوظائف في أثناء الدرس والتحليل.

كما يبين **كوهن** ارتباط الوظيفة التواصلية بالخطاب الشعري، فيقول:" لا يمكن الحديث عن الخطاب ما لم يكن هناك تواصل، ولكي يكون الشعر شعرا ينبغي له أن يكون مفهوما من طرف ذلك الذي يوجه إليه." [52]يحيل هذا القول إلى أن اللغة أداة تواصل، غير أن الشعر يسعى دائما إلى عرقلة هذه الوظيفة التواصلية من خلال إخراج الألفاظ من دلالتها الأولى إلى الثانية.

- **الوظيفة المهيمنة:**

ارتبط الاهتمام الذي أولاه **ياكبسون** للخطاب الشعري بمفهوم الوظيفة المهيمنة، لأنه يتميز دوما بهيمنة إحدى الوظائف السّت، المتمثلة في الوظيفة الشعرية، دون إهمال الوظائف الأخرى.

تسيطرالوظيفة المهيمنة على الفعل اللغوي، في حين تلعب الوظائف الأخرى دورا ثانويا، أي أن الوظائف الأخرى لا تظهر بالدرجة نفسها في عملية التلفظ، إذ تظهر كل واحدة منها حسب أهميتها في النص من دون أن تطمس الوظائف الأخرى. [53] أعطى البحث عن الوظيفة المهيمنة مجالا كبيرا لتحديد خصوصية الأدب، بالتركيز على الواقعية الأدبية، إذ يتم فيها رفض كل العوامل الخارجية المتغيرة، التي تجعل من الأثر الأدبي مجرد وثيقة تاريخية أو اجتماعية.

نستنتج من خلال ما سبق أن الخصوصية الأدبية ترتبط بتضافر الوظائف اللغوية مع الوظيفة الشعرية المهيمنة، إذ يخلص **ياكبسون** إلى أن الوظيفة الانفعالية تسهم إلى جانب الوظيفة الشعرية في الشعر الغنائي، لأنه يركز على ضمير المتكلم، في حين أن الشعر الملحمي يفتح المجال أمام الوظيفة المرجعية لتسهم إلى جانب الوظيفة الشعرية، لأنه يركز

---

[52] – جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، ط1، 1986، ص 196.

[53] – ينظر: ياكبسون: قضايا الشعرية، ص 79.

على ضمير الغائب، وشعر ضمير المخاطب يتميز بمساهمة الوظيفة الندائية باستعمال صيغ محددة كالأمر والنداء والنهي.

يجب أن يكون للأدب – في نظر الشكلانيين – علم لا نظرية، رغم تحدثهم عن النظرية النثرية.

المبحث الثاني: الأدب باعتباره علامة

لقد شكلت كلمة "أدب" محور اهتمام الكثير من الباحثين، في مختلف الآداب العربية منها والغربية، حيث حاول الباحثون تحديد المصطلح وضبطه على اختلاف توجهاتهم وتباين نظرياتهم، وهو ما أنتج بالضرورة تعدد المفاهيم وتنوع التعاريف.

كانت كلمة "أدب" لفترة طويلة مرتبطة بالجانب المادي الشكلي. فكان التركيز على النص الأدبي على أنه شيء مادي، يتجسد في الألفاظ والمفردات واللغة عموما. ويعدّ "دي سوسير" أول من نظر إلى الأدب كعلامة (دال).

إنّ العلامة اللغوية هي وحدة نفسية مزدوجة أو مركبة من دليل ينطوي على وجهين الدّال والمدلول والجامع بينهما رابط اعتباطي، ويتعمد "دي سوسير" فصلهما، إذ يشبهان ورقة نقدية تنطوي على وجهين.

تقوم العلامة عند "دي سوسير" على ركنين متجاورين، لا يمكن الفصل بينهما، إنهما: التصوّر / المدلول (Le signigiant)، والصّورة السمعية / الدّال (Le signifié) وتجمع بينهما علاقات التجاور والتشابه، وتربط بينهما إشارة حسية ترتكز على التعالق الواقعي الحاصل بينهما[54]، فالعلامة اللغوية لا تقرن شيئا باسم وإنّما تقرن مفهوما بصورة سمعية، ونعني بها الأثر النفسي الذي يتركه الصوت فينا.

ولقد أدرك "دي سوسير" أن العلاقة بين الدال والمدلول هي علاقة اعتباطية في العلامة اللسانية. بينما ذهب أبعد من ذلك حينما تحدث عن العلامة الرمزية العرفية والتي تطغى عليها مجموعة من الخصائص إذ يقول:

"ومن خاصية الرّمز ألاّ يكون اعتباطيا في غالب الأحيان كونه غير مجرّد من كل محتوى مادي، فهو لا يزال متضمنا جانبا من العلاقة الطبيعية بين داله ومدلوله. لأنّ الرمز

[54] – صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي: دار الشروق، ط1، القاهرة، مصر، 1968، ص 299.

الذي يشير إلى العدالة مثلا، لا يمكن لنا أن نستبدله بأيّ رمز آخر كالعربية أو غير ذلك..."[55].

إنّ مبدأ الاعتباطية إذن ليس خاصا بالعلامة اللسانية فحسب بل هو مبدأ واسع يمكن أن يشمل مجموع الظاهر الاجتماعية، فهذه الظواهر هي الأخرى وليدة تعاقب انبثق عن الممارسة الإنسانية. إنّ الأمر هنا يتعلق بظواهر ثقافية لا بمعطيات طبيعية، و من ثم ما يصدق على اللسان يصدق على هذه الظواهر أيضا. فكل الوسائل التعبيرية المتداولة داخل مجتمع ما، تستند إلى جماعة أو عرف، لهذا فإن الظواهر اللسانية مثلها مثل الظواهر غير اللسانية هي من طبيعة اعتباطية.

من هنا يمكن لنا أن نتصور على حدّ تعبير "دي سوسير" أنه في يوم من الأيام سوف ينشأ هنالك علم يدرس حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية فيشكل هذا العلم جزء من علم النفس العام. وسنطلق عليه اسم "علم العلامات" أو "السميولوجيا" وسوف يكون علم اللغة قسما من السيميولوجيا[56].

بهذا يكون "دي سوسير" قد أسهم أيما إسهام في إرساء أسس السميائيات الحديثة، وحدّد معالمها، ورسم صورها، وكان لأفكاره واجتهاداته أثر كبير في من تلاه من اللسانيين والسميولوجيين. الأمر الذي أكّده "جون دوبوا" عندما قال: "ولدت السميولوجيا انطلاقا من مشروع "دي سوسير" وموضوعها الأسمى هو دراسة حياة العلامات في كنف المجتمع"[57].

وهكذا إلى أن ظهر ما يعرف بعلم السمياء أو السميائيات التي غيرت الوجهة، وذلك خاصة بعد ظهور تيار في هذا المجال، سعى إلى النهوض بالأدب وإلى تخليصه من التقوقع والثبات، آخذا بعين الاعتبار دلالات الأشياء لا شكلها. إنّه إذن التيار الذي يعزى إلى الفرنسي "رولان بارث" والبلغارية "جوليا كريستيفا"، اللذين أوضحا جانبا هاما من البحث السميولوجي المعاصر العائد بدون انقطاع إلى مسألة الدلالة.

---

[55] –Ferdinand de Saussure, cours de linguistique général, ed Payot, Paris, France, 1972, P101

[56] – Voir: Ibid; P22

[57] –Jean Dubois et Autres, Dictionnaire de linguistique Larousse, Paris, France, 1973, P 434.

1- مفهوم الأدب في النظرة السميولوجية:

1-1- مفهوم الأدب عند بارث:

أعاد رولان بارث التفكير في مفهوم الأدب من خلال طرح إشكالية "الكتابة"، والاستبدال قائم في رأيه على تاريخ نشأة لفظة "الأدب" الذي يرتبط بأواخر القرن الثامن عشر، بعد أن حلّ محل مفهوم الفنون الأدبية، و الفنون الجميلة[58].

انطلق "بارث" في تحديده لمفهوم الكتابة في كتابه الصادر عام 1970 تحت عنوان "الدرجة الصفر للكتابة" (Le degré zéro de l'écriture)، من خلال النظر إلى الممارسة الأدبية على أنها ملتقى الذات والتاريخ، إنها العلاقة بين الإبداع والمجتمع [59]. تتكون العملية الإبداعية – حسب بارث- من فعلين أساسين: تفريد العالم إلى جزئيات (Découpage)، ودمج هذه الجزئيات (Agencement)، هذان الفعلان يدمغان العملية الإبداعية بشكل عام.

ولأن آلية الكتابة بهذا الشكل، فإن إحدى مهمات دارس الأدب الأساسية تحليل العمل انطلاقا من عناصره المكتوبة، و تأويل المتغيرات الناتجة عن ذلك. هذا هو هدف "بارث" عند تحليله لقصص "بالزاك" (سارازين)، فهو لا ينوي تقديم تأويل نقدي للنصوص بل يعرض مادة المعاني المجزأة والمدرجة في نظام. وهكذا، فإن "بارث" لا يقترح تأويلا محددا لـــ (سارازين). و إنما يكتفي بإبراز المادة الخام التي يمكن أن نستخرج منها عددا من التأويلات المتباينة لهذا العمل، يعني أنه يريد أن يبين أن النص يحوي الكثير من الدلالات.

يقدم "بارث" تعريفا جديدا للأدب باعتباره" رسالة عن دلالة الأشياء وليس عن معناها، وأقصد بالدلالة تلك العملية التي تنتج المعنى بوجه عام وليس هذا المعنى أوذاك"[60].

وهكذا، ركز "رولان بارث" على دلالة النص الأدبي، وليس على معناه، فعمل من أجل توضيح رأيه على استبدال المصطلحات السوسيرية المتمثلة في العلامة، الدال والمدلول، بمصطلحات بديلة هي الدلالة، المحتوى والتعبير، معتبرا أنّ اللغة هي مؤول كل الأنساق أيا

---

[58] – رولان بارث، درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، الدار البيضاء، دار توبقال، ط 01، 1986، ص 43.

[59] – رولان بارث، الدرجة الصفر للكتابة، تر: محمد برادة، المغرب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ص 37.

[60] – رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة و تقديم، جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1991، ص 127.

كان نوعها: ذلك أنّ فعل التواصل يستند إلى أنساق اللغة إلى الأشياء على حد سواء، وبالتالي يكون إنتاج الدلالة وتحقيق المهمة التواصلية مرتبطا بالأنساق السيميولوجية اللغوية منها وغير اللغوية.

يجد "بارث" نوعين من الدلالات في النص الأدبي: الدلالة الحقيقية والدلالة الضمنية. الدلالة الأولى هي المعنى المباشر الذي ينتج عن اللغة الطبيعية: الموضوع أو الدلالة الاجتماعية والمعرفية. يرى "بارث" أن المعنى الحقيقي هو المعنى الأولي، وهو غير مقصور على النتاج الأدبي، وعليه فهو غير مهم لدارس الأدب.

وعلى العكس من ذلك فإن المعنى الضمني هو جوهر العمل، وينظر إليه كدال متكامل: وهذا هو المعنى الأدبي المميز والخاص، ولأن هذا الأخير يرتبط بالمجاز والإيحاء فهو اعتباطي – لا ينبثق من طبيعة النص –، وعليه فإن النص يترك للقارئ استنتاج الدلالة التي هي ليست من إيداع المؤلف، وبتركيزه على القارئ، يكون "بارث" قد أعلن موت المؤلف وغيابه، معتبرا المتلقي الركن الأساس في توّلد الدلالة حيث يقول: "النصوص تجربة يخوضها القارئ مع العلامات" [61]، وأسوأ خطيئة بإمكان الكاتب اقترافها في نظره، هي أن يدعي أنّ اللغة وسيط طبيعي شفاف، يستطيع من خلاله القارئ إدراك حقيقة أو واقع، أما بالنسبة للكاتب فهو يعني أنّ كل كتابة هي عمل مصنوع [62] وهذا ما يؤدي إلى تناص النصوص وتداخلها.

إنّ اعتبارات "بارث" المعنى الضمني جوهر العمل الأدبي يحيل مباشرة إلى إحدى أهم الأفكار المتمثلة في أنّ النص الأدبي من حيث الجوهر "متعدد المعاني"، يعني أنه يخضع لشتى التأويلات المتباينة، ويفسر "بارث" ذلك بأن المعنى الخاص لنص "فارغ" ويستدل على ذلك بربطه "الموضة" بالأدب كمنظومتين متماثلتين يكمن جوهرهما في الدلالة العلاماتية، وليس في دلالتهما ذاتها.

هذه الفكرة حول تعدد المعاني تمت صياغتها بشكل دقيق في تعريف بارث للأدب كمنظومة علامات تمتلك معنى "سلبيا و إيجابيا" في الوقت نفسه.

---

[61] – المرجع نفسه، ص 127.

[62] – رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، المرجع نفسه، ص 128.

يقر "بارث" بأن هذا الوصف ينطبق على كل عمل أدبي، ويتجلى بوضوح خاص في الرواية المعاصرة. ويلاحظ بإعجاب عندما يتناول روايات "آلا نروب غرييه"، أن هذه الأعمال تكتشف جوهر الأدب بشكل عام أكثر من أي شيء آخر، لأن المعنى فيها شكلي خالص.

يتطلب تعدد معاني الأدب وضع حد ما بين علم الأدب والنقد الأدبي، وما بين النقد الأدبي والقراءة. وحسب "بارث" فإن علم الأدب لا يهدف إلى طرح أو كشف معنى الأدب مهما كان، وإنّما مهمته وصف المنطق الذي ولّد الدلالة .

1ـ1ـ1 : مفهوم النص عند "بارث":

اهتم "رولان بارث" اهتماما كبيرا بالنص الأدبي، الشيء الذي جعله يقدم تعريفات عديدة ومتنوعة له، لدرجة أنه ألف كتابه الشهير "لذة النص" في السبعينات ، يتناول فيه النص بشكل شامل ومفصل، ويحاول من خلاله تقديم نظرية جديدة تهتم بالنص الأدبي.

رأى "بارث" أن تطوير النص لا يتم إلاّ بالاستغناء عن المؤلف، إذ بات موته ضرورة ملحة[63]. فليس المهم من كتب النص بل الأهم كيف هذا النص. لأن النص في إيحائيته لا بد وأن يسأل عن الكيفية التي يعبٍّ بها، فيحدث الأثر المشاهد في عملية التلقي، ذلك لأن النص هو ذلك الوجود المبهم الذي لا يمكنه أن يتحقق إلاّ بوجود القارئ[64].

تعني كلمة "نص" " Texte" عند "رولان بارث" النسيج ولكن بينما اعتبر هذا النسيج دائما إلى الآن على أنه نتاج و ستار جاهز يكمن خلفه المعنى (الحقيقة) ويختفي بهذا القدر أو ذلك، فإننا الآن نشدد داخل النسيج على الفكرة التوليدية التي ترى النص يضع ذاته ويعمل ما في ذاته عبر تشابك دائم: تنفك الذات وسط هذا النسيج، ضائعة فيه، كأنها عنكبوت تذوب هي ذاتها في الإفرازات المشيدة لنسيجها، وهكذا يمكننا تعريف نظرية

النص بأنها علم نسيج العنكبوت[65].

---

[63] ¯Roland Barthes, le bruissement de la langue, édition du seuil, 1968, Paris, p61.

[64]- Roland Barthes, le plaisir du texte, edition du seuil, 1973, Paris, France, 1973, p25.

[65]- Ibid, p100, p 101.

ومن أساسيات النص التي استنبطها صلاح فضل من نظرية النص لدى "رولان بارث" النقاط التالية:[66]

1- النص ليس مجرد شيء يمكن تمييزه خارجيا، وإنما هو إنتاج متقاطع يخترق عملا أو عدة أعمال أدبية.

2- النص قوة متحركة تتجاوز جميع الأجناس والمراتب، المتعارف عليها لتصبح واقعا نقيضا يقاوم الجهد، وقواعد المعقول و المفهوم.

3- النص يمارس التأجيل الدائم، و اختلاف الدلالة، فهو تأخير دائب ميت، مثل اللغة لكنه ليس متمركزا ولا معلقا، إنه لا نهائي، لا يحيل إلى فكرة معصومة.

4- إنّ النص وهو يتكون من نقول متضمنة، وإشارات وأصداء للغات أخرى، وثقافات عديدة، تكتمل فيه خارطة التعدد الدلالي، وهي لا تجيب عن الحقيقة وإنما يتبدى إزاءها.

5- إن وضع المؤلف يتمثل في مجرد الاحتكاك بالنص، فهو لا يحيل إلى مبدأ النص، ولا إلى نهايته، بل إلى غيبة الأدب، مما يمسح مفهوم الانتماء.

6- النص مفتوح يتيح إلى القارئ، في عملية مشاركة، و ليست عملية استهلاك، هذه المشاركة تتضمن قطيعة بين البنية و القراءة، وإنما تعني اندماجها، في عملية دلالية واحدة، لأن ممارسة القراءة إسهام في التأليف.

7- يتصل النص بنوع من اللذة البثقية، المشاكلة للجنس، فهو إذا واقعة غزلية.

من خلال هذه المبادئ يتبين لنا أنّ النص عند "بارث" في حركية وديناميكية وإنتاجية، تعد لونا من التطبيق المبكر لمفاهيم التفكيكية وجماليات القراءة والنظريات النصية المعاصرة.

إنّ الأدب عند "بارث" قد أخذ وجهة أخرى، فهو يعمل على فرض ذاته بانتزاع حريته في الوجود، والتمتع بالحياة و ملذاتها، حيث ينهل من كؤوس الحياة اللذيذة ليتذوق أطعمتها الشهية ويشبع شهوته الطبيعية كما يقول "بارث"، وهي طريقة الكتابة بالجسد، إذ يستحيل على الأدب النهوض والنفوذ بقوة وجرأة إلى النفوس، إذا لم يتحول إلى ما يمكن تسميته بـــ: أدب

[66] – ينظر: صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار إفريقيا الشرق، 2002، المغرب، ص 133.

الجسد أو أدب الرغبة [67]، فيعمل على تحويل ما ليس جميلا إلى ما هو جميل، وهكذا يكون الأدب عند "بارث" مرتبطا باللذة والمتعة.

1ـ1ـ2: النص بين اللذة و المتعة:

يرى "بارث" أن الأدب عموما يدهش ويمتع ويبعث اللّذة [68]، فهو مرتبط بهذه العوامل ويقوم أساسا عليها، وهي من استنتاج القراء الذين هم أحرار في فتح العملية الدلالية للنص وإغلاقها دون أي اعتبار للمدلول[69].

إنّ القراء في نظر "بارث" أحرار في نيل لذتهم من النص، وهم يتابعون تقلبات الدّال الذي ينساب وينزلق مراوغا قبضة المدلول، فاللذة يشعر بها القارئ (المتلقى)، الذي له حرية ربط النص بأنساق من المعنى متجاهلا قصدية المؤلف.

ولقد قسم "بارث" اللذة بمعناها العام إلى متعة ولذة خاصة، أي أن داخل اللذة بمعناها العام، توجد المتعة " Jouissance" وتوجد أيضا اللّذة بشكلها الخفيف "Plaisir".

إنّ اللّذة العامة هي كل ما يتجاوز المعنى المفرد الشفاف، فهي ما يتولد فينا عندما نرى صلة أو مدى أو إشارة حين نقرأ نصا ما.

واللّذة الأخرى الخاصة، هي تلك التي نخلقها مثلا حين نقرأ رواية واقعية، إذ نطلق العنان لأنفسنا فنتجول أو نشب فوق أجزاء.

ويقول "بارث" في هذا السياق: " إن إيقاع ما نقرأ وما لا نقرأ هو بعينه ما يخلق لذة القص العظيم"، وهذا الأمر هو ما يحصل لدى قراءة الكتابات الجنسية على سبيل المثال. أمّا ما يخص نص المتعة، فهو الذي يزعزع المسلمات التاريخية والثقافية للقارئ، فالمتعة ريبة القرب من عامل السأم، لأنه من المؤكد أن القراء لن يجدوا في نصوص نزعة الحداثة سوى

---

[67] – قانسان جوق، رولان بارث و الأدب، ترجمة محمد سويرتي، إفريقيا الشرق، ط1، 1994، ص 06.

[68] – المرجع نفسه، ص 06.

[69] – رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، مرجع سابق، ص 130.

هذا السأم، إذا قاوموا الإحساس بالنشوة الذي يولد انهيار المسلمات الثقافية القائمة [70]. وهكذا تكون قراءتنا للنصوص من أجل اللذة، لذة الكتابة التي يمكن أن نعيشها بطرق عدّة[71]

يقيم "بارث"مقابلة بين مصطلح "الرغبة" " Désire" ومصطلح "اللذة" " Plaisir"، حيث يعتبر الأول "طبيعي" أما الثاني "فوق طبيعي"، فهو يرى أن الرغبة " Désir" تحدث بين جنسين مختلفين (رجل – امرأة) في حين أن اللّذة " Plaisir" قد تمتد إلى أفراد من نفس الجنس، وهذا ما يجعل الرغبة "Désir" أقرب إلى الجانب الأخلاقي مقارنة باللّذة "Plaisir"[72]. وأمام هذا الرفض الصارخ للمجتمع والإيديولوجيا السائدة في تلك الفترة، يحاول "بارث" أن يعيد الاعتبار للّذة والمتعة على حساب الرغبة، من أجل إثبات ذاته (شذوذه).

وسواء تعلق الأمر "باللّذة النصية" أو "باللّذة الجنسية" فإن "رولان بارث" استطاع أن يقدم نظرية نصية جديدة جعلت من النص طبقا شهيا يتلذذ ويستمتع به القارئ، هذا من جهة، من جهة أخرى فهو يسعى إلى تدشين علم الأدب ما فوق إيديولوجي، يركن فيه النص إلى مبادئ علمية صارمة.

1-2: مفهوم الأدب عند جوليا كريستيفا:

بعد أن تنبهت "جوليا كريستيفا" إلى ضيق النظرية البنيوية ومن الطريقة التجريدية التي تبنتها، عكفت على صياغة رؤية شاملة وجديدة، تأخذ بعين الاعتبار النسق والبنية وتتبنى العلمية، ولكنها في الوقت نفسه تطل على الخارج الواسع، مبرزة دورها في رصد الدلالة الغزيرة للأنظمة السميائية المختلفة[73].

وهكذا عملت "كريستيفا" على وضع منهجية خاصة أسمتها السيمانااليز "Sémanalyse"[74]. وقد ارتبط هذا المفهوم عند "كريستيفا" ببحوثها التنظيرية في السيميائية السوسيرية وعن ضرورة إيجاد علم النص "أكبر من أن يكون مجرد (سميولوجيا) أو

---

[70] – رمان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، مرجع سابق، ص، ص 130-131.

[71] – قانسان وق، رولان بارث و الأدب، مرجع سابق، ص 111.

[72]-Roland Barthes, Le plaisir du texte, ed du seuil, 973, Paris, P91.

[73] – جوليا كرستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1997، ص 07.

[74] –المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

سميائيات، فهو ينبني كنقد للمعنى ولعناصره وقوانينه ويتأسس من ثمة كتحليل دلائلي [75]، يتجاوز وظيفة السمياء ويخترقها، وتكون مهمة السميانااليزات تدرس التدليل " Signifiance" داخل النص، سيكون عليها أن تخترق الدال مع الذات والرمز، إضافة إلى التنظيمات النحوية للخطاب، من أجل الدخول إلى هذه المنطقة حيث تتجمع أصول ما يدل في حضور اللغة[76].

إن منهجية "كريستيفا" في الأساس قائمة على النظرية السميائية المنفتحة على مجالات معرفية عدّة: الفلسفة والمنطق وعلم الاجتماع وعلم النفس وعلم اللسان والتاريخ، الاقتصاد، الرياضيات وأيضا على التطورات التي تلحق بهذه المجالات، مما يعطي إمكانية لتطور نقد الفكر والأدب بصفة عامة كما أنها تركز على مجموعة من المصطلحات المتنوعة: كالإنتاج "Production"، والقيمة " Valeur"، والبنية السطحية Structure superficielle،والبنية العميقة S. Profonde، والدالة Fonction، والمجموعة Ensemble، والتحويل Transformation، والإحداثيات Coordonnées، والرمز Symbole، وهي تمثل جملة من العوامل التي جعلت "كريستيفا" تفكر في إنشاء علم خاص بالدلالة، يكون فيها النص محور الاهتمام، حيث لا يمكن الحديث عن الدلالة في غياب النص وعمله، إذا ما أردنا بناء نظرية معرفية مادية[77]. تمكننا من تجاوزالطرق التقليدية التي اعتبرت النص موضوعا خصوصيا كالدين وعلم الجمال وعلم النّفس.

لقد أتت "كريستيفا"، من هذا المنطلق، بمفاهيم مغايرة للأدب، مكنتها من توسيع دراستها فيما بعد. خاصة بعد انخراطها في جماعة "تل كل" التي دعت من خلالها إلى تجديد الكتابة الأدبية، حيث أنها عندما استقرت بفرنسا عام 1966 أخذت موقفا من المجادلات التي حركت وسط منظري الأدب واندمجت في المجموعة المنظمة حول مجلة "كما هو" وتعاونت مع "رولان بارث" و"فيليب سوليز"، وكان إنتاجها الفكري والأدبي غزيرا في تلك الفترة، يتمثل في: أبحاث من أجل تحليل علاماتي Recherche pour une sémanalyse عام 1969، نص الرواية "Le texte du roman" عام 1970، ثورة اللغة الشعرية La révolution du langage poétique عام 1974.

---

[75] –المرجع نفسه، ص 16.

[76] المرجع نفسه، ص 57.

[77] – المرجع نفسه، ص 20.

حقق هذا التصور الذي جاءت به كريستيفا للأدب التوليف بين عدّة تأثيرات منها الضرورية، البنيوية، التفكيكية ...الخ.

1ـ2ـ1: مفهوم الكتابة:

تميز "جوليا كريستيفا" مصطلح "الأدب" ومصطلح " الكتابة"، فهي تستخدم مصطلح "الكتابة" في مقابل مصطلح "الأدب" باعتبار هذا الأخير لا يمكنه أن يستوعب ماهية الأدب، التي يمثل ممارسة دالة تتمتع بخصوصة كامنة في ذاتها، بينما "لفظة أدب" في اللغات الغربية مترجمة عن اللفظة اليونانية "Gramatiké" بمعنى المعرفة بفن كتابة الحروف وهي بهذا تدل على كل شيء قيد الكتابة على وجه التعميم.

لقد استعملت لفظة "أدب" في تاريخ الآداب الأوربية دون إطار ثابت، أو قيمة محدّدة، ففي البداية كانت تشير إلى الكتب العظيمة، ثم ارتبطت بظروف الكاتب وثقافته، لينتهي بها المطاف كنشاط أدبي، على يد السيدة دي ستال (De stael) في كتابها "الأدب في علاقاته بالنظم الاجتماعية".

حيث عدّت الأدب نتاج إبداع الكاتب [78]. وهذا كله لا تسمح لفظة "أدب" بالإشارة إلى تلك الممارسة اللغوية"، الشيء الذي جعل كريستيفا تؤكد تحفظها إزاء استخدام الكلمة، اقتداء "بجماعة " تل كال" وعلى رأسهم "رولان بارث" الذي تدين له "كريستيفا" باعتماد مصطلح "الكتابة" وتعتبره رائد الدراسات الحديثة في الأدب[79]

ترفض "كريستيفا" استخدام لفظة "أدب" على المستوى العملي، لأن المفهوم مرتبط أصلا بالإيديوجية التي تنظر إلى الأدب بوصفه بنية لسانية، و ترى أن الأدب ممارسة دالة خاصة، فمصطلح "الكتابة" هو الذي يسمح بوصف الأدب كسيرورة لإنتاج المعنى.

1ـ2ـ2: النص باعتباره ممارسة دالة:

نظرا للاهتمام البالغ الذي حظي به مصطلح "الكتابة" على حساب مصطلح "الأدب"، تبنت "جوليا كريستيفا" مفهوم النص "باعتباره الأثر الوحيد للكتابة. ومن أجل إعطاء النص

---

[78] – محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، 1987، ص 45.

[79]- Julia Kristeva, Polylogne, Paris, Seuil, 1977, p24.

صفة علمية جديدة، سارت "كريستيفا" على خطى "رولان بارث" الذي ميز بين النص والعمل في مقال نشر عام 1971 بعنوان " من العمل الأدبي إلى النص"، حيث طرح فيه مفهوم النص الأدبي كبديل لمفهوم العمل الأدبي.

ويعود هذا التمييز بين النص الأدبي (Texte littéraire) من جهة والعمل الأدبي (Œuvre Littéraire) من جهة أخرى إلى دلالة لفظة العمل (Œuvre) في القديم حيث ارتبطت بالعمل الفلاحي والعمل العسكري ثم استخدمت في القرن السابع عشر كإنتاج فني أدبي.

أما في الأدب فارتبط استخدامها بعبقرية الكاتب وشخصه، أما النص (Texte) فهو يتجاوز كل الأجناس والقسيمات ليسمح بانفلات الممارسة الدالة من اللغة الشفوية، لغة التواصل. ولقد حددت السميائيات التحليلية (Smanalyse) كما بسطتها "جوليا كريستيفا" علم النص وعلاقته بإنتاج المعنى، متجاوزة الإجراءات الشكلانية للأنساق السميائية التي تهتم بدراسة الممارسات الدالة[80].

من الواضح إذن أن "جوليا كريستيفا" تنظر إلى النص بأكثر انفتاح وتنوع باعتباره جهازا عبر لساني، يعيد توزيع نظام اللسان التواصلي، عن طريق ربطه بالكلام (Parole) راميا بذلك إلى الإخبار المباشر، مع مختلف أنماط الملفوظات السابقة والمعاصرة[81].

وفي هذا الصدد نجد الناقد "صلاح فضل" يشرح رؤية "كريستيفا" للنص الذي هو جهاز عبر لغوي يعيد توزيع نظام اللغة، بكشف العلاقة بين الكلمات التواصلية، مشيرا إلى بيانات مباشرة، تربطها أنماط مختلفة من الأقوال السابقة عليها والمتزامنة معها [82]، ثم يعقب: "والنص بذلك يعتبر عملية إنتاجية تعني أمرين:

أ- علاقة النص باللغة التي يتموقع فيها، إذ تصبح من قبيل إعادة التوزيع عن طريق التفكيك و إعادة البناء مما يجعله صالحا لأن يعالج بمقولات منطقية ورياضية.

---

[80] -أحمد يوسف، سمياء التواصل و فعالية الحوار، مخبر السميائيات جامعة وهران، 2004، الجزائر، ص 16.

[81] – جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي و عبد الجليل ناظم، دار توبقال، ط 2، 1997، المغرب، ص 22.

[82] – صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار إفريقيا الشرق، 2002، المغرب، ص 127.

ب- يمثل النص عملية استبدال من نصوص أخرى أي عملية تناص، ففي فضاء النص تتقاطع أقوال عديدة، مأخوذة من نصوص أخرى مما يجعل بعضها يقوم بتحديد البعض الآخر، و نقضه[83] وبالتالي إنهاء مهمته.

ويعتبر النص أيقونة متعددة الدلالات، لكونه يمثل نقولا متضمنة، وإشارات، وأصداء للغات أخرى، وثقافات متعددة، وهو بذلك لا يجيب عن الحقيقة، وإنما يتبدد إزاءها[84] وفق هذه الرؤية الشاملة للنص تؤسس "كريستيفا" مفهومها للنص من خلال التمييز بين ما تسميه "النص الظاهر" (Phénotexte) وما تسميه "النص المولّد" بالعودة إلى أصولها الأولى (أوروبا الشرقية). حيث تأثرت بأفكار اللساني الروسي "سومجان" " Saumjan" الذي أدخل مفهومين جديدين في النحو التوليدي، وهما: النمط الظاهري Génotype، والنمط التكويني Phénotype من خلال دراسة دمها سنة 1963 بعنوان

"Le modèle Génératif applicatif et les calcules de transformation dans la langue russe".

وأيضا دراسة أخرى صدرت له عام 1968 بعنوان:

Fondement de la grammaire générale de la langue russe.

يمثل النمط الظاهري (Génotype): الشكل المجرد للتركيب، بعيدا عن الوسائل اللسانية المساعدة على تحققه في حين يشكل (Phénotype) الشكل الخارجي الذي يتحقق به من منطلق، يرى أن النمط الظاهري مستقل عن النمط التكويني، وفي الحقيقة فإن هذه الثنائية، قد استعارها "سومجان" بدوره من علم الأحياء (Biologie)، إذ يمثل (Génotype) مجموعة العوامل الوراثية المكونة للشخص، ويمثل (Phénotype) الطبع الوراثي.

ركزت "كريستيفا" في تصورها للنص على نظرية تشومسكي" اللسانية التي أسس لها من خلال كتابه الذي صدرعام 1957 بعنوان:" البنى التركيبية"Structure syntaxiques ثم أتبعه بكتاب آخر بعنوان "مظاهر النظرية التركيبية" Aspects de la théorie syntaxique عام 1965، اهتم تشومسكي بفهم الحدث اللغوي و تعليله، بواسطة العقل [(*)] فهو ينظر إلى

---

[83] – المرجع نفسه، ص 128.

[84] – المرجع نفسه، ص 129.

[*] – يشير "تشوفسكي" هنا إلى متكلم مستمتع مثالي.

اللغة بوصفها معطيات متناهية، يستخدمها المتكلم داخل المجموعة اللغوية الواحدة بصورة غير متناهية، و هو الفعل التوليدي الذي عن طريقه يتم إنتاج اللغة.

يميز "تشوفسكي" بين الكفاءة اللغوية (Compétence linguistique) والأداء اللغوي (Préférence linguistique)، تمثل "الكفاءة" المعرفة الباطنية للغة (الشكل الصوتي والدلالي).

ويشكل "الأداء" الاستعمال الفعلي للغة، ومن أجل معرفة كيفية إنتاج الخطاب وفهمه، لا بد من استحضار معرفة خارج لسانية (Extra linguistique). وينقسم نسق اللغة حسب نظره إلى ثلاث مكونات [85] وهي:

* المكون التركيبي (Composant syntaxique) يمثل عملية فكرية مزدوجة يتمثل البنية العميقة (Structure profonde). تشكل الشكل الجرد للجملة، والذي يمثل التفسير الدلالي المنتج للجملة.

* البنية السطحية:

تشكل البنية في تحققها الفعلي، والذي يمثل التفسير الصوتي[86].

والملاحظ أن البنية العميقة هي التي تتحوّل إلى بنية سطحية عن طريق القواعد التحويلية التي تختلف من لغة إلى أخرى [87] ويساعد المكون الفونولوجي (Composant phonologique) على تحديد الشكل الصوتي للجملة المولدة في المكون التركيبي، على أساس القواعد التحويلية الخاصة بكل لغة، أما المكون الدلالي (Composant sémantique) فيضفي تفسيرا دلاليا على البنية العميقة للجملة، ومن هنا تربط اللغة بنى المكون الفونووجي والمكون الدلالي عن طريق قواعد المكون التركيبي الذي يحتوي على مكونين معا (المكون الأساسي، Composant de base والمكون التحويلي، Composant transformation onnel) تسمح له بالربط. هكذا استطاع "تشوفسكي" أن يغير التفكير اللساني وأن يجعل اللغة في حركية وتحول وسيرورة تركيبية.

---

[85]- Noam Chomsky , la linguistique cartésienne suivi de la nature formelle du langage , Trad de Delanoé et Speber, Paris, seuil, 1969, p 124.
[86]- Ibid, p 138.
[87]- Noam Chomsky, la linguistique cartésienne, p 62.

سعت "كريستيفا" على ضوء هذه النظرية اللسانية إلى استثمار أهم مبادئ النحو التوليدي التحويلي واستعملت الكثير من مصطلحاتها على غرار: البنية العميقة، البنية السطحية، التحويل، الكفاءة، الأداء ...الخ وانعكس كل ذلك في مجال دراسة النص وخاصة النص السردي ويعتبر "نص الرواية" الصادر عام 1970 والذي تناولت فيه دراسة رواية "جيهان دوسانتري" (Jean de Saintre) لمؤلفها "أنطوان دولاسل" (Antoine de la salle) تجسيدا فعليا لمشروع سميائيات مؤسسة على منطق جدلي، تعتمد "التحويل" كمنهج لقراءة النصوص، حيث تتم قراءة كل مقطع في النص السردي في صلته بكلية النص، و بالتالي قامت "كريستيفا" بنقل المفهوم من مجاله اللساني الضيق (الجملة)، إلى مجال أوسع (النص).

1ـ2ـ3: النص الظاهر والنص المولّد:

تركز "كريستيفا" في طرحها لمفهوم النص على التفريق بين نوعين من النصوص:

النص الظاهر من جهة والنص المولّد من جهة أخرى.

فالنص الظاهر يحتوي دلالة محددة تجسدها اللغة والملفوظ معا، وتتجلى في البنية السطحية بينما النص المولّد يحتوي الدلالات المخزونة الطافية وتتجلى في البنية العميقة.

انصب اهتمام "كريستيفا" أكثر على النص المولّد الذي يجسد فعل التمدلل، ولأجل ذلك تتحول دراسة النص إلى دراسة فعل التدلل ذاته، لأن الممارسة الدالة لا تتحقق إلاّ داخل اللغة[88].

إن النص المولّد هو صيغة تمدلل اللغة الطبيعية، بوصفه تغييرا، وإعادة بناء في نسيج اللغة، مما يعني أن النص الأدبي يكون عبارة عن صيغة حاملة لازدواجية التغيير الدلالي في سيرورة دلالية تشهد على حركية النص. ولهذا يكون إدراك الجهاز السيميائي للنص (Dispositif sémiotique du texte) مرتبطا بالكشف عن التغييرات التي تتمظهر في النص الظاهر، ومن أجل دراسة فعل التمدلل يجب "إبراز نواقل الطاقة الغريزية' [89] (Les transports d’énergie pulsionnelle) هذه الطاقة التي تظهر في طريقة الحكي و في التخيل وتكرار الفونيمات والإيقاع والنبر والقافية.

[88]- Julia Kristeva, la révolution du langage poétique, Paris, Seuil, 1974, p 84.

[89]- Julia Kristeva, la révolution du langage poétique, Paris, Seuil, p 83.

يؤكد "رولان بارث" بأن "السيماناليز" استطاعت تجاوز السميائية بفضل مفهوم النص المولّد ذلك أن مناهج التحليل قبل "السماناليز" كانت تهتم بالنص الظاهر من خلال دراسة الملفوظات على حساب عملية التلفظ في حد ذاتها [90] فالنص المولد حسب كريستيفا هو كشف لكل ما يخترق الذات عند اشتغالها على النص حيث يتحد فعل التوليد بنية الجملة القائمة على العلاقة بين المسند والمسند إليه. وإنما يرتبط بالدال في مختلف مراحل سيرورة اشتغاله، فيمكن أن يتمثل في كلمة، أو متوالية من الكلمات، كما يمكنه أن يتحقق في جملة أو فقرة كاملة[91] من الواضح إذن أن "كريستيفا" تسعى من خلال مفهوم النص المولّد إلى تحديد النص على أنه جهاز "عبر لساني"[92].

أي أن طبيعته اللسانية، لا تمنع من اشتغاله، وانفلاته من المقولات اللسانية حيث تقوم علاقته باللغة على الهدم و البناء أي على التحويل، ذلك أن البادئة (Trans) التي استعملتها "كريستيفا" في تعريفها للنص، تحمل دلالة العبور والنقل والتحويل تتأسس التفرقة بين النص الظاهر والنص المولّد عند "كريستيفا" على تفرقة أخرى، تقيمها بين ما تسميه "الرمزي" (Le synmbolique) و"السميائي" (Le sémiotique)

1ــ2ــ4: النص بين الرمزي والسميائي:

يرتبط عصر الرمز عند "كريستيفا" بالفكر الأسطوري، حيث تحيل الرموز إلى متعاليات غير قابلة للتمثيل، مما جعل علاقة المشابهة بين الرمز وموضوعه الذي يرمز إليه منعدمة، وبالتالي فإن اشتغال الرمز يتم وفق خطين مختلفين:

*** الخط العمودي:**

تكون فيه وظيفة الرمز "وظيفة حصر" (Une fonction de restriction) تتجلى في الملامم، الحكايات الشعبية، وأناشيد الحركة.

*** الخط الأفق:**

[90]- Roland Barthes, théorie du texte, Encyclopédie universelle, volume 15, Paris, 1973, p1015.
[91]- Julia Kristeva, sémiotiké, recherche pour une sémanalyse, Paris, Seuil, 1969, p 221.
[92]- Ibid, p 52.

تتمثل فيه وظيفة الرمز في الانفلات من المفارقة (Une fonction d'échappement au paradoxe)

ترى "كريستيفا" أن المنطق الذي يقوم عليه الرمز هو منطق مضاد للمارقة، وهو المنطق الذي ساد الفكر الأوروبي إلى غاية القرن الثالث عشر، حيث تم الانتقال إلى العلامة، وهذا ما يفسر كون عصر الرمز سابق لعصر العلامة.

أما "عصر السيميائي" فهو عصر الانتقال من الزمن إلى العلامة، ذلك بأن العلامة لا تحيل إلى الحقيقة الواحدة المفردة، وإنما تستدعي مجموعة من العناصر والأفكار، من خلال مبدأ التحول الذي تقيم عليه العلامة علاقات لامتناهية مع غيرها من العلامات.

اهتمت "كريستيفا" في دراستها بأسبقية "الرمزي" من خلال كتابها "سيميوتيك" و"نص الرواية" غير أنها سرعان ما غيرت تصورها في دراساتها اللاحقة، لتجعل السميائي سابقا للرمزي بل وسابقا لموقع الذات، و الدلالة أيضا [93]، ويعود بسبب هذا التحول في فكر "كريستيفا" إلى فهم الممارسة الدالة بالاعتماد على التحليل النفسي.

لتتوصل في الأخير إلى نتيجة: أن الرمزي يمثل القانون، القاعدة، التقرير الاجتماعي، والسميائي يمثل: الاتحاد، الإيقاع، الغريزة، ولذلك نجدها تعرف "السميائي" بأنه تمفصل غير تعبيري بمعنى أنه لا يتموقع فيما تظهره العلامة وإنما في العلامة العابرة لذاتها وللدلالة التقريرية، فكل كلمة تحمل بخلاف محتوى المضمون الظاهر عواطف وغرائز تتمثل من خلال الصوت والنبرة والصور البلاغية أو العناصر الأسلوبية المستخدمة[94].

وتجدر الإشارة هنا إلى أن هذه التفرقة بين السميائي والرمزي لدى "كريستيفا" تعود بالدرجة الأولى لتصور "جاك لاكان" للذات، التي تقوم على ثلاثة عناصر: الخيالي، الرمزي، الواقعي، وحسب "لاكان" فالرمزي هوالذي يؤسس الذات، هذا ما جعل "رامان سلدن" يعبر عن تطابق رأي "كريستيفا" مع "لاكان" [95]. من الواضح إذن أن السميائي عند "كريستيفا" يشتغل من خلال فعل مواجهة المعنى ومواجهة البنية.

---

[93]- Julia Kristeva, Texte du roman, Paris, Seuil, 1968, p 26-27.

[94]- Julia Kristeva, la révolution du langage poétique, p 35.

[95] – رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار الفر للدراسات و النشر و التوزيع، القاهرة، 1991، ط1، ص 141.

يتوقف اكتشافه على الآثار التي يتركها النص المولّد في النص الظاهر، ولذلك "تشتمل سرورة التمدلل على النص المولّد كما النص الظاهر، ولن يكون بمقدورها غير ذلك[96]، الأمر الذي دفع "كريستيفا" إلى اصطناع مفهوم "المركب الدال" [97] (Complexe signifiant)، وهو المفهوم الذي تتحول فيه الجملة إلى سيرورة يتجسد من خلالها المعنى دون اختزالها إلى مجرد تراكم معنى الكلمات، حيث يتشكل "المركب الدال" من متغير عند التعامل الخاص مع الزمن والصفة والاسم، مما يؤسس الممارسة النصية ويحقق فعل التمدلل.

1ـ2ـ5: النص باعتباره إنتاجية:

تعرضت "كريستيفا"، في أول طرح لها لمفهوم الإنتاجية عام 1967 لنصوص الكاتب الفرنسي "ريمون روسل" (Raymond Roussel)، واعتمادها على هذه النصوص في سياق عرضها لمفهوم الإنتاجية مردّه إلى التحويلات التي كان يجريها "روسل" على نصوص الآخرين لإبداع نصوصه كمحاكاته "لجول فرن" (Jules Verine) الذي كان معجبا به من خلال الاعتماد على بعض الحيل البلاغية و على الجوانب الصوتية للكلمات بطريقة يتوقف معها النص في أن يكون مجرد انعكاس لواقع الأشياء ليصبح سيرورة للانفجار والتشتت .

وفي هذا الإطار تقول "كريستيفا": " هذه الممارسة النصية لا تمت بصلة إلى أية طاقة غائية أو ميتافيزيقية، إنها لا تنتج غير موتها الخاص، وكل تأويل يهدف إلى إقرارها في أثر منتوج (احتمالي) يكون خارجا عن فضائها المنتج"[98].

إن إثارة مفهوم الإنتاجية مرتبطة عند "كريستيفا" بنقد التمركز الغربي حول "اللوغس" الذي وجه فهم الحضارة الغربية للأدب منذ "أفلاطون"، حيث تم النظر إليه بوصفه منتوجا، وليس إنتاجية وهو التصور الذي ولّد في رأي "كريستيفا".

---

[96]- Julia Kristeva, la révolution du langage poétique, p 84.

[97]- Julia Kristeva, Séméiotiké, p 259-260.

[98] – جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، ص 57.

المحتمل (Le vraisemblable)، الذي يمثل بالنسبة لها مجموعة القواعد التي تحدد عمل الكاتب، والتي تنحصر في عنصرين:

1- المحتمل الدلالي (Le vraisemblable sémantique).

2- المحتمل التركيبي (Le vraisemblable syntéxique).

و يتأسس من هذين العنصرين الأدب المحتمل (La littérature vraisemblable) وهكذا ندرك أن "كريستيفا" بطرحها لمفهوم الإنتاجية تنتقد التصور الغربي للنص من جهة وتؤسس به من جهة ثانية لمفهومها الخاص للنص بوصفه عملية عبر لسانية.

وعليه تقوم الإنتاجية "بهدم الهوية و التشابه والإسقاط التطابقي (La projection identificatoire)، إنها لا هوية وتناقض فاعل" [99]، مما يجعل منها منطق الجدلية التي يتشكل عليها النص، والتي تقوم على الهدم والبناء، وهذا الفهم مشروط عند "كريستيفا" باعتبار أن النص شبكة[100]، مما يخرجه من خطيته الزمنية، ويجعل منه لحظة تحوي الأزمنة كلها، وتقضي على كل المتعاليات من خلال تفجير كل البنيات الممكنة أي بنية الجملة، وبنية النص الأدبي، وبنية الذات أي أن النظر إلى النص يقتضي النظر إليه بوصفه بنينة وليس بوصفه بنية، الأمر الذي يموقع النص فيما تسميه "كريستيفا" بـــ" اللانهائية الممكنة [101]، ذلك أن الكتابة فعل ممارسة تم في مدار الرفض و التحويل.

وهكذا تتجاوز "كريستيفا" بهذا منطق الهوية والمماثلة و تتحرر من فكرة الثبات، بقدر ما تنفتح على كثافة اللغة وشبكة التمدلل. ومن هنا، فإن مفهوم "كريستيفا" للإنتاجية جعل النص ليس مجرد محاكاة، وإنما ممارسة دالة، تتم فيها عملية الاختراق على مستوى العلامة والذات والمجتمع، وبهذا المعنى لا يتحقق النص على سبيل المطابقة بين الذات والنص، أو بين النفي وخارجه، وإنما يتعلق الأمر بإنتاجية يغتني بها النص بقدر ما تتغير العلاقة بين الداخل والخارج وذلك عبر عمليات مختلفة.

---

[99]- Julia Kristeva, Séméiotiké, Recherche pour une sémanalyse, p 178.
[100]- Ibid, p 13.
[101]- Ibid, p 180.

المبحث الثالث: الأدب باعتباره خطاب.

1 مفهوم التفكيك.

يعد التفكيك déconstruction أهم حركة ما بعد بنيوية في النقد الأدبي فضلاً عن كونها الحركة الأكثر إثارة للجدل أيضاً. وربما لا توجد نظرية في النقد الأدبي قد أثارت موجات من الإعجاب وخلقت حالة من النفور والامتعاض مثلما فعل التفكيك في السنوات الأخيرة. فمن ناحية نجد أن بعض أعمدة النقد (مثل ج. هيليس ميلر وبول دي مان وجيفري هارتمن وهارولد بلوم) هم رواد التفكيك على الصعيدين النظري والتطبيقي على الرغم من تباين أسلوبهم وحماسهم ، ومن ناحية أخرى نجد أن الكثير من النقاد الذين ينضوون في خانة النقد التقليدي يبدون سخطهم على التفكيك الذي يعدونه سخيفاً وشريراً ومدمراً . ولم يخل أي مركز فكري في أوروبا وأمريكا من الجدل في قيمة هذه النظرية الجديدة في النقد.

ومن الصعب جدا الخوض في موضوع التفكيكية من ناحية المبادئ أو من ناحية المفاهيم، وذلك نظرا لغموضها وصعوبتها، وامتداد جذورها إلى الفلسفة، وكذا لمناقضتها لكثير من المبادئ التي انبنت عليها العديد من النظريات اللغوية، والفلسفية، والنقدية، والأنثربولوجية من أفلاطون حتى هايدغر، حيث نستطيع القول أن التفكيكية سحبت البساط من تحت أقدام هذه النظريات لتظهر وتبرز هي على الواجهة وتصبح نظرية أو حركة ما بعد حداثية أو كما يسميها الغير بالنقد الجديد الجديد.

ولفظة التفكيك وإن كان البعض يعطي لها معنى الهدم، والذي يحيل إلى المعنى السلبي، فإن دريدا يرى أن التفكيك لا يعني الهدم، كما يرى أيضا أن كلمة Déconstruction لا تبلور كل ما يطمح إليه التفكيك في طموحه الأكثر جذرية، ذلك أن الظاهر السلبي كان وما يزال عصيا على المحو سيما وأنه يظل مقروءا في نحو الكلمة، عبر البادئة (Dé).

لقد أُعلن ميلاد التفكيكية في أمريكا، إذ عقد – في أكتوبر سنة 1966– مؤتمر عن (اللغات النقدية وعلوم الإنسان) في جامعة" جون هو بكنز"، وكان من بين المشاركين في هذا المؤتمر، لوسيان جولدمان، وتزفتان تودوروف، ورولان بارت، وجاك لا كان، وجاك دريدا، وغيرهم، وكان أغلب الأطروحات المعروضة والجلسات النقاشية تنسب إلى ما بعد البنيوية .

وكانت مداخلة دريدا (البنية والعلامة، واللعب في خطاب العلوم الإنسانية) [102]أكثر المداخلات لفتا للنظر، فقد وضع فيها دريدا قواعد نظريته – إن جاز لنا أن نسميها كذلك– التفكيكية . على أن نشاطه لم يكن مجهولا قبل هذه المداخلة، فقد كان له الكثير من الدراسات والمقالات والتي نشرها في مجلة جماعة " Tel-quel"، وذلك بالنّظر إلى تغلغه في مجال اللغات النقدية – الأدبية بكثرة.

والتفكيكية مصطلح ذو صلة بالدراسات النقدية المعاصرة، وإذا ما حاولنا أن نجد لها تعريفا قلنا أنها حركة ما بعد حداثية ارتبطت بالفيلسوف الفرنسي جاك دريدا (Jacques Derrida) من خلال كتب ثلاث أصدرها عام 1967، لكن دريدا يعطي لها تعريفا آخر في كتابه (مذكرات لأجل بول دي مان) – الذي نشره عام 1988– يقول: "إذا ما كان لي أن أتجشم بعض المخاطر فإن هناك تعريفا واحدا للتفكيك مقتضب يتميز بالإيجاز، اقتصادي، وكأنه أمر من الأوامر هو : إنه أكثر من لغة"[103]

ويقول أيضا أن التفكيك ليس تحليلا يفكك عناصر بنية بإرجاعها إلى عناصرها البسيطة، ولا نقدا يلهث وراء إتخاذ الأحكام، ولا فعلا أو عملية، بل حدث لا ينتظر تشاورا أو وعيا أو تنظيما من لدن الذات الفاعلة، ولا نعرف معنى كلمة التفكيك إلا حين تقترن بكلمات أخرى كالكتابة، والأثر، والاختلاف...الخ [104]، وهي عناصر سنحاول تناولها فيما بعد.

بدأت تفكيكية ديريدا بنقده للفكر البنيوي وذلك بإنكاره قدرة اللفظ على الإحالة إلى شيء ما خارجه "حتى نتمكن من قول كل ما يمكن قوله لابد من أن نستغني عن اللغة بصيغة الحد الأدنى ما دام أنّ هذه اللغة ذاتها تعمل على حبسنا داخل الأوامر والخيالات التي غالبا ما يكون من الضروري تفكيكها". بمعنى فك الارتباطات المفترضة بين اللغة وكل ما يقع خارجها ، وذلك أحد أهمّ تأثيراتها في إضعاف ارتباط اللغة بالمفاهيم والمرجعيات فمن وعي التفكيك التقاطع مع كل ما له صلة بالتراث الغربي المبني على أساس التقابل ما بين الثنائيات المتضادة والتي هي في نظر دريدا آيديولوجيا المجموعة العرقية الغربية وقصد التقويض

---

[102] – جاك ديريدا، البنية اللعب والعلامة في خطاب العلوم الإنسانية، ترجمة: جابر عصفور، مجلة فصول، ج 11، عدد 4 شتاء 1993، ص95.

[103] – جاك دريدا، مذكرات لأجل بول دي مان ، ص165.

[104] – كريستوفر نوريس، التفكيكية النظرية والممارسة، ترجمة: صبري محمد حسن، الرياض، 1989، ص63.

للتصور الذهني الذي أرسته تلك الفلسفة الغربية القائم على تكريس المتقابلات الثنائية كالكلام والكتابة والحضور والغياب والواقع والحلم والخير والشر.

أرسى ديريدا بهذا التصور فكرا متطورا يقوم على رفض الميتافيزيقيا الغربية، ميتافيزيقيا الحضور التي وسمت الفكر الغربي طويلا ، فالتفكيكية محاولة لإنشاء استراتيجية، فهي ترى في معمار الفكر الغيبي الماورائي الغربي صرح بضرورة تقويضه وفي الوقت نفسه تتنافى وإعادة البناء مع مفهوم التفكيكية فكل محاولة لإعادة البناء لا تختلف عن الفكر المراد هدمه وهو الفكر الغائي.

في هذا الإطار، فإن الهدم والتقويض للحقل النصيّ يقترن بنمط من القراءات واستحضار المغيّب والمستتر بحثا عن تخصيب مستمر للمدلول على وفق تعدد القراءات للدال الذي يفضي إلى متوالية غير منتهية من الدلالات التي تكشف كل قراءة عن متن آخر يستحضر في لحظة الحرث في النص، وهكذا يستمر التفكيك نحو ما يمكن أن يصبح رجوعا لا نهائيا من القراءات الديالكتيكية بتبيان التناقضات الداخلية في ذات النص، من خلال قراءة مزدوجة تسعى إلى دراسة النص دراسة تقليدية أولا لإثبات معانيه الصريحة ثم تسعى إلى تقويض ما تصل إليه من معانٍ في قراءة معاكسة تعتمد على ما ينطوي عليه النص من معان تتناقض مع ما يُصرّح به، أي أنها تهدف إلى إيجاد شرخ بين ما يصرح به النص وما يخفيه، وبهذا تقلب القراءة التقويضية كل ما كان سائدا في الفلسفة الماورائية وهنا فإنها على أساس أن كل لغة تتشكل من قرارات وأحكام وتشتمل على مظاهر إقصاء وبنى يفترض أن نحاول جعلها قابلة لأن تدرك.

وهناك مصطلحات بلورها دريدا قصد منها الوصول إلى فهم التفكيكية والكيفية التي تعمل بها في النص المستهدف، وأهم هذه المصطلحات الأثر والاختلاف /الإرجاء والانتشار أو التشتيت ، والتمركز في العقل ومعنى المعنى.

2 – الأدب والكتـــابة

تناول جاك دريدا "الكتابة" باعتبارها عنصر أساس في نظريته، التي من خلالها ناقض الفكر الغربي، الذي كان يمجد العقل، ومجد الصوت والكلام، حيث يقول: "مفهوم الكتابة يتجاوز مفهوم اللغة وينطوي عليه في ثناياه فهذا يفترض بالطبع تقديم تحديد أو تعريف لكل من اللغة والكتابة....نلاحظ أن تسمية "لغة" كانت تطلق على كل من الفعل والحركة والفكر والتفكير والوعي واللاوعي والتجربة والعاطفة الخ... وها نحن نواجه اليوم نزوعا لإطلاق تسمية "كتابة" على هذه الأشياء جميعا وسواها..." [105] فالكتابة بهذا المعنى تُطلق على كلّ ما يُخطّ في الفضاء، سواء أكان حروفيا أم لا، كأن يكون مرتبطا بنظام الصّوت البشري أو خارجه، مثلما يرد في السينما والرّقص والنّحت[106].

ولقد اهتم دريدا "بالكتابة" إلى حد عولمتها حيث ألّف كتابا يحمل عنوان الغراماتولوجي De la gramatologie (علم الكتابة) الصادر سنة 1967، وعاكس الفكر الغربي، وخاصة الفلاسفة الذين أعلنوا مقتهم للكتابة، لأنها تشوه الحقيقة الفلسفية. [107] فكانت المركزية الكلامية أو المركزية الصوتية هي القاعدة الأساس للميتافيزيقا الغربية، لكنّها هي" سيطرة اللغة المحكية: سيطرة الكلام أو الـــ (Phone) المفروض أنه يضمن حضور المعنى. ذلك أن المقالات الفلسفية الرئيسية – من أفلاطون إلى هايدغر– تنزع إلى إعطاء الأولية للكلام والحذر من الكتابة[108]

وقد جعل الفكر الغربي الكتابة مذمومة، لأنها تقدم المعنى غير ثابت، في حين يقدمه الكلام بمعنى أحادي وثابت، فالكتابة بهذا المنظور، مشبوهة ومفتوحة على تأويلات عدة، وهذا ما يجعل الحقيقة تختفي. ويسعى دريدا إلى رد الاعتبار للكتابة ويقدمها على أنها ملازمة لكل فعل كلام، وحتى الكلام الأحادي المعنى المزعوم "يتعرض لآثار تعدد المعاني

---

[105] – جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، تقديم محمد علال سيناصر، دار توبقال للنشر، ط 1 المغرب، 1988، ص107.

[106] – يراجع: المرجع نفسه الصفحة نفسها.

[107] – يراجع: رامان سلون، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي، دار فارس للنشر والتوزيع، ط 1 المغرب، 1996، ص 137.

[108] – بيير ق. زيما، التفكيكية دراسة نقدية، تعريب أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ط1، لبنان، 1996، ص57.

الكتابي."[109] واستطاع أن ينفي كل الحجج، التي تقول بأفضلية الكلام على الكتابة، في كتابه "الغراماتولوجيا" السابق الذكر– حيث قام في هذا الكتاب بدراسة عدد من الكتابات، كمحاورته لأفلاطون(Platon) وفيدروس ومتابعته لمذكرات جون جاك روسو(Jean-Jacque Roussau).

قد نقع فى فخ القراءة المضللة إذا قدمنا تصور دريدا عن الكتابة بوصفه تصور نسج كرد فعل للكتابة المهانة فى ظل مركزية اللوغوس الغربية القابعة فى ميتا فيزيقا الحضور ، إذ إن تصور دريدا (للكتابة) وأدراجها فى استراتيجية التفكيكية يمثل رجاً لميتافيزيقا الحضور ، وليس نوعاً من التفكير المعكوس الذى يقبل القوبلة مرة أخرى فى إطار البنية ، ومن ثم نرانا فى ميتافزيقا الحضور مرة أخرى .هنا وبدرجة قصوى من التحديد– يشدد دريدا على لا مفهومية الكتابة ، فليست حضوراً جديداً (فالكتابه أو مجموعة الملامح المميزة لها ، أو الكتابة النموذج ، لا تنفذ فى البيان الكتابى ، وتشير إلى مكان إنتاج أولى يتمخض عنه الكلام كما يتمخض عنه النص المكتوب [110] ، كذلك فإن (الغراماطولوجيا) أو علم الكتابة لن تكون علماً أبداً (إن هاته الدرجة القصوى للكتابة ... لا يمكنها أبداً أن تعرف كموضوع لعلم [111] فالكتابة تدمير لنسق تصورى للدال والمدلول قد تزاوجا داخل " العلامة " السيميولوجيه لدى سوسير ، (قيام الكتابة هو قيام اللعب : وها أن اللعب يعود إلى نفسه ، ما حياً الحد الذى كان يعتقد بإمكان تنظيم حركة العلامات انطلاقا منه ، وجاراً معه جميع المدلولات المطمنة ، مُطوِّحاً بجميع الأماكن الحصينة ، جميع ملاجئ " خارج اللعب " التى كانت تشرق على حقل اللغة أو تحرسه وهذا مما يعنى، بكامل الدقة ، تدمير " العلامة" ومنطقها كله " [112] وبذلك تستوعب الكتابة الكلام والكتابة، تتجاوز مفهوم اللغة ، وتنطوى عليه ، ويفسر دريدا قائلا " إن تسمية " لغة " كانت تطلق على كل من الفعل والحركة والفكر والتفكير والوعى واللاوعى والتجربة والعاطفة ، الخ ... وها نحن نواجه اليوم نزوعاً لإطلاق تسمية " كتابة " على هذه الإشياء جميعا وسواها ، لا لتسمية الحركات الجسمانية التى تستدعيها الكتابة الحروفية أو

---

[109] – بيير ق. زيما، التفكيكية دراسة نقدية ، ص 59.

[110] – خوسية ماريا يوثيلو ايفانكوس، نظريةاللغة الأدبية، ترجمة : حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، د.ت ،ص 154.

[111] –المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[112] – الكتابة والاختلاف، ص104.

التصويرية أو الإيديوغرافية ، فحسب ، وإنما كذلك على كل ما يجعلها ممكنة ، ومن ثم ، وفى ما وراء الجانب الدال ، على الجانب المدلول عليه نفسه . وعبر هذا كله "[113].

ليست الكتابة حضوراً مسبقا للمعنى، الكتابة هي معرفة أن ما لم ينتج بعد في الحرف ليس له مأوى آخر ، وأنه لا ينتظرنا لنقش سابق الوجود في فهم إلهي ما . إن على المعنى أن ينتظر أن يقال وأن يكتب ، حتى يسكن نفسه ويصبح ما يكون باختلافه نفسه[114]

وفى هذه اللحظة (لن تكون الكتابة أبداُ ذلك " الرسم البسيط للصوت ... إنها تخلق المعنى بصياغتها إياه ، بإيداعه في نقش ، في ثلم ، في بروز في سطح نريد أن يكون قابلاً للإيصال إلى ما لا نهاية له ، بمعنى أننا نريده دائماً ، ولا بمعنى أننا دائما أردناه[115].
لقد استند مفهوم الكتابة الجديد الذي صاغه دريدا إلى ثلاث كلمات معقدة جداً ، هي: الاختلاف، والأثر، سنحاول تفسير كل مصطلح من هذه المصطلحات بأوسع قدر ممكن والكيفية التي تؤدي بها هذه إلى فعل التفكيك. فالاختلاف يشير إلى أمرين:

1ــ الاختلاف.

2- الإرجاء والتأجيل.

فلأول مكاني والثاني زماني. ويرى دريدا أن كل علامة تؤدي هذه الوظيفة المزدوجة : أي الاختلاف والتأجيل ، ولهذا السبب تكون بنية العلامة مشترطة من قبل الاختلاف والتأجيل ، وليس من خلال الدال والمدلول ، بمعنى إن بنية العلامة هي الاختلاف الذي يعني أن العلامة شيء لا يشبه علامة أخرى ، وشيء غير موجود في العلامة على الإطلاق. وتوضيح ذلك قام بإعطاء هذا المثال باللغة الإنجليزية،حيث إننا نميز بين كلمتي three والتي تعني ثلاثة و tree التي تعني شجرة في الكلام والكتابة ، فهما مختلفتان تماماً وتكشفان عن هويتهما . ويعد هذا الاختلاف إحدى القوتين الموجودتين في كل علامة . أما القوة الأخرى في العلامة فهي قدرتها على الإرجاء، أي قابليتها على التأجيل.

---

[113] –جاك دريدا، الكتابة و الاختلاف، مرجع سابق، ص107.

[114] – المرجع نفسه، ص142.

[115] – المرجع نفسه، ص144.

2-1 الاختلاف

يضع دريدا لمفهوم (الاختلاف) تسمية، غير قائمة من قبل، في الفرنسية، حيث استبدل كلمة (Differenc) بكلمة (differance) بإبدال حرف (a) بدلا من (e) ، وهو اختلاف لا يظهر في نطق الكلمة ، وإن كان يظهر في الكتابة . ويرتبط مفهوم الاختلاف هذا بمفهومي الإرجاء والفسحة ، فالإرجاء أو التأجيل أو الإطالة يعني "أن المعنى ملتبس دائما، أنه أبداً ليس (هناك) حيث يوجد النظام الدال . وكلما غلف النص المعنى أكثر في بنية علاماته ، أصبح ذلك المعنى مراوغاً أكثر[116]"

فالمعنى مؤجل إلى ما بعد باستمرار، يجب الوصول إليه، لكن الوصول إليه لا يحدث أبداً . يقول دريدا "لا بدأن نعترف بلعبة يكسب فيها من يخسر ، ومن يخسرها يكسبها في كل مرة. وإذا كان العرض المتحول يبقى إلى حد ما متميزاً بصورة نهائية ، وغير قابل للاختزال[117]"

أما الفسحة فإنها _ لا تعين شيئاً ، لا شيء موجود ولا أي حضور عن بُعد ، إنها فهرست خارج غير مختزل، وفى نفس الوقت فهرست حركة ، تنقل، يشير إلى غيرية لا تختزل[118] ويربط دريدا بين الاختلاف ومفهومي التأجيل والفسحة قائلاً (إذا ما كان الاختلاف) باعتباره تأجيلاً، هو الحركة التي من خلالها تؤجل الحياة إلى ما بعد ، كل جهد قاتل، فإن (الاختلاف) باعتباره فسحة كما يبرزه النص الذي قمنا بنسخه، يعارض على العكس كل ادخار، كل احتياط، ويقدم نفسه ككتابه أخرى " تتكون مثل إمكانية إمحاء مطلق[119]"

2-2- الإنتشار

وقال دريدا أيضا بمفهوم الانتشار (Dissemination)، ويدلّ هذا المصطلح على عملية "تبديد ذرات المعنى حتى لا تستقر عنده وحدة (أو نواة) تجمعها أو تتجمع عندها." [120]

---

[116] – نظرية الأدب وقراءة الشعر، ديفيد بشبند، ترجمة، عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة العامة للكتاب، مصر. ص 82.

[117] – جاك دريدا، الاختلاف المرجأ ، ترجمة هدى شكرى عياد ، مجلة فصول جـ6، عدد 3، سنة 1986، ص62.

[118] – سارة كوفمان وروجى لابورت ، مدخل إلى فلسفة جاك دريدا ، ترجمة إدريس كثير، عز الدين الخطابى ، افريقا الشرق، ط2، 1994 ،ص41.

[119] – المرجع نفسه، ص43.

[120] – عبد العزيز بن عرفة، الدال والاستبدال، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1993، ص9.

إلى درجة استحالة استجماعه من قِبل المتلقي، وهذا التكاثر المتناثر تصعب السّيطرة عليه فيوحي "باللّعب الحرّ"، الذي يخرج عن القواعد، التي تحدّ حريته، وفيه ديناميكية مستمرّة. ويأخذ دريدا هذا المصطلح ليدلّل به على تكاثر المعنى إلى درجة الإفراط فيه. وللّفظة صلة وطيدة بالتّناسل والنّسب.[121]

ويتكاثر هذا المعنى إلى درجة انفلاته وتحوله إلى زئبق ينفلت من يد القارئ، كلّما ضغط عليه – على حد قول أدونيس– فتأتي مهمة التفكيكية، التي تضع فعالية القراءة على أنّها الأساس في التعامل مع هذا المعنى المتناسل، فجعلت معنى الخطاب منفلتا، ومن المهام الصّعبة نتيجة ابتعاد المدلول عن الدّال، وهذا ما فتح اللعب الحر، وكرّس مقولة الانفتاح الدلالي، ولا نهائية الدّلالة. ثمّ إن سلطة حضور الدّال لا تعني بالضّرورة سلطة حضور المدلول، بل تعني تحرّر المدلول وانفتاحه، وهذا ما يجعل تحديده في حالة إرجاء متواصلة.[122] وتكون الكتابة بهذا حققت عدم الحضور المسبق للمعنى فــ "هي معرفة أن ما لم ينتج بعد في الحرف ليس له مأوى آخر، وأنه لا ينتظرنا لنقش سابق الوجود في فهم إلهيّ ما. إن على المعنى أن ينتظر أن يقال وأن يكتب، حتى يسكن نفسه ويصبح ما يكون باختلاف نفسه"[123]

ونشير أيضا في هذا السياق إلى أن هذه الكلمة قد وردت عند مالارمي ، واستخدمها (جان بير رشار) فى أثناء تحليله لأسلوب مالارمي في كتابه (عالم مالارمي الخيالي1961)، وترد عند (مالارميه) بصدد الكلمات الإنجليزية فى الرواية الفرنسية لوليم بكفورد، على الجملة التي " تتبعثر في الظل والغموض ، ويعارضها بــ "إضاءة الكلمات " ويستند ريشار إلى المعارضة بين الظل والضوء، ويدخل الاسم الذي يعتمده دريدا لاحقا بصورة عكسية حين يؤكد ريشار على أن مالا رميه) ضد بعثره المعنى. ويلح ريشار في تحليله على إن تكرار الأفكار الرئيسية " Motifs على الصعيد الدلالي، إنما يضمن " صرامة التطور

---

[121] – يراجع: ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا و مصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، ط3، المغرب،2002، ص 119– 120.

[122] – يراجع: بشير تاوريرت، الحقيقة الشعرية بين النقد الاحترافي والنظرية الأدونيسية، أطروحة الدكتوراه، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسم اللغة العربية والدراسات القرآنية، قسنطينة، الجزائر، 2004–2005 ص213.

[123] – جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ص142.

الموضوعى، ويستند في ذلك إلى مفاهيم غريماس البنيوية ، وتصوره عن التشاكل النصي، كإجراء يظهر التماسك الدلالي للنص.

وينتقد دريدا هذا التصور في مقاله) الجلسة المزدوجة) ، ويهاجم ريشار في فكرته حول احتواء ما لا رميه بعثره المعنى . ومؤكدا على أنه ليس ثمة –لدى ما لا رميه – (مدلول في الدرجة الأخيرة) . والبعثرة التي ينادى بها دريدا لا تتسم بأي تثبت مفهومي، وتستبعد التمييز التقليدي بين (المعنى الأصلي) ، و(المعنى المجازى) حيث تتحول الحقيقة بذاتها إلى جمهرة عاجلة من الاستعارات (إن بعثرة بياضات تنتج بنية استعارية تدور على ذاتها بلا انقطاع ، بواسطة التكملة التي)تتوقف) المتمثلة بدورة فائقة: ما من استعارة بعد الآن ، ما من مجاز مرسل بما أن كل شيء بات استعارياً ، لم يعد هناك من معنى حقيقي وبالتالي من استعارة.

2-3- مفهوم الأثر

من المفاهيم المحوريه في فكر دريدا أيضا – مفهوم الأثر (la trace)، والذي يدل على الإمحاء والبقاء ، إمحاء الشيء وبقائه محفوظاً في الباقي من علاماته وبذلك يكون وسيلة للتواشج النصوص والعلامات ، والتداخل فى صراع مع علامات أخر لاحقة . وقد استعار دريدا هذا المفهوم من (إيما نويل لفيناس) ، ولقد أخذ مفهوم الأثر عند دريدا من مفهوم (التناص) عند حوليا كريستيفا[124]

2-4- مركزية الصوت والكتابة .

وتأتى مركزية الصوت أو الكلام في الفلسفة الغربية دالة على منيافيزيقا الحضور المتجذرة في الفكر الغربي من لدن أفلاطون حتى هايدجر حيث تعطى الأولية للغة المحكية، الكلام في صورته الشفوية ، بوصفه حضورا للمعنى وسموا للصوت يؤسس لحضور الوعي، حضوراً لأنا تتكلم ذات خاصية ظاهراتية تسمع نفسها في الوقت الذي تتكلم فيه.وينتج هذا التمركز الصوتي تعارضاً بين الكلام والكتابة ،وهو تعارض ضمن جملة التعارضات البانية لميتافيزيقا الحضور الغربية يؤدى إلى إقصاء الكتابة ،باعتبارها ملحقا أو
إضافة Supplément مكملة للكلام، بوصفها آلية وذات وظيفة ثانوية ،حضور الصوت هو حضور للحدث الاتصالي في إطاره الشفاهي ،حضور للمؤلف،للمتكلم ،للسامع، في نفس

---

[124] – سارة كوفمان وروجي لابورت، مدخل إلى فلسفة جاك دريدا، ترجمة ادريس كثير، عز الدين الخطابي، دار افريقيا الشرق، ط2، 1994، ص 29.

الوقت، ومن ثم تعاقد ضمني يحرس الرسالة من سوء الفهم والتفسير.

ويأتي الطابع المزدوج للكتابة بجمعها بين المنافع المباشرة ممثلة في الحفظ والتدوين ، فإنها تساهم في عدم ثبات المعنى ، نتيجة لغياب فعل التكلم الشفوي ، افتقاد الصوت الحي ، الذي يؤمن الرسالة في سياق التواصل .على أن هذا الحضور التام للمعنى في سياق الكلام ما هو إلا خدعة ، فحتى الكلام تخترقه الصور البلاغية والمجازات كالاستعارة التي ليست خاصية من خصائص الأدب فقط.

وفى مقال رسو (مقال عن أصل اللغات) يشدد على أن الكلام هو أصل اللغة ، وأن الكتابة لا تعدو أن تكون مجرد شكل من الأشكال الطفيلية . وهنا نجد الكتابة مرة أخرى تقوم بدور المكمل والإضافة ، لكن هناك كتابة أخرى تكون موضع تمجيد وهى الكتابة الإلهية ،)إنها تعادل في جدارتها أصل القيمة وصوت الوعي بما هو قانون إلهي ، والقلب والشعور (... ،)هناك إذن ، كتابة حسنة وأخرى سيئة : الكتابة الحسنة أو الطبيعية ، الخط الإلهي في القلب والروح ، والكتابة الفاحشة ، المصطنعة، التقنية والمنفية في الجسد ، تعديل، من الداخل تماماً ، للرسم الأفلاطوني. كتابة للروح وأخرى للجسد كتابة للباطن وثانية للخارج، كتابة للوعي، وغيرها للأهواء، مثلما هناك صوت للروح وصوت للجسد [125] فالكتابة زيادة خطيرة، ضرب من الحيلة الاصطناعية والمصطنعة بهدف إسباغ الحضور على الكلام الغائب.

2-5- الإرجاء

الإرجاء هو أن "يكون حضور المعنى غير قابل للتحقيق، بمقدار ما تُحيل كل إشارة بلا انقطاع، إلى الدلالات السابقة واللاحقة، محدثة هكذا تفتيتا لحضور المعنى ولتماثله. بمعنى آخر: ليس المعنى حاضرا أبدا، لأنه يكون قد بات دائما مرجأً في حركة يسميها دريدا إرجاءً (Differance)* هذا الإرجاء ملازم لكل اختلاف..."إن الاختلافات إنما "ينتجها" إذا يرجئها- الإرجاء" [126]فالكتابة مبنية على الاختلاف والمعنى فيها مرجّأً، وهذا ما يحفّز القارئ

---

[125] – التفكيكية النظرية والممارسة ،كريستوفر نوريس ،ترجمة د/ صبرى محمد حسن دار المريخ،الرياض ،1989 ،ص84

* مصطلح Differance ب (A) الذي استخدمه دريدا، يختلف عن الكلمة الفرنسية Difference ، للتفصيل يراجع: جاك دريدا، مواقع حوارات، ترجمة وتقديم فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، ط 1، الدار البيضاء، المغرب 1992، ص14.

[126] – بيير ق. زيما، التفكيكية، ص75-76.

على القراءة، وما فتح تعدد القراءات للنص الأدبي عند التفكيكيين، وقالوا بعدم شفافية اللغة، فالكتابة عندهم، وحسب مقولة الاختلاف شاسعة واسعة، وكلما كبرت المسافة بين الدال والمدلول تحقق الاختلاف وتوسع الإرجاء، فتعددت الدلالات وانفتحت القراءات.

3-التفكيك ونظرية أفعال الكلام.

تقوم نظرية أفعال الكلام الإنجليزية . الأميريكية (أوستن ، سيرل) وكذلك البنيوية الفرنسية خاصة (ما رتنيه ،غريماس) ، على أن معاودة إشارة وترددها ، لا ينال من هويتها، بل يميل إلى تقوية معناها وزيادة التماسك الدلالي . ويفكك دريدا قابلية التكرار هذه iterabilite في مقالته (التوقيع ، الحدث، السياق) وينقد فيها نظرية أفعال الكلام لدى أوستن . فقابلية معاودة الإشارة يفضى إلى تفتيت هويتها – كما يرى دريدا – وذلك لأسباب تجريبية مثل تنافر السياقات وأسباب دلالية ، ممثلة في التغييرات التي تتم في السياق المقالي الداخلي.

ويلاحظ دريدا في نظرية (أوستن (ارتكاز على " نية المؤلف " الحاضرة في نصه، ويؤكد دريدا على أن نية المؤلف لا تكون حاضرة وشفافة إلا إذا كان السياق الكلى محدد بصورة شاملة . ويرد دريدا نظرية أوستن إلى ميتافيزيقا الحضور الغربية ، والتي تقوم على حضور المعنى / الأنا / الكلام في السياق ، ومن ثم فهي تعبر عن تجريدات وهمية. وفى مقالة لدريدا بعنوان " في اللغة " يفكك دريدا مفاهيم التداويلة بشكل عام ونظرية أوستن وسيرل بشكل خاص، من خلال حوار تخيلى مع صحفى لجريدة اللومون، يأكد فيها على أن (ليس ثمة من انغلاق مضمون لسياق، أي سياق. [127]

4-النص "لعب حر".

في مقابل نظرية "النص" البنوية المتشربة روح الحضور والمغرقة في صياغاتها الباحثة جوليا كريستيفا عن المبدأ الكامن وراء بنية، عن النص في صيغة متعالية، ترتسم فيه قسمات النصوص المفردة، الشاردة، ليجمع شتاتها ناقد بنيوي، يأتي النص في منظور التفكيك بوصفه ابن اللغة العاق، فهو المختلف عنها الذي يسائلها، يغيرها حتى لا تستكين إلى ممارسة آلية متكررة "فالنص، بدون ذيل ولا رأس، معتوه ، بدون مركز مرجعي ، ولأنه لعبة فهو ليس عبثا ولا متنافرا ولا أحمق إنه متروك لصدفه أولى لعبة نرد... بذرة متعددة،

[127] – سارة كوفمان وروجي لابورت، مدخل إلى فلسفة جاك دريدا، ص74– 76.

منقسمة دائما مسبقا، تشتتها الكتابة في كل اتجاه – كل ضربة نرد تشيد لعبة، تكون في آن واحدة منفتحة ومنغلقة، تشيد هو نداء للتفكيك لبناء لعبة جديدة في البراءة[128]

قراءة النص تحتاج إلى أذن ثالثة ،لا تروم فعل الامتلاك الميتافيزيقى، إن الأمر بالنسبة لدريدا يمثل إفساداً لهذا المسعى الفلسفي ، فالتفكيك يتضمن حركة مزدوجة، كتابة مزدوجة، منشطرة ولا متماثلة،حركة أولى تقلب التراتبيات الميتافيزيقية، (تجعل العلو أسفلا (عن طريق تعميم أحد الضدين ، .. وحركة أخرى ، إما إنها تعيد تسجيل الاسم القديم في لعبة أخري، وإما أنها تبرز تصورا لا يترك نفسه يستسلم أبدا ، ولا يترك نفسه خاضعا لتجاوز مؤمثل وإعلائى[129].

قراءة النص تتماثل مع خطاب خاص فيه ،هذا التماثل يضمن قدرة التعامل مع الشفرات اللغوية التي نعالج بها النص ،ولكن الشفرات ترتبط بالقيم الثقافية ، ايديولوجيات خارجة عن النص معاصرة وقديمة ،ولأن اللغة والثقافة والأيديولوجيا أكبر من النص فمن غير المألوف أن يكون خطاب النص متكاملا وغير ملتبس وهكذا يمكن أن نقول أن النصوص تحتوى على عناصر تمزيق أو نقاط قطع أو فجوات [130] فالتفكيك كما تقول باربارا جونسون، (التمزيق الدقيق لقوى الدلالة المتصارعة في النص" ويؤكد دريدا هذا المعنى قائلا : لا أتعامل والنص، أي نص، كمجموع متجانس ،ليس هناك من نص متجانس .هناك في كل نص ،حتى في النصوص الميتافيزيقية الأكثر تقليدية، قوى عمل هي في الوقت نفسه قوى تفكيك للنص،هناك دائما إمكانية لأن تجد في النص المدروس نفسه ما يساعد على استنطاقه وجعله يتفكك بنفسه[131] .

يفكك هذا المنظور الجديد للنص ،تصور النقد الجديد،القائم على فكرة كولردج عن الشكل العضوي، وهى الفكرة القائلة أن للقصيدة وحدة شكلية تماثل وحدة الشكل الطبيعي، ولكن بدل أن يكشف هؤلاء النقاد في الشعر عن وحدة العالم الطبيعي وتلاحمه، فإنهم اكتشفوا

---

[128] – سارة كوفمان وروجي لابورت، مدخل إلى فلسفة جاك دريدا، ص76.

[129] – المرجع السابق، السابق ص74.

[130] – ديفيد بشبند، نظرية الأدب وقراءة الشعر، ترجمة، عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة العامة للكتاب، مصر، ص 76.

[131] – رمان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة :جابر عصفور، طبعة قصور الثقافة، ط2، 1996 ويظر أيضا: يول دى مان، العمى والبصيرة، ترجمة سعيد الغانمي، المجمع الثقافي أبو ظبي، ط1، 1995، ص49.

معاني متعددة الأوجه، وفى النهاية تحول هذا النقد الذي يبحث عن نقد ،للإلبتاس والتعدد في المعنى[132] ومن هنا يكون النص في التفكيك صامداً أمام كل محاولة لاحتوائه في نسق مسبق .

5-الأدب باعتباره نصوصا متداخلة.

والنص مزيج من النصوص ،والشفرات ،فالنص يرتبط بمفهوم الأثر ،أي التناص و(التناص عند التفكيكين يسمى اعتماد النص على مفاهيم وصور وشفرات وممارسات لا واعية وتقاليد ونصوص سابقة وتغلغلها فيه، والتناص كأداة نقدية حاسمة يبرز أسس النصوص الأشبه بالمتاهات ،ويسهل انتشار المعنى ويفرض عدم الاستقرار السياقي، وحيث أن التناص يفترض في آن دائرة تاريخية غير ممركزة وأساسا أشبه بالهوة، منحى عن المركز للنصوص فإنه يمثل حتمية تحررية[133]

وفى ضوء التشديد على التناص كفاعلية تفرض على النص انتشار المعنى ، وعدم التوقف عند دلالة نهائية، ينبغي أن تفهم مقولة دريدا (لا شيء خارج النص، والمساء فهمهما غالبا،لا بمعنى نفى أهمية التاريخ والمرجع والواقع ،... ، بل لأن هذا كله مضطلع به في (داخلية (العمل إن كان عملا حقا) وفى ما يدعوه دريدا "بلا تاريخية الداخلي" كل شيء هنا كتابة ،بالمعنى القوى للكلمة ،أي أن الواقع لا يحدث ولا ينضاف (إلا باتخاذه معنى انطلاقا من أثر أو نداء للزيادة، كل شيء هو مغايرة، وإرجاء، وبدلية وسلسلة من الإحالات الإختلافية.[134]

وفي سياق تعريف التفكيكية – المذكور سابقا- الذي يقتضي المعنى والمفهوم للتقويضية التحليلية أو الانزلاقية – كما يسميها الباحث عناد غزوان- على اعتبار أن اللغة التي نكتسبها هي لغة (الآخر) التي اكتسبناها عن طريق التعلم ومحاكاتنا لها، هي تجسيد لذلك التعلم، وهنا فإنّ كل فرد منا قد تعلّم لغة الآخر ، ومن هذا المنطلق يبني دريدا رؤيته التفكيكية من خلال رفضه لمبدأ الإحالة والتسليم بوجود نظام خارج اللغة يبرر الإحالة إلى الحقائق، ومن هذا المنطلق يأتي بحثه على وجه مبسّط .. إذ تحاول الفلسفة الغربية – منذ أفلاطون – تقديم افتراض وجود شيء يُسمى الحقيقة السامية المتميزة أو المدلول المتعالي، أي المعنى الذي يتعالى أو يتجاوز نطاق الحواس ونطاق مفردات الحياة المحددة ، ويمكن في

---

[132] – كاظم جهاد، مدخل إلى قراءة دريدا فى الفلسفة الغربية، بما هي صيدلية أفلاطونية، مجلة فصول جـ 11، عدد 4، شتاء 1993، ص211- 212.

[133] – كاظم جهاد، المرجع نفسه، ص211-212.

[134] – المرجع نفسه، ص212.

رأيه إدراك ذلك من خلال مجموعة من الكيانات الميتافيزيقية التي احتلت مركز الصدارة في كل المذاهب الفلسفية ، مثل الصورة ، المبدأ الأول ، الأزل ، الغاية ، الهيولى ، ويمكن اعتبار اللغة المرشح الأخير للانضمام إلى هذه القائمة . ولهذا دعت التفكيكية إلى مبدأ الكتابة عوضا عن الكلام ومن هنا فإن مفهوم الأثر الذي يُعدّ المصطلح الأول في كتابات دريدا مرتبط بشكل مباشر في مفهوم الحضور الذاتي، ودريدا يرى في الأثر شيئا يمحو المفهوم الميتافيزيقي للأثر والحضور. وهدفه تفكيك الفلسفة وتطلعاتها إلى إدراك الحضور عن طريق ما حاول إثباته من أن عمل اللغة الذي أشرنا إليه يحول دون الوصول إلى تلك الغاية ، وهنا يختلف مع دي سوسير، فهو يؤكد النظرة والتمركز في الدال رافضا بشكل مطلق مبدأ التقابل التناظري ما بين الدال والمدلول بمعنى الإحالة المرجعية على أساس العلاقة ودلالاتها ذات الأبعاد الاتفاقية الانعكاسية أو دراسة النص على اعتباره نظم في أنساق من العلامات المتوالدة في سياق تفاعلها رمزا أو إشارة أو أيقونة أو سياق اجتماعي ، إذ يصرّ على أن لا مفاهيم حاضرة خارج الألفاظ ، فالمكتنز الذي يحتفظ به النص قابل للتحرر في فعل القراءة الذي يُنظر عبر مجهر البحث في ذلك الانتشار غير المحدد للنصوص الأخرى التي تنطلق عند كل قراءة جديدة وبالتالي لا نهاية للقراءات.

وفي الوقت نفسه لا يمكن لأية قراءة أن تكون صحيحة ، فهي تمثل إساءة قراءة ، وهكذا التقويض يسير في هدم متواصل وبناء ليس نهائي . ولعل هذا الفهم الذي يطرحه دريدا وبخاصة سعيه إلى تحرير المعنى والتعدد اللانهائي له، بحيث يغدو النص حلقة من سلسلة متواصلة من الدلالات غير المقترنة بمرجع ، يدلّ على أن النص التفكيكي لا أصل له ولا نهاية.

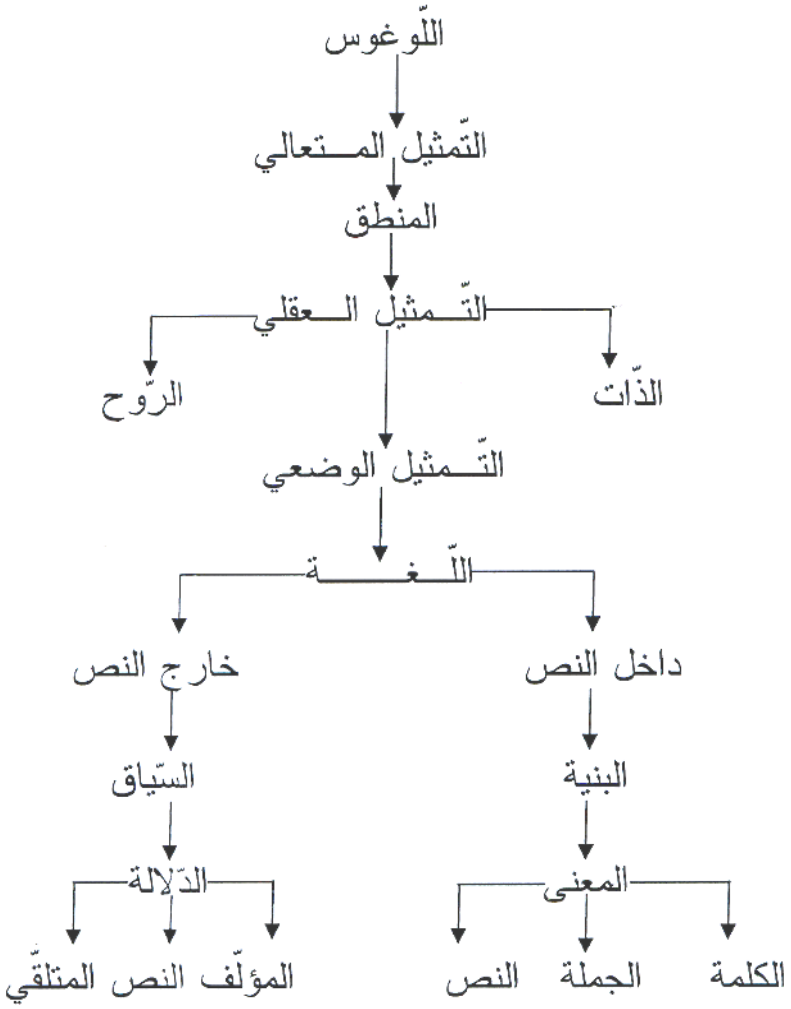
وتقتضي الإشارة إلى أن لمفهوم التقويض صلة قرابة مع نظريات الاستقبال والتلقي ، وخصوصا تلك العلاقة القائمة على أساس تحرير تلك المعاني التي يكتنزها النص أو المختبئة بالفهم حسب المنظور الهرمنيوطيقي فيما لو لم تكن هناك قدرة على وعي وفهم ومن ثم تجسيد مجمل القراءات المتحررة من عملية التقويض، وهذا الموضوع يقترب من المفهوم الآخر الذي بلوره ويمكن أن يعبر عن منطلق التفكيك ، ويتمثل بالاختلاف ، فهو في عرفه فعالية حرة غير مقيدة ، فالمعنى يتولد من خلال اختلاف دال عن آخر "فكل دال متميز عن الدوال الأخرى ومع ذلك فهناك ترابط واتصال بينهما وكل دال يتحدد معناه داخل شبكة العلاقات مع الدوال الأخرى لكن معنى كل دال لا يوجد بشكل كامل في أي لحظة ، فهو دائما غائب رغم حضوره.

وهنا ومن خلال لعبة التموضع في مركز النص والاختلاف والإرجاء والتناقضات والإحالات الداخلية يتم خلق فضاء وفواصل وانزياحات، وهذا يأتي على أساس تناثر المعنى ، وهو الذي يقود إلى المصطلح الثالث الذي ينحته دريدا ونعني به الانتشار والتشتيت . ومن المعنى المباشر للمفردة فأن معنى النص منتشر في بنية النص وفي كل الاتجاهات منه ، ومن معانيه "تشتيت المعنى– لعب حر لا متناه لأكبر عدد ممكن من الدوال تأخذ الكلمة معنى وكأن لها دلالة دون أن تكون لها دلالة ، أي أنها تُحدث أثر الدلالة وحسب"(2، ص51(ولهذا لجأت التفكيكية وبشّرت بأهميةِ الكتابة عوضًا عن الكلام ، ذلك أن الكتابة تنطوي على صيرورة البقاء بغياب المنتج الأول ، في حين يتعذر ذلك بالنسبة للكلام ، وهنا نقترب من مفهوم التمركز حول العقل ، والذي يعني أن اللغة تمثل بنية من الإحالات الانهائية التي يشير فيها كل نص إلى النصوص الأخرى بمعنى التناص، وكل علامة إلى العلامات الأخرى . نستنتج مما تقدم أن التراث الأدبي في ضوء منطلقات التفكيكية يمتاز بالانفتاح على تأويل لا نهائي .

وكانت الفلسفة الحقل الأساس الشاغل لجهود دريدا، خاصة فلسفة الظواهر عند أدموند هوسرل، وقد حاز شهرة واسعة بكتابه عن هذا الفياسوف والموسوم بـــ: (مدخل إلى أصل هندسة هوسرل) ونال عنه جائزة كافيس عام 1962. وفى أعقاب محاضرة (هوبكنز) توالت كتب دريدا في الصدور، فقد أصدر سنة 1967 ثلاثة كتب دفعة واحدة هي: في الكتابة، والكتابية والاختلاف، والكلام والظواهر. وفى سنة 1972 نشر ثلاثة كتب أخرى هي: حواشي الفلسفة والانتشار، ومواقف وفي عام 1974 نشر كتابه الهام نواقيس(Glas).

ولقد أخضع دريدا فى سائر كتاباته المقولات الفلسفية الكبرى في الفكر الغربي لفحص دقيق ، "بل أن النقد والفلسفية وعلم اللغة والأنثربولوجيا ،أو إن شئت فقل سلسلة العلوم الإنسانية بكاملها – تخضع للتقييم النقدي الكلي الذي تطرحه مقالات دريدا النقدية ، كما يقول كريستوفر نوريس.

نخلص من هذا أن التفكيكية هي الوريث الشرعي لمابعد البنيوية، وهي رغم كونها فلسفة إلا أنها أعادت النظر في كثير من العناصر في الأدب منطلقة في ذلك من مفهوم اللوغوس، الذي حولت مفاهيمه من فترة نقدية إلى أخرى حسب ما يوضحه المخطط التالي:


اللّوغوس
التّمثيل المتعالي
المنطق
التّمثيل العقلي
الذّات
الرّوح
التّمثيل الوضعي
اللّغة
داخل النص
خارج النص
البنية
السّياق
المعنى
الدّلالة
الكلمة
الجملة
النص
المؤلّف
النص
المتلقّي

الفصل الثاني: عودة الأنساق.

المبحث الأول: الأدب باعتباره نسقا ثقافيا.

المبحث الثاني: الأدب باعتباره جنوسة.

حقل النقد يطالعنا بين الفينة والأخرى بجديده الذي لا ينضب فهو ميدان لا ينفذ معينه، فكل مشروع نقدي يحيلك على آخر في حركة متسارعة لامتناهية، حتى غدا حديث النهايات/ البدايات أهم سمة للفكر النقدي في نسخته المعاصرة، «(نهاية التاريخ، نهاية الإنسان/المؤلف، نهاية الميتافيزيقا، نهاية الفلسفة، نهاية الإيديولوجيا، نهاية المثقف، نهاية المكتبة، نهاية القومية، نهاية الدولة، نهاية المدرسة...) كبيان تأسيسي عن ميلاد مرحلة جديدة في تاريخ الجنس البشري، يصطلح عليها بمرحلة "ما بعد الإنسان" post-humain[*]». وهذا ما دعا إليه الفيلسوف الرحالة –كما يسمى– جيل دولوز Gilles Deleuse (1925–1996) – الترحال الأبدي– فأثار إعجاب المفكرين أمثال م.فوكو الذي علق قائلا: "في يوم ما قد يصبح العصر دولوزيا mais, un jour peut etre le siecle sera deleuzie"، دولوزيا بروحه الرّافضة لكل نسبية تماثل الثائرة على الأنساق والانضباطية الفكرية والفلسفية الاحترافية، دولوزيا بتعايشه مع الجنون ودعوته إلى كسر طوق العقلانية الأدائية الصارمة وتحرير الإنسان المعاصر من الإرث التنويري"[135].

فالعالم يشهد عصر التداخل المعرفي والتشابك الثقافي، والتقاطع المنهجي، فلا حدود تفصل بين المعارف والثقافات، ولا جغرافيا تحدّ الدول والقارات، تآكلت الحدود، وانهارت الحواجز المادية والجغرافية (جدار برلين)، وتناصت المعارف، وانتهى بذلك عصر العلم الخالص، والثقافة الخالصة، والفن الخالص، في إطار ما يعرف بفلسفة "الما بعد"، وإنّ النظرية الأدبية في إطار مشروع عولمة الثقافة، "تداخلت مع غيرها من الاتجاهات، إذ يشيع الحديث عن اضمحلال الحدود، مثلا بين النقد والفلسفة، فقد يتعذر عليك تحديد أو تصنيف بعض الباحثين في اتجاه أو خانة بعينها، فهذا "ميشال فوكو" ينتقل بين الفلسفة والتاريخ والعلوم الإنسانية دون أن ينسب إلى اتجاه بعينه، وهذا شأن "ديريدا" أيضا فهو يُنظر إليه باعتباره فيلسوف التفكيك في فرنسا، وبوصفه ناقدا أدبيا في أمريكا، أو باعتباره ناقدا للتحليل

---

[*] لا يفهم هذا المصطلح هنا بالمعنى البيولوجي، بل بالمعنى الانطولوجي، أي لا يشير إلى كائن من نوع جديد، بقدر ما يشير إلى شكل أنسي جديد، (**علي حرب: حديث النهايات،"فتوحات العولمة ومأزق الهوية"المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص203.)**

[135] – عمر مهيبل: من النسق إلى الذات، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2007، ص 191.

النفسي أو اللسانيات المعاصرة أو حتّى لفلسفة الحقوق والفكر السياسي في مناطق أخرى"[20].

إنّ حديث النهايات/ البدايات قد استفحل في تربة الخطاب النقدي المعاصر استفحال النار في الهشيم، وأخذت جذوره تمتد عميقا في شجرة المعرفة، كيف لا؟ وقد ترددت في سماء المعرفة عديد المقولات التي تحمل دلالات الموت إن تصريحا أو تضمينا، فمنذ أن صدر "فريدريك نيتشه friedrich nietzsche" عن أطروحته القاضية **بموت الإله** ودعاوى/ عدوى موت الأشياء (موت رمزي)، تتزايد يوما بعد يوم فكان أن أعلن موت المؤلف وبعده موت النص ثم موت الناقد، ... ماذا بعدها !؟، "ولا شك أنّ موت المؤلف تزامن مع موت الإنسان وموت الذات، إذ إنّ هذا الموت جاء نتيجة النهج البنيوي "العلمي". ولعل ليفي ــ ستراوس قد قنن هذا الموت حين قال: "إنّ هدف العلوم الإنسانية ليس بناء الإنسان وإنما تذويبه" أما سمة الإنسان التقليدية (أي: العقل) فهي لدى ليفي ــ ستراوس لا عن الذات أو المؤلف حينما تأخذ اللغة زمام الأمور"[21].

يتساءل "تيري ايجيلتون terry eaglton"[*] عن جدوى نظرية الأدب ومدى فاعليتها، والدور الذي يمكن أن يكون لها في ظل المتغيرات المفاجئة التي تشهدها الساحة العالمية الآن حيث يقول: "ما مغزى نظرية الأدب؟ لماذا نزعج أنفسنا بها في المقال الأول؟ أليس في العالم موضوعات أكثر وزنا من الشفرات والدالات، والذوات القارئة؟ لنأخذ في الاعتبار واحد فقط من تلك الموضوعات، بينما أكتب الآن يقدر أنّ العالم به 60000 رأس نووي، والكثير منها طاقته أكبر من ألف مرة من القنبلة التي دمرت هيروشيما. وتتزايد باتراد إمكانية أن تستخدم هذه الأسلحة خلال حياتنا،والتّكلفة التقريبية لهذه الأسلحة هي 500 مليار دولار سنويا أو 1,3 مليار دولار يوميا،ويمكن لخمسة بالمائة من هذا المبلغ – أي 25

---

[20] عبد السلام بنعبد العالي: ميتولوجيا الواقع، دار توقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص ص 21،22.

[21] ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي "إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، ص243.

[*] تيري ايجيلتون: أستاذ محاضر في النظرية النقدية بجامعة أكسفورد، وهو الأكثر شهرة بين الجيل الأصغر من نقاد الأدب الماركسيين، تأثّر بالمفكرين الفرنسيين بعد البنيويين وبخاصة جاك لاكان و جاك ديريدا، من مؤلفاته: مقدمة في نظرية الأدب، إغتصاب كلاريا، فالتر بينجامين ...

مليار دولار – أن تخفف بصورة هائلة، أساسيات مشكلات العالم الثالث الذي أقعده البؤس، ولا شك أنّ أي شخص يعتقد أنّ نظرية الأدب أكثر أهمية من تلك الأمور سيعدّ غريب الأطور على نحو ما"[22].

يبدو واضحا أنّ ايجيلتون ها هنا يؤمن إيمان قاطع بفكرة "موت الأدب" ما حدا به إلى إنكاره وجود نظرة أدبية خالصة، فهذه الأخيرة كما يؤكد "أسطورة أكاديمية" افتعلها العقل البشري وصدّقها، كما انفردت عديد المؤلفات ببحث هذه الوضعية الجديدة، فكان أن ظهر منذ عقدين من الزمن كتاب لصاحبه "ألفين كرنان"، بعنوان "موت الأدب" يحمّل وزر تهميش الأدب وموته إلى من أسماهم بالراديكاليين السياسيين من "هربيرت ماركيز" إلى "تيري ايجيلتون"، الذين همّشوا الأدب وعدّوه هامشا لا طائل منه.

يبدو أنّ سؤال التجاوز يطرح نفسه بحدّة في مسار التحول المعرفي ليرمي بثقله الآن على كاهل نظرية الأدب/ سؤال المركز الجمالي، فهل آن الأوان لهذه الأخيرة أن تتوارى فاسحة المجال لعهد جديد تعيد فيه صياغة مشاريعها/ أسئلتها؟ وهل تأكد إفلاسها حتى نطالب بالانفتاح على سؤال ثقافي؟ إذ كان كذلك ما مبررات هذا التّحول؟

لقد أدى النقد الأدبي لقرون خلت دورا مهما في الكشف عن مواطن الجمال التي يحبُل بها النص، وانشغل ردحا من الزمن بالتّغني بسحر الكلمة وعذوبة اللحن، إلاّ أنّ تغيّرا قد حدث مع بزوغ فجر الدراسات الثقافية حيث استفحل شرط الجمالي في عرف الدراسات الثقافية، موضع البحث والتساؤل وراحت هذه الأخيرة تكشف عن زلات النقد الأدبي الذي" أوقعنا في حالة من العمى الثقافي التّام عن العيوب النّسقية المختبئة من تحت عباءة الجمالي الشعري والبلاغي، حتى صار نموذجا سلوكيا يتحكم فينا ذهنيا وعمليا، حتّى صارت نماذجنا الراقية هي مصادر الخلل النسقي"[23].

---

[22] تيري ايجيلتون: مقدمة في نظري الأدب، تر: أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، (د ط)، 1991، ص 21.

[23] عبد الله الغذامي: النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت/ لبنان، ط2، 2001، ص ص 7– 8.

تهدف هذه الدراسة لا إلى تبني حديث الموت/ النهاية، وإنما إلى تبني حديث البعث/ البداية، والدراسة إذ تفعل ذلك تروم التبشير بمرحلة جديدة يغدو معها سؤال/ حديث الموت سؤالا وحديثا مجازيا/ رمزيا، مرتبط أشد الارتباط بالبعث، إنه موت/بعث في آن في حركة دائبة لا تتوقف.

وهنا يكمن حال الأنساق الثابتة التي حلت بدلا عن الإنسان، فإنّ غياب الإنسان يعني إفلاس الفكر، ووقوعه في الشكلية المحضة، فالمتأمل إلى ما آل إليه الفكر الفلسفي في القرن العشرين، يجد أن الأمر لا يعدو أن يكون تطورا طبيعيا للعقل الغربي، القائم على مبدأ الصراع بين ثنائية الداخل/ الخارج العقلية (المثالية)/ التجريبية (اليقين)/ الشك والعدمية والبنيوية ــ في الحقيقة ــ حين تدعو إلى موت الإنسان باعتباره العقل/ الذات المفكرة/ العارفة (الكوجيطو)/ الذات المتعالية، الذي كان محور الفلسفة ومركزها، وهو ما يؤكده "فوكو" في قوله: "إنّ من العبث أن ننكر وجود الكاتب أو المبدع"، فهو يحرص على التمييز بين المؤلف بوصفه الشخص الذي ينطق نصا ويكتبه، بين المؤلف كمبدأ لتجميع الخطابات وكأصل ووحدة لدلالتها وبؤرة لتماسكها"[24].

[24] عمر مهيبل: من النسق إلى الذات، مرجع سابق، ص ص10 ــ 11

المبحث الأول: الأدب باعتباره نسقا ثقافيا.

1 - نظرة النقد الثقافي إلى الأدب:

لقد تحقق للفكر النقدي في ظل حديث النهايات/ الموت شرط الترحال مما جعلنا نستفيق من أسطورة الفكر الوثوقي/ السكوني، وجعلنا نؤمن بسندبادية الفكر النقدي الذي يهوى السفر إلى تربة عوالم بكر.

وقد كان من نتائج حديث النهايات على النظرية النقدية المعاصرة، أن انتقلت هذه الأخيرة "وفق هذا التحول من قراءة النصوص الإبداعية إلى قراءة الأنساق الثقافية ومن ثمّ إعلان ميلاد النقد الثقافي كمشروع بديل عن النقد الأدبي، وأضحى الحديث عن قضايا التأويل والسياق والأنساق، وكأنّنا أمام حديث البدايات/ النهايات، نهاية النقد الأدبي/ ولادة النقد الثقافي"[25].

وكأنّ النقد الأدبي استنفذ قواه وأعلن بذلك إفلاسه وعجزه، منسحب فاسحا المجال لمشروع بديل هو النقد الثقافي ليواصل بناء صرح المعرفة النقدية، وهذه النقلة المعرفية التي آذنت بأفول نجم الدراسات الأدبية وميلاد مشروع الدراسات الثقافية، التي فرضت تغيرات جذرية على مستوى القراءة والتأويل حيث لم يعد النص هو الجوهر/ المقصود بالقراءة والتأويل، إنّما الأنساق الثقافية التي يحبل بها ذلك النص.

وإذا أردنا أن نأتي بتعريف مناسب للثقافة يمكن لنا أن ننطلق من "قيرتز" الذي يرى " أنّ الثقافة ليست مجرد حزمة من أنماط السلوك المحسوسة، كما هو التصور العام لها، كما أنّها ليست العادات والتقاليد والأعراف، ولكن الثقافة بمعناها الأنثروبولوجي الذي يتبناه قيرتز هي آليات الهيمنة من خطط وقوانين وتعليمات كالطبخة الجاهزة، التي تشبه ما يسمى بالبرامج في علم الحاسوب، ومهمتها هي التحكم بالسلوك والإنسان هو الحيوان الأكثر اعتمادا على هذه البرامج التحكمية غير الطبيعية من أجل تنظيم سلوكه ومن أبلغ الحقائق عنا أنّ الواحد منا يبدأ حياته مطلعا لأن يعيش ألف نوع من الحيوات، ولكنه لا يحمل أخيرا

---

[25] عبد الغني بارة: الهرمينوطيقا والفلسفة، نحو مشروع عقل تأويلي، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص 411.

إلاّ على حياة واحدة" [26]. لكن هل كل ما تحمله الثقافة من قيم صالح لأن تتبناه الذات الإنسانية؟ وها يكفي هذه الذات ــ بوصفها كائنا ثقافيا أن تعيد صياغة القيم الثقافية التي كرستها الثقافة؟

وعليه وفي ظل الثورة المعرفية التي تشهدها الإنسانية اليوم، جعلنا مشروع النّقد الثّقافي نؤمن أنّ النّصوص تجمع ما لا يجمع (الأضداد)، وكان الأجدر لنا أن نتساءل عن المقصود بمشروع النقد الثقافي؟ وكيف أصبح يعاين نصوصه؟ ولماذا فرض نفسه وتكبل مشقة البحث وأصبح له جمهوره ــ روادا و قرّاء/ متلقّين ــ؟ أليس من المفارقة أن تجمع الأضداد في نص بعينه؟ وبعدما كانت دعاوى الموضوعية والعلمية، وبعدها دعاوى الحوار والتواصل، ماذا يخفي الدّرس النقدي الثقافي تحت مظلة الاختلاف؟.

1.1 –تعدد الهويات في النقد و انعكاساتها على الأدب:

أحدث النقد الثقافي تعديلات كثيرة ومهمة في دلالة النص إذ عرف هذا الأخير ولادة جديدة، كشفت عن مولود جديد مختلف الملامح تعمل الدراسة في مهادها الأول على تبينها، يمثل الملمح الأول في فتح إمكانات أوسع لمدلول النص، إذ لم يعد المدلول الذي أقرّه سابقا النقد الأدبي كافيا من منظور النقد الثقافي، لقد أضحى النص في ظل فعالية النقد الثقافي "أي ممارسة إنسانية ذات دلالة، وهو ما يشمل النص الأدبي وغيره، أي أن النص الأدبي يأتي هنا كعنصر ضمن عناصر كثيرة تمثل مادة عمل واشتغال النقد الثقافي"[27].

لقد فتح النقد الثقافي مجالات جديدة للنص، لم تكن لتتوفر له قبل ذلك، إذ لم يعد دال النص مقصورا على كل ما لبث كتابة ــ كما هو الحال مع الدراسات الأدبيةــ بل أضحى يدل على كل ممارسة ثقافية ــ بالمعنى المركب لكلمة ثقافة ــ لقد اتسع دال النص ليشمل جميع العلامات الثقافية المكتوبة منها والمرئية.

هكذا ينكر النقد الثقافي وجود هوية بسيطة أو خالصة لدال النص ويثبت له هوية من نوع مختلف، إن التكثر/ التدخل هو السمة التي يرتضيها النقد الثقافي لدال النص.

---

[26] عبد الله الغذامي: النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافي العربية، مرجع سابق، ص74.

[27] صلاح قنصوة: النقد الثقافي، مجلة فصول، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، ع63، شتاء وربيع2004، ص122.

والهوية في أبسط "مفاهيمها هي مجموعة الظروف التي تجعل من شخص بعينه، أو هي الامتياز عن الأغيار، أي ما يميز الشخص عن غيره، وهي هوية فردية أما ما يميز الجماعة عن الجماعات الأخرى فهي هوية جمعية، بينما ما يميز الوطن أو الأمة عن غيرها من الأوطان والقوميات فهي هوية وطنية أو قومية" [28]، ويحددها جان بيير قارنييه بصفتها "مجموع قوائم السلوك واللغة والثقافة التي تسمح لشخص أن يتعرف على انتمائه إلى جماعة اجتماعية والتماثل معها، غير أنّ الهوية لا تتعلق فقط بالولادة أو بالاختيارات التي تقوم بها الذوات لأن تعيين الهوية سياقي ومتغير فالواقع أن التقاليد التي تنقل الثقافة عبرها، تبصم الإنسان منذ الطفولته جسدا وروحا غير قابلة للمحو"[29]

إذن الهوية ليست ساكنة، إنها متطورة باستمرار على الصعيد الذاتي/ الفردي وعلى الصعيد الاجتماعي/ القومي، وللهوية عناصر طبيعية وأخرى مكتسبة ونواتها الصلبة هي التي تصنع تميزنا واختلافنا بينما تسمح سيرورة الرحلة الحياتية ومنطق التفاعل الحضاري باكتشاف عناصر أخرى نتلاقى عبرها مع الآخر نشاركه الفكر والمعرفة والفلسفة وكثير من قيم الحياة تحتاج الذات وفق هذا المنطق إلى اختلافها، وحاجة الاختلاف حاجة فطرية وضرورة إنسانية، وإذا كنا نركز منذ البدء على جانبي الاختلاف والتمايز كأحد الشروط الأساسية للهوية الإنسانية، فلأنّ بعض اتجاهات الفكر المعاصر تجنح نحو محاولات تذويب الهويات أملا "بالهوية العالمية" وأملا في الوقت ذاته بتجاوز الإشكاليات العرقية والقومية وصولا للذات "المفكرة" "المتعالية" التي لا تنحصر بنفسها في مجرد لغة أو وطن أو ديانة، يقول علي حرب في هذا السياق: "لا أوثر أن أقدم نفسي تحت خانة قومية أو دينية، كمفكر عربي أو إسلامي، همي تجديد النهضة العربية أو مناهضة المشروع الثقافي الغربي كما يفكر كثيرون، يحشرون أنفسهم في دوائر الإناسة الخانقة العرقية أو الدينية، وإنما أتصرف بوصفي امرءا يقيم في العالم، الذي أخذ يضيق لكي يقترب بعضه من بعض بحكم تصدع

---

[28] حسن مصدق: يورغن هابرماس ومدرسة فرانكفورت النظرية النقدية التواصلية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص103.

[29] عز الدين مناصرة: الهويات والتعددية اللغوية، دار محدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2004، ص26.

الحواجز المادية والرمزية بين البشر" [30]،هنا تفاؤل علي حرب بإمكانية الانخراط في الهوية العالمية الجديدة.

وهذه كذلك حالة الفكر المابعد البنيوي من الانخراط في هوية تحفل بالمحو وإعادة الكتابة إلى الدفاع عن فكرة اللاهوية التي رافقت اختراعات السيبرنيتيكا وانتقال الناس إلى مدينتهم الجديدة، الاختلاف عن الماضي/ الثابت والانفتاح على الحاضر/ المتسارع بأحداثه ومنجزاته وتغيراته، "فحياة الهوية وقوتها في عولمتها الثقافية وفتوحاتها الكوكبية وممارستها لامبرياليتها بمجاورة مآزقها وإنتاجها لخوارقها من صناعات ومواهب أو رموز ومكاسب تعمل على تعميمها ونشرها" [31]، لكن السؤال الذي يقض مضجع الإنسان العربي هو كيفية عبور المآزق ومجاوزته إلى قوة الامبريالية ومن تم ممارسة امبريالية الهوية.

لم يعد الإنسان المعاصر صاحب هذه الهوية معنيا بالغياب بل لم يعد الغياب قيمة ولا الميتافيزيقا، إنه مشدود إلى الحضور التقني والأجوبة التي يقدمها العلم لكل الظواهر في ظل تطوراته المذهلة التي تشبه الأسطورة، وانسلخ الأدب عن هويته الماضية وانحاز صوب الجديد الاقتصادي والاجتماعي والسياسي متنكرا لماضيه الحميم وهويته الخاصة التي يفترض أنها هوية سياقية/ ثابتة، وانغمس الإنسان/ الأديب/ المبدع بوعي منه أو بغير وعي في تأسيس هوية جديدة بقيم جديدة أطلق عليها مصطلحات مسميات كثيرة، الهوية الكونية، الهوية المعولمة، اللاهوية،... لأن هذه الأخيرة معرفة لامتناهية، معرفة متهاطلة تدعونا يوميا إلى مزيد من الانبهار ومزيد من النسيان ومزيد من الانتهاء... وإنّ نهاية الهوية بالمفهوم الكلاسيكي مرتبط بالنهايات التي أشرنا إليها سابقا وبتغير دور الثقافة في المجتمع والحضارات.

هذا الإصرار المتواصل للاندماج في هذه الهوية انعكس على الأعمال الأدبية وتبنت هذه المفاهيم واندمجت بشكل غريب في هذه الموجة، وأضحت ضرورة وقفت وراء أعمال فنية خالدة، وتقول ا لكاتبة/ الروائية الجزائرية أحلام مستغانمي بنبرة رومانسية آسفة على

---

[30] علي حرب: تواطؤ الأضداد الآلهة الجدد وخراب العالم، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص ص28ــ 29.

[31] محمد شوقي الزين: إزاحات فكرية، منشورات الاختلاف، ط1، 1996، ص61.

رحيل قيم وحب كلاسيكي إلى تحت عباءة الآلة: "نسي الناس في هذا الزمن المسرع المجنون لغة العيون التي كانت لغة الإنسان الأولى لنقل أحاسيسه للآخر، حتى في الأفلام ما عدا الناس ينظرون إلى بعضهم البعض مطولا تلك النظرات المؤثرة الآسرة ... أنكون انتهينا لأننا بدأنا نتكلم لغة التلفون ولغة الانترنت ونتبادل الأشواق عبر الرسائل الهاتفية والتلفزيونية ومن خلال "الشات" دون أن نرى عيون من نتحدث إليه ولا هو يرى عيوننا. جميعنا عيوننا على الشاشة وقلوبنا جميعا معلقة بجهاز يتحكم في مزاجنا وأحاسيسنا" [32]وتضيف قولها: "... ماتت الأحاسيس العاطفية الكبيرة بسبب تلك "الأفراح التكنولوجية" الصغيرة التي تأتي وتختفي وبزر منذ أن سلمنا مصيرنا العاطفي للآلات"[33].

صار الإنسان المعاصر يعيش ما يشبه الحيوان، لا دين له ولا حب له، لا إرادة له، غدا كل شيء نسبي وعابر وفقدت الثقة باليقين تماما كما فقد المعنى مع الحداثة الفائقة.

لقد آثر النص في رحم فعالية النقد الثقافي التعدد على الثبات وأول ملمح من ملامح هذا التعدد نستشفه مع محاولة إعطاء تعريف قار لدال النص، حيث تفاجئنا محاولة التعريف بحقيقة أنه دال فلوت/ عائم/ متشظي، عصي عن التعريف قابل للتفجر مع كل محاولة تعريف.

هي إذن اللاهوية التي ارتضاها النص السمة لهويته، فمع كل ممارسة/ مشاركة ثقافية تكتب ولادة جديدة/ هوية جديدة لنص ثقافي جديد، وهو ما يعكس بحق هوية لم تكتب بعد، فتبقى هوية النص ــ إذ ذاك ــ قيد الولادة دائما، وبهذا نشهد مع النقد الثقافي تراجع مقولات من قبيل النص الخالص/ الصافي، وميلاد مقولات أخرى تخلفها من قبيل، النص الهجين/ المركب/ المتعدد.

إنّ ميدان النقد الثقافي ميدان رحب كونه انتقل من مقاربة النص/ الأدب إلى قراءة النص/ الثقافة بكل تفرعاته حيث أضحت كثير من الأجناس والنصوص التي طردها النقد الأدبي من جمهوريته المثالية من أولى اهتمامات وانشغالات النقد الثقافي فــ "عن الأجناس والنصوص تحديدا، نجد أن الأجناس في النقد الثقافي المعاصر، تشير إلى نوع من النص،

---

[32] أحلام مستغانمي: نسيان.كوم دار الآداب، بيروت، لبنان، 2009، ص117.

[33] المرجع نفسه، ص118.

مع الإشارة الخاصة إلى نصوص الوسائط الجماهيرية، لذلك يمكن الحديث مثلا عن التلفزيون كوسيط مهيمن في وقتنا الحاضر أمّا الأجناس فهي تذيع : الإعلانات وبرامج الرياضة وبرامج المقابلات، والبرامج الوثائقية وبرامج الخيال العلمي وقصص الجاسوسية ويذيع التلفزيون عددا كبيرا من الأفلام، التي يمكن إدراجها في عدّاد الأجناس الرئيسية أو الفرعية أيضا، مثل القصص البوليسية، وقصص الرعب والكوميديا، وأفلام الغرب الأمريكي، وقصص المغامرات والمخاطرة، فهذه الأنواع والأجناس التي كان النقد الأدبي النخبوي ينفيها، تقدمت إلى صدارة اهتمامات النقد الثقافي، وغدت من المكونات الأساسية للمدونة الأساسية للمدونة النصية التي تنشغل بها ويعمل فيها، وبهذا المعنى توسيع مفهوم النص ولم يعد المدلول القديم كافيا من منظور النقد الثقافي"[34]

إذن، فدال النص أضحى في ظل فعالية النقد الثقافي لا يعرف حدا يقف عنده، أو نهاية يركن إليها، لقد ثار على إرثه القديم الممثل في جملة التصنيفات والتحديدات التي مني بها في رحم النقد الأدبي، وغادر قفص الأدبية الجمالية وطفق يبحث لنفسه عن كيان جديد فكان أن تحول من المجتلي الأدبي إلى الحادثة الثقافية حيث كل ممارسة إنسانية نصا وكل نص نصا، فهل هو النص الأخير في المشروع النقدي الأخير؟.

2.1 ــ خطاب الهامش/ المسكوت عنه في المشروع الثقافي:

لقد استطاع النقد الثقافي أن يتجاوز كثير من التقاليد والأعراف التي سنتها المؤسسة الأدبية، ردحا من الزمن، وأن يكسر صفة التعالي التي تزيّا بها النص في ظل الدراسات الأدبية حيث غدت نصوص النخبة الراقية، النصوص المركز على قدم المساواة مع قرينتها الجماهيرية المنسية، النصوص الهامش، وبهذا الصنيع صارت كل الخطابات أودية وأنهارا تصبّ في بحر الثقافة، وهو ما ساعد على ردم الهوة القائمة بين الخطاب المؤسساتي/ خطاب المركز، وغير المؤسساتي/ خطاب الهامش، ومن ثم فتح الباب واسعا لتدخل الخطابات والأجناس والنصوص الثقافية، بحيث لم يعد لهذه الأخيرة من خيار سوى انفتاح بعضها على بعض.

---

[34] حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، المنطلقات ...المرجعيات...المنهجيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص ص 16-17.

منذ ذلك الحين انفتح الخطاب على الخطاب حداثة لم يشهد لها مثيل. تراجع اليقين ورمى العقل بالعقل في حمى الشك كل ميتافيزيقا موقوتة، وكل حكمة مشروطة وحده الإنسان/ الفهم يحلق بعقله فوق العوالم الجزئية النسبية التي بناها الإنسان في فضاء التحليق ذلك "تاه" الخطاب، خطاب الشعر وخطاب النقد وخطاب الفلسفة وخطاب الفكر بشكل عام، لقد تاه هذا الخطاب باحثا عن البدائل، وكان من نتائج البحث عن البديل فكرة تأجيل المعنى التي آل وفقها الإنسان إلى فقدان المعنى، مع قوانين الفقد والاكتساب الجديدة خسر الإنسان المعاصر مملكة الأمان الرمزي التي كان يقدمها الدين والوطن والحب والهوية، وصار بدوره "معنى" عابر غير قار على حال.

لقد مكن النقد الثقافي خطاب الهامش ــ النصوص غير الجمالية في عرف النقد الثقافي من البروز إلى المتن، حيث أضحت هذه الأخيرة تحوز اهتمام المشتغلين في حقل النقد الثقافي لأنهم أدركوا مدى تأثيرها وفاعليها في الإرادات الجماعية، نظرا لجاذبيتها اللا محدودة.

والآن وبعد أن كشفت الدراسة عن دال "النقد الثقافي" ووقفت عند التحولات التي عرفها دال "النص" في خطاب النقد الثقافي، رأت من الضروري في هذه المرحلة الكشف عن دال "النسق الثقافي" لتكتمل الحلقة المعرفية التي يدور في فلكها مشروع النقد الثقافي.

يعد دال "النسق" واحد من بين أكثر الدوال حضورا في الخطابات العامة والخاصة، يشيع معها استعماله إلى درجة يصعب معها الإحاطة بمدلولاته التي يصدر عنها هذا الدال الهلامي/ الهيولي.

ولأنّ الدراسة هاهنا، تتجاوز التتبع الابستيمي لدال "النسق" فإنها تكتفي ببحث مدلول هذه المقولة في حقل بعينه، هو حقل النقد الثقافي.

وها هو الغذامي يطالعنا بكتابه عن النقد الثقافي الذي يصدر فيه عن رؤية قرائية تختلف عن سابقاتها، فيكون النص واحد والقراءات متعددة تلك هي القراءة الثقافية التي تجعل من النسق الثقافي غايتها، فهي تخترق النص لا لتتعقب مواطن الجمال فيه، إنما لتكشف أنساقه الثقافية المضمرة، فيصبح النص والأمر كذلك حلبة تتصارع فيها القيمة والأيديولوجيات، فالنص ليس بريئا كما تصوره النقد الأدبي بل مسرح للأنساق الثقافية والأيديولوجية.

يدل مصطلح النقد الثقافي على أنّ الثقافة بمعناها الواسع أضحت مجال اشتغال الناقد الثقافي وهو في ذلك لا يفاضل بين نص نخبوي/ مركز وآخر جماهري/ هامش، لعلمه أنّ الجماهيري هو ما يؤثر فعلا، وإذا كان هم النقد الأدبي الكشف عن مواطن الجمال في النص، فإنّ النقد الثقافي ثار على هذا التقليد وخص نفسه يكشف المخبوء تحت أقنعة الجمالي فمن خلال لعبة النسق المعلن/ المضمر تأكد للنقد الثقافي أنّ النص لا يسير إلى الانسجام، وأنّ النسق المضمر يأتي ناقضا/ نقيضا/ ناسخا للنسق المعلن/ المنقول وعليه يفترض النقد الثقافي أن الأضداد تتواطؤ في نص بعينه، وأنّ النص يحمل في نسيجه المعنى ونقيضه، وهو ما غفل عنه النقد الأدبي حين افترض أنّ النصوص تسير إلى الانسجام، أمّا النقد الثقافي فقد جعل من النص مسرحا لصراع القيم والأنساق الثقافية وما على الناقد الثقافي إلا أن يغوص في طبقات النص العميقة ليمسك بحقيقته التي تسكن العمق.

لقد عني النقد الثقافي بنقد الأنساق الثقافية التي تحبل بها خطابات الثقافة، ومن ثمة نقد المستهلك الثقافي، لهذا يأتي النسق الثقافي كمقولة مركزية في مشروع النقد الثقافي حيث التركيز على كشف الأنساق الثقافية التي كرستها خطابات الثقافة النخبوية والجماهيرية (الهامش).

لقد شكل النقد الثقافي ثورة/ ردة على الأنساق الثقافية ردحا من الزمن، جاء ليشيع الشك في تلك القيم التي كنا نعتقد أنّها ثوابت يقينية، ذلك أنّ النقد الثقافي ــ عندما اتخذ الثقافة بمعناها المركب مجال اشتغاله ــ لاحظ أنّ المقول الثقافي يحبل بأنساق ثقافية تؤثر سلبا على الإرادات الجماعية، فنحن لا نفتا نمجد القيم الثقافية التي ولدنا فيها وحملناها معنا دون أدنى نقد يمس الغث منها، ولقد تم في ثقافتنا "غرس أنماط من القيم ظلت تمرّ غير منقودة مما منحها ديمومة وهيمنة سحرية وظل ينتجها حتى أولئك الموصوفون بالتنوير والتحديث"[35]

اهتمت الدراسات الثقافية/ النقد الثقافي، بجملة من العناوين والقضايا البارزة، من مثل ثقافة العلوم، وثقافة الصورة، وصناعة الثقافة، والأنثروبولوجية النقدية، الاستشراق خطاب ما بعد الاستعمار، التاريخانية الجديدة، الدراسات النسوية والجنسوية، وثقافة العولمة....، وتحاول الدراسات الثقافية أن تقدم "ما يشبه خارطة لجغرافية النقد الثقافي، تبين الأماكن

[35] عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، مرجع سابق، ص83.

وأسماء الأعلام الرواد للخطاب الثقافي. حيث ظهر في فرنسا: رولان بارت، كلود ليفي ستراوس، ميشال فوكو، لويس ألتوسير، جاك لاكان، بيير بورديو، جاك دريدا، أ.ج.غريماس، وفي ألمانيا: يورجين هابرماس، ثيودور أدورنو، والتر بنجامين، ماكس هوركهايمر، هربرت ماكوز، وفي الولايات المتحدة: إدوارد سعيد، فيكتور تيرنير، كليفورد جرتيز، فريديريك جيمسون. وفي كندا: ميشيل ماكون، اتش. أنيس، نورثروب فراي. وفي إنكليترا: ليفس، رايموند وليامز،ستيوارت هول، ريتشارد هوغارت، ماري دوغلاس، وليام إمبسون. وفي إيطاليا: أنطونيو غرامشي، وأمبرتو إيكو"[36].

والدراسات الثقافية بهذا المعطى تمثل شكلا من أشكال الثورة الأكاديمية ضد الوضع الراهن لفرضيات العمل الأكاديمي، إنّها تلك الحركة الاحتجاجية الأكاديمية الساعية إلى تغيير طبيعة إلى تغيير طبيعة ما يدّرس أكاديميا أو كما يقول صاحبا دليل الناقد الأدبي دراسة "ما يمكن أن يكون هامشيا أو كأنّ لا تلتزم بالأعراف التقليدية للمؤسسة الأكاديمية، أي أن تستوجب القيم والأعراف المقبولة، ومن منطلقها تفسّر تهافت أسباب رفض وتهميش غيرها ضمن المؤسسة الثقافية نفسه"[37].

إذ أنّ هناك لونا من المؤسسة "تجدر الإشارة إليها ظهرت خلال الستينيات، ونعني بها الجامعة المفتوحة ساهمت في تطوير الدراسات الثقافية كما أنّها كانت منها محاولة استثنائية في تراث هذه الحركة النقدية، نحو ثقافة ديمقراطية إضافية ذات طابع تعليمي، لا فرض برنامج ثقافي من جانب البيروقراطية المركزية، الذي يمكن أن ينير الجماهير، ولكنه برنامج مفتوح بأصالة، وذو طابع تعليمي. اعتمدت تحديدا على مبدأ لم تستطع تحقيقه، وهو أنّ الأسئلة الثقافية تقوم حين تستخرج تلك النظم الثقافية، من كيانات المعرفة المتصلة بمواقف حياة الناس وخبراتهم. حيث أخذت تعني الدراسات الثقافية بالميديا وعلم اجتماع الاتصالات، والقصص الشعبية أو الموسيقى الشعبية"[38].

---

[36] آرثر أيزابرغر: النقد الثقافي، تمهيد مبدئي للمفاهيم الأساسية، تر: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاوسي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003، ص48، 120.

[37] سعد البازعي وميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين مصطلحا نقديا معاصرا، ص77.

[38] حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، المنطلقات..المرجعيات..المنهجيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2007، ص24.

ولما كان الدرس الثقافي درسا مؤسساتيا فإننا لا نستغرب أن يتخذ نهجا محددا في المؤسسة الأكاديمية، ويقوم بدراسة الهامش/ المقصى كما يقوم أيضا بغرق الأعراف التقليدية، ويكمن وجه المفارقة في أنّ الثقافة الهامشية تغدو ثقافة مركزية. فنحن الآن بصدد نقد "يكون الناقد الثقافي داخل الثقافة خارجها في الوقت نفسه" [39]، يقترب منها بقدر ما يبتعد عنها فلا هو مستغرق في فلكها، فتكبله وتمنعه التحرر، ولا هو ناقم عليها فيراها سبب جميع علله، كل ما يتوجب على الناقد الثقافي فعله أن يعيش نوعا من المنفى الموجب داخل ثقافته بأن يكون تارة المنتمي وطورا اللامنتمي، تارة الداخل وأخرى الخارج، بعبارة أخرى أن يكون الذات الدارسة وموضوع الدراسة في آن، ويتحقق ذلك فقط بأن يضع الناقد الثقافي فجوة بينه وبين موضوعه الثقافي، وكلما اتسعت كان قاب قوسين أو أدنى من بلوغ هدفه المنشود، وبهذه المسافة تستطيع الذات الدارسة/ الناقد الثقافي بحث موضوع دراستها بكثير من الموضوعية.

من على شرفة ما تقدم من الكلام يمكن أن نشترط أربعة شروط لنقول عن نص ما أنه ثقافي "أن يكون نص الثقافة جماهريا، يحظى بمقروئية عريضة،حتى يتسنى ملاحظة ما للأنساق من فعل عمومي ضارب في الذهن الاجتماعي والثقافي"[40].

3.1 ــ ثقافة الصورة والهوية الرقمية:

استقبل العالم القرن العشرين، وكل ما فيه يوحي بأننا مقبلين على ثقافة مغايرة تماما فهل يجعلنا هذا نودع ثقافة الكتابة دون شعور بأننا نفقد عزيزا علينا؟

يبدو أنّ القرن العشرين قد أتاح لنا فرصة تداول لغة مغايرة تماما لما ألفناه. إنها الديجتال/ الرقمي التي غزت العالم وغيرت ملامح العصر. فحق حينئذ أنّ نسمي هذا العصر بأنه «عصر الديجتال» دون إحساس بالمبالغة.

ومع هذه اللغة الجديدة، تبلغ دعاوى الانفتاح على الآخر/ المتخلف/ الغيري مداها، حيث قلصت الصورة الرقمية الحواجز الزمكانية بين الشعوب والثقافات، معلنة عن مرحلة

---

[39] عبد الرحمن بن إسماعيل: الغذامي الناقد: قراءات في مشروع الغذامي النقدي، ..مؤسسة اليمامة الصحافية، الرياض، 2001–2002، ص 112.

[40] عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، مرجع سابق، ص78.

جديدة يتم فيها التواصل عبر نظام الوسائط وقد كان من نتائج هذه الثورة المعرفية الجديدة أن تحول العالم إلى قرية كونية بعبارة مكلوهان، بما يحمله لفظ القرية « من علاقات قرابة وجوار ومحدودية في المكان والزمان، كما هو الحال في القرية الصغيرة فإن كل ما يحصل في بقعة ينتشر خبره في البقعة المجاورة وكل ما يحدث في الجزء الآخر، فهناك إذن أثر وتأثير متبادلان مستمران يقودان إلى الاعتقاد وبأنّ هناك ميلا لا راد له، إلى توحيد الوعي والقيم وتوحيد طرائق السلوك وأنماط الإنتاج والاستهلاك، أي إلى قيام مجتمع إنساني واحد»[41].

إنّها الخيانة بالمعنى المجازي، ذلك أنّ وسائل الإعلام حين تمارس فعل التشهير، تكون بذلك قد اخترقت آداب الضيافة الكونية، فهي لا تحافظ على سرية السر، بل تعمل جاهدة على نشره إلى أقصى نقطة في العالم في وقت لا يتجاوز لم البصر، وإذا جاز قلنا: إنها القيامة الكونية، أليس الفضح والتعرية أهم سمة للصورة الرقمية؟ ذلك أنّ الصورة الرقمية حين تجعل من كل أمة كتابا مفتوحا للعيان، تكون بذلك قد مارست فعل التهويل/ أهوال يوم القيامة.

لقد قلبت الموازين في عهد ثقافة الصورة، وصارت الفضائيات المصدر الرئيسي للمعلومة "وربما نحن على عتبة انتقال سري من عصر الكتاب ــ تساوي في ذلك الكتاب/ الوحي مع كتاب/ الأحرف الرياضية الغاليلي ــ إلى عصر بلا كتاب ... نحن مقبلون على تغير في بنية الوجود في ــ العالم من العلاقة الحديثة بالموضوع إلى ميدان الديجتال ــ الرقمي بعامة"[42].

لقد أضحت الصورة الملمح الرئيس لعصرنا الحالي، وحجر الزاوية فيه دون منازع، فإذا كان إنتاج كتاب يتطلب زمنا معينا، فإن الصورة حسبها بضع دقائق لتكون ماثلة أمامنا دون عناء يذكر، ولأنّ الصورة تمارس سحرا ــ لا توفره وسائل الاتصال الأخرى ــ على متلقيها، فإنها استطاعت بفعل هذه الخاصية جلب أكبر عدد ممكن من كائنات العالم إليها. لقد أضحت كل العيون مشدودة إليها تترقب جديدها الذي لا ينضب معينه. لهذا قد لا نبالغ إذا

---

[41] حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، مرجع سابق، ص199.

[42] فتحي المسكيني: الفيلسوف والإمبراطورية في تنوير الإنسان الأخير، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص192.

قلنا: إن كل واحد منا في هذا العالم يحمل في داخله شخصية تشانص "في فلم كوميدي ساخر يكشف العلاقة الوثيقة بين البشر والصورة، ويمثل الكوميدي البريطاني بيتر سيلرز دور الجنائني تشانص العامل في القصر، وكان الجنائني يعمل متوحدا في عزلته ولم تكن له أي علاقة مع أصحاب القصر كما لم تكن له أي علاقات بشرية من أي نوع وكل علاقته مع الكون كانت عبر التلفزيون، حيث كان يقضي وقته كله، نشأ بينه وبين (جهاز التحكم) في قنوات التلفزيون علاقة وثيقة وكأنما هي صحبة نفسية واجتماعية وكان الجهاز يلعب دورا مهما للجنائني الذي يساعده على التنقل ببصره بين القنوات واختيار ما يعجبه وفي الوقت ذاته يحميه من وحشية الصورة، كلما أزعجته صورة تخلص منها بهذا الجهاز، مما جعل الجهاز ذو وظيفة أساسية في علاقة الرجل مع الحياة ولقد عاش حياة تآلف فيها مع ظروفه إلى أن حدث ما لم يكن في حسبانه ينما توفي سيد القصر، وجاء الورثة والوكلاء لبيع القصر وهذا استدعى إخراج الجنائني الذي لا يملك شيئا ولا يعرف شيئا من العالم الواقعي بل كان يعتقد أنّ العالم هو هذه الصور التي كان يراها وتعكس عليه نظام حياة نفسي ومعاشي، يحب فيتابع، يكره فيضغط زرا يغير ما لا يحبه، وهذه حياة لشخص معزول هي حياة نموذجية. لذلك حينما تحتم عليه الخروج أخذ معه من القصر شيئا واحدا هو جهاز التحكم، ثم خرج يهيم على وجهه في شوارع نيويورك، وظل يتعرف على معالم يتعرف على معالم المدينة كصورة حية لا يعرفها إلاّ من حيث تذكر ما كان يشاهده في التلفزيون، وأثناء تجواله في أحد شوارع الخلفية قابله جمع من السكارى وراحوا يتحرشون به ويعبثون بملابسه ويلكمونه ينا ويتندرون عليه حينا، وفاجأه المنظر واستفزت روحه بالخوف والتوتر ولقد أحس أنّ ذلك منظر من مناظر الرعب التي مرت عليه من قبل في مشاهداته المعتادة للتلفزيون، ولم يكن له من حيلة لمواجهة الموقف، ولكنه تذكر (جهاز التحكم) الذي في جيبه فأخره وبدأ يضغط موجها رأس الجهاز إلى الأولاد منتظرا تغير الصورة، وهو ما تعود عليه حينما كان في القصر حيث كان الجهاز يخلصه من الصور الموحشة بمجرد ضغط الزر، ولكن الصورة هذه المرة تزداد وحشية حيث يضاعف الأولاد من سخريتهم به ويمد أحدهم يده فيأخذ الجهاز، وهذا ما أثار انفعال تشانص وراح يقاومهم ويطالبهم بإعادة الجهاز"[43].

[43] عبد الله الغذامي: الثقافة التلفزيونية، المركز الثقافي الغربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2005، ص ص5ــ7.

وتستمر رحلة تشانص مع الحياة الجديدة، وهي رحلة مليئة بالمفارقات الساحرة، فإذا كان تشانص قد عرف عالم الصورة أولا، ثمّ تحول في مرحلة ثانية إلى الواقع المادي المحسوس، فإننا اليوم نعيش عملية عكسية، فبعد أن كان الواقع عالمنا الوحيد، أضحى (جهاز التحكم) اليوم خليفه الشرعي بلا منازع. إذن هل نتخلى عن أسمائنا، ونستعير اسم الشخصية البطلة لفيلم جون ديفيس؟.

إننا ــ والقول للغذامي ــ: "نشهد مواجهة مباشرة حيال هذا التغير الجذري في الثقافة البشرية من ثقافة المنطق إلى ثقافة الصورة، ومن ثقافة القياس الذهني إلى الثقافة البصرية، ومن ثقافة العقل والأذن إلى ثقافة العين والصورة، كان العالم يستمع بأذنه ويفسر بعقله ويستعمل الكلمات لشرح ما يرى ولتفهم ما يحدث، والكلمات قيم منطقية ودلالية راسخة بوصفها معجما دلاليا متوارثا وله نظامه الدقيق في ربط الصياغات وتركيب المقولات غير أنّ ما صار الآن هو انقلاب كوني ثقافي حيث الصورة بلا كلمات وليس لها سياق تاريخي وذهني، إنها تحدث هكذا فجأة وبلا مقدمات"[44].

وقد أدت ثقافة الصورة مهمتها على أكمل وجه من أجل بلوغ الهدف المسطر، غدا معها الارهاب صورة ثقافية بامتياز، حيث راح الغرب يسخر كل طاقاته التقنية ليسوق للعالم صورة هذا المسلم الأخير ويظهره بمظهر الإرهابي/ المتخلف/ الديكتاتوري/ المتطرف.

ومن المواضيع التي أثارها النقد الثقافي النقد النسوي الذي كان من ثمار الآداب التي أنتجتها وتنتجها الدول في مرحلة ما بعد تحررها من الاستعمار والتي تعرف بـــ: "الأدب ما بعد الاستعمار" أو "أدب ما بعد الكولونيالية"، والنقد النسوي فرع من فروع النقد الثقافي لا يختلف عنه في طرحه للمواضيع ولا ممارسته لنقد النصوص كثيرا وإنّما يخالفه في المواضيع التي يتطرق إليها ليعالجها، فما هو النقد النسوي؟ وما أسباب ظهره؟ وما هي المواضيع التي يتعرض لها؟

[44] عبد الله الغذامي: الثقافة التلفزيونية، مرجع سابق، ص171.

المبحث الثاني: الأدب باعتباره جنوسة.

مفهوم النقد النسوي للأدب:

هو الأدب الذي يتناول المرأة، أو الأدب الذي تكتبه المرأة، سواء أكانت مواضيعها عن المرأة أم لا، أو الأدب الذي يُكتب عن المرأة أكان كتابُه رجلا أو امرأة، وأيًّا كان المقصود بالأدب النسوي، فإنَّ النقد الذي يهتمُّ به يُركِّز على الاختِلاف الجنسي في إنتاج الأعمال الأدبيَّة شكلاً ومحتوى، تحليلاً وتقويمًا، ولا يتبع نظريةً واحدة أو إجراءات مُحدَّدة، فهو يستَفِيد من النظريَّة النفسيَّة والماركسيَّة، ونظريَّات ما بعد البنيويَّة عمومًا؛ لذا فهو مُتعدِّد الاتِّجاهات. وغاية النقد النسائي إنصافُ المرأة وجعْلُها على وعيٍ بحِيَل الكاتب الرجل، وإبراز طريقة تحيُّزه "ضد المرأة وتهميشها بسبب أنوثتها."

ذا يهتمُّ النقد بالإنتاج الأدبي للنساء من كافَّة الوجوه: لحوافِز النفسيَّة السيكولوجيَّة والتحليل والتأويل والأشكال الأدبيَّة بما فيها الرسائل والمذكرات اليوميَّة، ومن ثَمَّ فإنَّ النقد النسوي يتحرَّك بصفةٍ عامَّة على محورَيْن:

-دِراسة صورة المرأة في الأدب الذي أنتَجَه الرِّجال.
- دِراسة النُّصوص التي أنتَجتْها النساء.

ويلتَقِي المِحوَران في الواقع عند نقطةٍ واحدة هي هويَّة المرأة أو ذاتها.

وجَوهَر فِكرة النَّقد الأدبي أو فلسفته عند الحركة النسائيَّة هو ما لقيَتْه المرأة من ظلمٍ – حسب اعتِقاد الحركة – على امتِداد تاريخها الطويل، سواء في المجال الإبداعي – أي: كتابات المرأة نفسها – أم في مجال النقد إذا لم تُتَح لها الفُرصَة للتَّعبِير عن آرائها النقديَّة التي قد تكون مُخالِفة لوجهة نَظَرِ الرجل، أم فيما أدَّى إليه الأدب والنَّقد من تَرسِيخ الأوضاع القديمة للمرأة في المجتمع.

ويتعلَّق بفِكرة الإحساس بالظُّلم التاريخي للمَرأة ما تُقدِّمه الحركة النسائيَّة من تصوُّرٍ يُفصِح عن رَفضِها الجنس بصورته التقليديَّة؛ أي: مفهوم المرأة مصدر متعةٍ أو جمالٍ أو فتنةٍ، فذلك في رأي بعض زَعِيمات الحركة؛ مثل" نعومي وولف "مؤلِّفة كتاب

"أسطورة الجمال "، كان من ذَرائِع خِداع الرجل للمرأة، واستِغلالها على مَدَى العصور.

وقد تأثَّرت الحركة الأدبيَّة في العالم العربي بحركة الأدب النسوي الغربيَّة إلى حَدٍّ كبيرٍ، مع اختِلافِ البيئة والثقافة والمعتَقدات، ولكنَّ عددًا كبيرًا من النساء العربيَّات انسَقْنَ في تيَّار الحركة النسائيَّة الغربيَّة، فرأينا مَن تتطرَّف أكثر من الأديبات الغربيَّات، وترى أنَّ مُصطَلَح الأدب النسوي نفسه جاء لتَهمِيش المرأة وإبداعها؛ لأنَّه يفصل بينها وبين الرجل، ويُكرِّس الفَوارِق بينهما، ومنهنَّ مَن ذهبَتْ إلى حَدٍّ أبعد في هِجاء المنطقة العربيَّة الموبوءة بالحروب والديكتاتوريَّة والتخلُّف الاجتماعي، وغلبة العقليَّة الدينيَّة المتخلِّفة الداعية إلى طَمْسِ شخصيَّة المرأة خلْف جدرانٍ سَمِيكة من التابوهات والممنوعات والعيب... وغيرها، فَضْلاً عن شُيُوع الإرهاب الأسري، وإرهاب الشارِع، والإرهاب الفكري والسياسي، والديني والإنساني، على كلِّ الأَصعِدة.

ولم يَقتَصِر الاتِّهامُ على تاريخ المنطقة وعقيدتها الدينيَّة ورجالها أو ذكورها، بل يَتعدَّاه إلى النِّساء أنفسهن بصفة عامَّة، حيث أَسهَم –وفقًا للاتِّهام– في تَرسِيخ العقليَّة الرجوليَّة وطَمْسِ المعالم النسويَّة وسِمات الأُنُوثة، وخاصَّة مع ظهور ما يُسمِّينه "المد الديني المتخلِّف"، الذي يتغذَّى من السياسة، ويتقوَّى بالإرهاب، فالتَّهمِيش والتجاهُل لأدب المرأة والنتاج الأدبي النسوي جزءٌ من القاموس الفكري الرجولي. وتَلِحُّ هؤلاء النِّسوة على ضَرُورة الاندِماج في عالم الأدب الإنساني الواسع، وترك الانعزاليَّة تحت مسمَّى"الأدب النسوي".

ولا ريبَ في تأثُّر الحركة النسائيَّة أو الأديبات العربيَّات بالحركة النسائيَّة الغربيَّة، التي نتجَتْ عن سَحْقِ المرأة الغربيَّة في مجالات الإنتاج والعمل والتَّسوِيق التجاري، والنظر إليها نظرةً قاصرةً تضعها في سِياق استِعمالي، وليس سياقًا إنسانيًّا، ورفع الكفالة عنها من جانِب الوالدين والإخوة والزوج في أحيانٍ كثيرةٍ، فهي مُطالَبة بالعمل والكسب من أجل أنْ تَعِيش، وأن تُوفِّر مَطالِبها الخاصَّة، وأشد من ذلك هو تَسوِيقها بوَصفِها سلعةً تدرُّ دَخْلاً على الشركات الصناعيَّة والمؤسَّسات التجاريَّة والإعلاميَّة، فهي ملكةُ جمالٍ، وهي فَتاةُ إعلان، وهي مذيعةٌ، وهي لعبةٌ بيد الرجال.

من حقِّ المرأة الغربيَّة – أديبة أو غير أدبية – أنْ تَثُور على واقِعِها، وأنْ تتطرَّف في هذه الثورة إلى الحدِّ الذي يَجعَل الصِّراع بينها وبين الرجل بَدِيلاً للصِّراع الطبقي.

وقد جَرَتْ طوال العقد الماضي سجالات ونِقاشات حولَ قبول تسمِيَة الأدب النسائي أو رفضها، هناك مَن ذهَبَتْ إلى أنَّ تسمِيَة الأدب النسائي بأدب المرأة يُعَدُّ أمرًا مقبولاً؛ بسبب حِرمان المرأة من التعليم والثقافة.

وعلى كُلٍّ يُمكِن القول: إنَّ الأدب الذي تُنتِجه المرأة ثلاثة أنواع:

-أدب تُحارِب به الرجل الذي يُهمِّشه.

- أدب إنساني.

- أدب تخدم به جِنسَها، وتَعزِل من خِلاله نفسَها عن العالَم الإنساني الرَّحب.

ويُلاحَظ أنَّ كِتابة الأدب الإنساني تستَقطِب عددًا لا بأس به من الناقِدات النسويَّات؛ حيث يَتجاوَزنَ النَّظرة الضيِّقة، إلى عالَم فَسِيح واسِع.

ظهر هذا النقد كخطاب مصطلحي منظم في فترة الستينيات وسبعينات القرن العشرين الميلادية مستندا في ذلك على تحرير المرأة التي طالبت بحقوق المرأة المشروعة في العالم الغربي، فإذا كانت المصطلحات عتبات البيوت المعرفية التي نلج عبرها صروح الحقول عامة والنقدية خاصة وهذا ما يبينه المسدي حينما يقول: "مفاتيح العلوم مصطلحاتها ومصطلحات العلوم ثمارها القصوى، فهي مجمع حقائقها المعرفية وعنوان ما به يتميز كل واحد منها عما سواه، وليس من مسلك يتوسل به الإنسان إلى منطق العلم غير ألفاظه الاصطلاحية حتى ولكأنها تقوم من كل علم مقام جهاز من الدوال ليست مدلولاتها إلا محاور العلم ذاته ومضامين قدره من يقين المعارف وحقيق الأقوال" [45]. كذلك وجب علينا الانطلاق من هذا الأفق (النقد الثقافي) الذي يعد والبحث في مصطلحاته أمرا لا بد منه وانطلاقا من هذا العصر الذي تمخض عنه ميلاد هذا النقد ــ النسوي ــ، إذ كان للصحافة الدور الهام في

---

[45] عبد السلام المسدي: قاموس اللسانيات، عربي فرنسي، فرنسي عربي مع مقدمة في علم المصطلح، الدار العربية للكتاب، تونس، دط، 1984، ص 11.

طرح المصطلح للتداول الأدبي ويشير في معناه إلى كل ما تكتبه المرأة، "وكان من الطبيعي أن يؤثر ذلك على عملية استقبال المصطلح والتعاطي معه حتى أنّ الكثير من الكاتبات والكتاب العرب فهموا منه أنّه يضع الأدب الذي تكتبه المرأة في مقابل الأدب الذي يكتبه الرجل"[46].

يضرب مصطلح النقد النسوي* عميقا في الفكر الغربي وهذا ما أكّده حفناوي بعلي في كتابه "مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن"، فهو فرع من النقد الثقافي الذي يركز على المسائل النسوية، وهو منهج يتناول النصوص والتحليل الثقافي بصفة عامة. ويشتغل النقد النسوي بالجنوسة، على سبيل المثال صورة المرأة في وسائل الإعلام، عدد النساء مقارنة بالرجال، دور المرأة في النصوص الدرامية، الاستغلال الجنسي لجسد المرأة، النظرة الذكورية في النصوص والقيم والمعتقدات، (مثل: الروايات العاطفية والمسلسلات)، دور المرأة في الحياة اليومية، سيطرة الرجل في أماكن العمل، والعلاقات الجنسية،...

يمكن لنا تلخيص مسار النقد النسوي في ثلاث مراحل، اعتمادا في ذلك على أربعة أنماط للتفريق بين الأدب الذكوري (الأبوي) والأدب النسوي وهذه الأنماط متمثلة في: الفروق البيولوجية، الفروق اللغوية، التحليل النفسي، التحليل الثقافي أوّلها :

1 ــ **مرحلة المحاكاة** وهي ما أطلق عليها "الطور المؤنث" (1840ــ1880) ومن أعلامها المذكورة إليزابيت غاسكل وجورج إليوت وأدبهن يُشترط فيه الاحتشام ويمتصصن ويقلدن المعايير الجمالية الذكورية المهيمنة، وفيها عانت المرأة جرّاء الإحساس بذنب الالتزام الأناني للتأليف، مما دفعهن لتجنب الفضاضة والجنون.

---

[46] مفيد نجم: الأدب النسوي: إشكالية المصطلح، مجلة علامات، ع57، المغرب، سبتمبر2005، ص160.

* انبثقت حركة النقد النسوي في فرنسا سنة 1968 أي عن حركة الطلاب، التي كانت تمردا على سلطة الأدب السياسي، واحتجاجا عارما كاد أن يقوض مؤسسات سلطة النظام الأبوي، وقد اعتمدت في مسعاها هذا على أطروحات كل من "دريدا" و "لاكان" فاستلهمت عمل الأول منها في التفكيك من حيث هو الممارسة التي تعصف بالثنائيات الراسخة، وتعمل معمولها في هدم المبدأ الذي تقوم عليه، وهو ما تمثله حركة النقد النسائي، ورأت فيه أسلوبا ناجحا يستجيب لما تتوخاه من هدم منظومة التضاد، وكسر ثنائياتها، لتجاوز هوة الفصل الحاد بين الذات وآخرها، عبر إيقاع التشويش والتخريب في اللغة، التي تحفظ امتلاء الفكر الأبوي، و تصون خطابه القائم على مركزية الكلمة الذكورية. حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ص113.

2 ــ "**الطور النسوي**" (1880ــ1920) وهي **مرحلة الاعتراض على المعايير والقيم**، ممثلة بـــ: إليزابيت روبنز، وأوليف شراينز، وروزا لوكسمبورغ، وفي هذه المرحلة شرعت المرأة تناشد بحقوقها سواء داخل البيت أم خارجه بما في ذلك حقها في العمل والانخراط في العمل السياسي ــ خاصة النسوة الراديكاليات ــ، وحقها في التعليم وحرية الاختيار وقد ناضلت من أجل ذلك نضالا مريرا توّج بالنصر على السلطة الذكورية فيما بعد، رغم الذي عانته المرأة دهرا طويلا و تهجم الرجال/ الذكر على إبداع النساء/ المرأة. وهذا ينعكس فيما قامت به "روزا لوكسمبورغ"[*]، إلى جانب "ألكسندرا كولونتاي" الكاتبة والمناضلة الروسية، المرأة المتحررة بكل معاني الكلمة حياتها العاطفية مرتبطة أشد الارتباط بأفكارها السياسية، حاولت أن تجعل لنفسها نمطا حياتيا خاصا، مثقفة وأنيقة/ خطيبة تتقن عدة لغات، وهي أول سفيرة في التاريخ لها كتاب بعنوان "المرأة الجديدة" كما اشتهرت أيضا في الأدب، وأدب القصة حيث نشرت أول مجموعة قصصية سنة 1923 بعنوان "حب النحلات العاملات" ووُصفت هذه الأخيرة بأنها "فسوق برجوازي صغير".

3 ــ **المرحلة الثالثة (1920ــ فصاعدا) الأنثوي** [*] وهي مرحلة **اكتشاف الذات** مع ريب ويست، كاترين مانسفيلد، دوثي ريتشاردسن بروايتها "الحج" عن الوعي النسوي، وفيها ازداد وعي المرأة بذاتها وقدراتها مما جعلها تبحث عن التميّز والاختلاف عن الآخر/ الرجل الذي أضحى هاجسا لها طال أمده، وأهم الرائدات في هذه المرحلة إلى جانب المذكورات آنفا نجد:

---

[*] الكاتبة/ المفكرة/ الخطيبة والتي كانت تجيد أربع لغات: الروسية، الألمانية، الفرنسية، إلى جوار البولندية؛ حصلت على الدكتوره في القانون والعلوم السياسية من جامعة زيورخ، وتصبح لأمد طويل واحدة من ألمع القادة الاشتراكيين، العضو الدائم في مكتب الأممية الثانية، التي تدخل في مناقشات جادة مع جان جوريس من فرنسا، وكاوتسي من ألمانيا، ولينين من روسيا، وتحظى باحترام الجميع. ولقد عاشت حتى اندلعت الثورة، إثر نداء منها وهي وراء جدران السجن، خاضت معاركها بالمداد والعرق حتى سقط القيصر وأعلنت الجمهورية. وهنا امتدت لها يد الغدر العسكرية فاغتالتها. لقبها الأدباء بـــ"المتمردة العظيمة".

[*] في التعامل مع المفردتين female ، male نرى أن الأولى تشير إلى ما يتميز به جنس النساء وحده، بعكس الثانية التي تميز جنس الرجال حصراً ولذا نترجمهما بنسوي ورجولي على التوالي. أما كلمة feminine وكلمة masculine فتشيران إلى ماهو أنثوي وذكري على التوالي دون أن يكون محصوراً بجنس واحد على نحو مطلق. أما feminism التي تشير إلى حركة أو سياسة قد يشارك بها الرجال أيضاً فأترجمها بأنثوية و feminine بأنثوي تفريقاً عن feminist (أنثوي).

فرجينيا وولف[*]، اهتمت بأعمال دوقة نيوكاسل الشاذة، لها مقالات عدة أهمها: "وظائف للنساء"، كما يعتبر كتاب "غرفة فرجينيا وولف" [*] من أهم كتاباتها النقدية، وهي من رائدات توظيف الأدب لخدمة الحركة النسوية، وسيمون دي بوفوار اشتهرت بقولها "المرأة لا تولد امرأة بل تصبح امرأة"، ولوسي إيريغاري.

وفي أوائل الثمانينات بدأت اهتمامات ما بعد البنيوية تبسط نفوذها على النقد النسوي، وانقسم هذا الأخير على الأقل إلى معسكرين فكريين:

أ ــ المدرسة الأميركية : التي تمثلها "إلاين شولتر" وغيرها من ممارسي وممارسات النقد الأنثوي.

ب ــ المدرسة الفرنسية: التي تمثلها "جوليا كريستيفا" و "ألان سيسو" و "لوسي إيريغاري".

كما أن هناك تيار نسائي بريطاني على اتصال بالفكر الماركسي والتحليل النفسي والتاريخانية الجديدة، تمثله توريل موي في كتابها "السياسة الجنسية/ النصية" 1985، وفيها انتقادات واعتراضات على المدرسة الفرنسية بالخصوص، متهمة إياها بالتواطؤ مع الجماليات المركسة للأنسانية الأبوية، وتنصلها من الهوية الأنثوية، وإذابتها في مبدأ حر طاف، يتسم بالانفتاح النصي وباللا محدودية في الدلالة، وترى أن الهدف لابد أن يجرّه إلى تفكك التقابلات الثنائية المتصلة بالجنس بسيكوثقافي، وهذا لاستفادتهن من النظرية التفكيكية لجاك دريدا[47].

إنّ من أهم أهداف النقد النسوي الكشف عن صوت الأنثى في تاريخ الفكر والإبداع الإنساني، والعمل على إجلاء خصائص الموروث الأدبي الأنثوي، من أجل إثبات الإسهامات الحضارية للمرأة[48]، ورسالة الحركة النسائية، كما يتم تأويلها من بعض أولئك الذين هم

---

[*] الكاتبة الناقدة الإنجليزية، اتهمت المجتمع الغربي بأنه مجتمع "أبوي" لها مؤلفات في المجال منها: "بيتي لوحدي" عام 1928.

[**] محاضرتان ألقتهما فرجينيا وولف أمام طالبات نيونهام وغيرتون بجامعة كمبريج في أكتوبر عام 1928، تحت عنوان "النساء والرواية".

[47] كريس بولديك: النظرية الأدبية، تر: خميسي بوغرارة، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة قسنطينة، دار الهدى، الجزائر،2004، ص ص 219.

[48] حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ص136.

خارجها، لا تقتصر على تحقيق المساواة في السلطة والمنزلة بين النساء والرجال، وإنما هي استنطاق لكل سلطة ومنزلة مثل هذه. وهي لا تقتصر على جعل العالم أفضل بمزيد من المساهمة النسوية Female فيه، وإنما هي تأكيد على أن العالم من غير المحتمل أن يبقى، إن لم يتم "تأنيث feminization "التاريخ البشري.

ورغم هذا الصراع القائم بين الثنائية الكينونية استطاعت المرأة/ الأنثى أن تفرض نفسها على الساحة النقدية إذا ما اعتبرنا أنّ هذا المشروع في بادئ أمره قوبل بثلاث أراء الأول يقتضي الرفض والثاني عاش في منطقة الما بين، وآخر رحب بالمشروع وراح يحفل به متحمسا له، وبقي الرجل/ الذكر المستفيد الأوّل منه لأنّه روج لأعماله بأسماء نسائية، مثلما فعل "راسين" في مسرحياته التراجيدية، على أنّ المرأة هي المخلوق الوحيد الذي يخلق الفتنة.

وعلى اعتبار المرأة تختلف بيولوجيا عن الرجل تصهر دائما على اظهار جسدها بشكل مغاير، "إنها تعطي للعالم قناعا لكي تترتب للجسد مسافة ما. فهي تفصل إبراز التمثل، الذي يحمله عن جسدها بدل جسدها الملموس" [49]، وبذلك ظلت الأنثى تدفع ضريبة الأنوثة دون أن يكون لها حق المناقشة منذ أن خُلقت على سطح الأرض، مما جعلها ترتب في الدرجة الثانية بعد الذكر، فالمرأة في نظر الرجل/ المجتمع تعبير عن الغواية/ الشر/ الخيانة/ الغدر ويتجلى هذا في الأساطير والخرافات التي تعكس عدم الثقة بين الجنسين على اعتبار الأنثى تشكل مركب النقص والضعف.

ويُمكِن الآن إجمالُ خصائص النقد النسوي، أو الأسس التي ينطَلِق منها للمُمارَسة النقديَّة الثقافة الغربيَّة ذكوريَّةٌ "ثقافة الأدب"، تُؤكِّد هَيمَنة الرجل ودونيَّة المرأة في كافَّة مَناحِي الحياة ومَفاهِيمها الدينيَّة والعائليَّة والسياسيَّة والاقتصاديَّة والاجتماعيَّة والقانونيَّة والتشريعيَّة والفنيَّة والأدبيَّة...وصارت المرأة تَرَى دُونيَّة نفسها بوصف ذلك بديهيَّة مُطلَقة.

---

[49] محمد نور الدين أفاية: الهوية والاختلاف في المرأة، الكتابة، الهامش، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1988، ص41.

بنية الثقافة التي أنتجَتْها التحيُّزات الذكوريَّة السائدة في ثَقافة الغرب جعلت المذكَّر يتَّسِم بالإيجابيَّة والمغامَرَة والعقلانيَّة والإبداع، وتتَّصِف الأنثى بالسلبيَّة والرُّضوخ والارتِباك والتردُّد والعاطفيَّة واتِّباع العُرْفِ.

اجتاحَ مَسار الفِكر الأبوي الذكوريّ كِتابات الثقافة الغربيَّة كافَّة؛ من أوديب في العصر الإغريقي قبل الميلاد حتى عصرنا الراهن، وتجسَّد في أشهَر الأعمال الأدبيَّة وأبطالها؛ ممَّا أدَّى إلى تغريب الأنثى القارئة، أو إغراقها بقَبُول مَنظُور الرجل وقيمه، وطرق إدراكه ومشاعره وأفعاله، حتى يجنِّدها ضدَّ نفسها وهي لا تدري.

مقولات النقَّاد والنقد الأدبي مُنحازةٌ إلى جِنس الذكَر بشكلٍ كامل؛ لأنَّ التصنيفات النقديَّة التقليديَّة، ومَعايير التحليل والحكم على الأعمال الأدبيَّة تَنبُع من افتِراضات الرجل وطرق تعليله، مع أنَّها تَدَّعِي الموضوعيَّة وعدم التحيُّز والعالميَّة.

إنَّ الهدف الصريح للنقد النسوي هو استِيعاب الإنتاج الأنثوي الموروث والمعاصِر الذي أهمَلَه الرجل طويلاً... لقد أدخَل هذا النقد أعمالاً أنثويَّة كثيرة إلى ساحة النقد الأدبي، والنماذج التي تحتذي الموروث الأدبي، وجعل لنفسه سِمات يتميَّز بها، أهمها:

تحديد ما تكتبه المرأة وتعريفه، وكيفيَّة اتِّصافه بالأنثويَّة من خِلال النشاط الداخلي وليس الخارجي، "علاقة المرأة بالمرأة، علاقة الأم بالابنة، تَجارِب الحمل والوَضْعِ والرضاع،

كشف التاريخ الأدبي للموروث الأنثوي من خِلال تَجارِب النساء الرائِدات السابِقات، وتقليدهنَّ بوَصفِهن نماذج تُحتَذى من غيرهنَّ إرساء صِيغَة التجرِبة الأنثويَّة المتميِّزة "الذاتيَّة الأنثويَّة" فكرًا وشعورًا، وتقويمًا وإدراكًا للذَّات والعالم الخارجي.

تحديد سِمات لغة الأنثى ومَعالِمها، أو "الأسلوب الأنثوي" المتميِّز في الكَلام المنطوق، والكَلام المكتوب، وبنية الجملة، والعلاقات اللغويَّة والصور المجازيَّة.

إذا كان النقد النسوي قد نَجَحَ في تَقديم الأدب النسوي إلى دائرة الاهتِمام الأدبي والاجتِماعي، فإنَّ مُصطَلحاته وصِراعاته الفكريَّة داخل الحركة النسويَّة، تنتَمِي – في حقيقة الأمر – إلى السياسة وعلم الاجتماع أكثر ممَّا تنتَمِي إلى الأدب والنقد.

وتربط الكتب التي صَدرتْ حول النقد النسوي في العُقُود الأخيرة بين النقد الأدبي والعلوم الاجتماعيَّة ربطًا لا يدع مجالاً للشك في مَسارِ هذه الحركة... ومن ثَمَّ "فنحن لسنا بصدد منهجٍ نقدي يَخضَع لمنطق علمي مُتَماسِك، ولكنَّنا بإزاء تيَّارات فكريَّة تلتَقِي حولَ الانتِصار للمرأة، بعد أنْ حُرِمت من حقوقها دهورًا."

وقد سَبقَت الإشارة إلى أنَّ النقد النسوي يحلُّ الصراع بين الجنسين محلَّ الصراع الطبقي؛ ولذا وُجِّه إليه الاتِّهام بأنَّه نقدٌ عَقَدِيٌّ "أيديولوجي" يمينًا أو يسارًا.

ثم إنَّ كثيرًا ممَّن ينتَمِين إلى النقد النسائي نشَرنَ كتبًا تعتَمِد على الإثارة؛ مثل مقاطعة الرجال، والانغماس في الميول الجنسيَّة المثليَّة، واتِّهام المُخالِفين لهنَّ بالتخلُّف ومُعاداة المرأة.

ويُمكِن القول: إنَّ صدى هذا النقد في الأدب العربي المعاصر كان تعبيرًا عن حالات فرديَّة مَأزُومة أكثر منه حالة ذات وجود عام طبيعي، وجاء إنتاج أصحابها في الغالِب بعيدًا عن الهموم العامَّة والقضايا الاجتماعيَّة؛ ولذا لم يُحقِّق انتِشارًا ذا قيمة، وإنْ صاحَبَه ضجيجٌ صاخب، وقبعٌ في دائرة محدودة تُؤَدِّي به عادةً إلى الخمول والتَّلاشِي بعد حين.

إذن النقد النسوي استطاع أن يفرض نفسه وفق أطر ثلاث: المرأة..الكتابة..الجسد.

وأخيرا لا يسعنا إلاّ أن نقول أنّ الناقدات النسويات تأثرن بفكر لاكان وجاك ديريدا، ربما بحكم أنهما يرفضان إثبات وجود سلطة ذكورية، وانجذبن إلى أنماط النظريات ما بعد البنيوية، وتوجه كثير من أتباع هذا النقد إلى ما أسمته "إيلين شوالتر" بالنقد الجينثوي(*)

* النقد الذي يعني على وجه التحديد بإنتاج النساء من كافة الوجوه: الحوافز النفسية السيكولوجية والتحليل والتأويل والأشكال الأدبية بما فيها الرسائل والمذكرات.

بعد هذه الرحلة الاستكشافية التي طالت تربة أكثر من أرض، تقرّ الدراسة في آخر محطة لها جملة من النتائج التي تمخضت عن سفرها إلى عوالم نصوص ثلاث هي على التوالي: عالم النهايات (الخروج عن النسق)، ثم عالم نص النقد الثقافي، أخيرا وليس بعيدا عن عالم النقد الثقافي إلى شعبة من شعبه وهو النقد النسوي، ولما كان النسق هو شعار الدراسة في رحلتها جاءت النتائج على النحو التالي:

تمتاز المعرفة النقدية بطبيعتها الدينامية، وهي سرّ نظارتها، فهي لا تفتأ تعلن ميلاد مشاريع جديدة تصحح عبر مسارها، وتتجاوز يقينياتها الوثوقية، وأصنامها اليقينية، فكل مشروع نقدي يخرج من عباءة فينيقه وهكذا إلى ما لا نهاية، حتى غدا حديث النهايات/ البدايات السمة التي طبعت فكرنا النقدي المعاصر، وقد كان من ثمار فلسفة التجاوز أن طالعنا حقل النقد منذ زمن ليس بالبعيد بفعالية النقد الثقافي كمشروع بديل عن النقد الأدبي.

أنّ النقد الثقافي بعدّه مشروع ما بعد حداثي يتميز بقدرته على كشف القيم الأيديولوجية والأنساق الثقافية التي تحبل بها الخطابات والنصوص الثقافية والتي لم يكن ليتأتى لنا الكشف عنها لولا فاعلية النقد الثقافي. والذي يحاور الخطابات الثقافية لا ليقف عند القول وإنّما ليكشف المخفي القابع تحت جبة المقول، هذا ما نذرت الدراسة نفسها للكشف عنه من خلال محاورة نص ثقافي غربي يدعي العلمية والموضوعية، بينما هو في الواقع يكرس نسقا ثقافيا/ فلسفيا أنجبته النماذج الفلسفية الغربية وتبنته المباحث الاستشراقية، فهو إذن نسق راسخ نشأ مع الزمن وأصبح عنصرا فعالا في الخطابات يصنعها وتصنعه في شكل تغذية راجعة.

ولقد جعلنا النقد الثقافي نسائل اليقينيات، ونواجه مطارق النقد إلى مسلماتنا، علما أنّ الحقيقة تتعدد إلى حقائق، ويكفي أن نغوص في عوالم الخطابات لنزداد يقينا بأن زمن الحقيقة ولى، وحلّ محله زمن التعدد/ التضاد.

إنّ غاية النقد الثقافي كشف زيف الخطابات والنصوص الثقافية بإظهار الخطاب المسكوت عنه، فيسمخ المقول ويعطل، وعليه يكون النقد الثقافي قد ثار على التقليد الذي سنته المؤسسة الأدبية، والذي ينظر إلى النص على أنه بناء يسير إلى الانسجام، أما النقد الثقافي فقد كان ينظر إلى النص على أنه مسرح لتصارع القيم والأنساق، حيث المضمر نقيضا/ ناقضا، مضادا/ ناسخا للمعلن.

إذن لا ينكر عاقل ما للناقد الثقافي من دور في مروادة النص عن نفسه ليبوح بسره الدفين، فظهوره على الساحة النقدية لم يكن محض صدفة، أو مجرّد تقليعة سرعان ما يتجاوزها العصر إلى غيرها، بل إنّ أمام النقد الثقافي الكثير ليقدمه سواء في معاينته النصوص النخبوية أو الجماهيرية على حد سواء، وإذا كان النقد الأدبي اكتفى بسؤال الجمالي وشرطه، ولم يكن يعنيه سؤال المضمر النسقي، فإن النقد الثقافي أخذ على نفسه مهمة بحث هذا السؤال، فراح يعني بالخطابات الثقافية ليكشف عن أنساقها المضمرة/ المخبوءة قصد تجليتها، وتمكين الوعي من تجاوزها.

خـــاتـــمـــة

خاتمة

و خلاصة القول بعد هذا الحوار و التحليل يبدو أننا انتهينا من حيث بدأنا، فالبنيوية التي كانت بالأمس ضد التاريخ و المؤلف و السياق... و كانت تقول بفكرة النص و النص فقط قامت على أنقاضها ما بعد البنيوية التي جاءت بنظريات اهتمت بجوانب أخرى جديدة نظرت إلى اللّغة كعلامة و خطاب. و لكن هذا لم يعصم ما بعد البنيوية من العودة إلى نقطة البداية بعودة الأنساق الثقافية و الجنسية.

نستنتج إذن:

– إنّ التحول من البنيوية إلى ما بعد البنيوية هو تحوّل من مسار احتكار البنية، إلى مسار ترويضها، بمعنى الانتقال من البنية الممركزة إلى البنية المهمشة.

– أن مصطلح ما بعد البنيوية و التفكيكية مترادفان، فالأول يستخدم في فرنسا أما الثاني يستخدم في امريكا.

– اعتماد ما بعد البنيوية النصية (Textualisme) و الخطابية (Discourisme) و التناصية (Intertextualité) .

– قامت ما بعد البنيوية بزعزعة بنية اللّغة و تقويض وحدة العلاقة المستقرة بين الدال و المدلول.

– أكدت ما بعد البنيوية على أنّ التجاوب بين النص و القارئ هو انتاجية (Productivité) بعد أن كان التجاوب عند البنيوية بين النص ونفسه.

– تبنت ما بعد البنيوية مجموعة من المصطلحات على غرار التفكيك، الهدم، التشتت، الحضور، الغياب، الشهوة، الجنس، اللّذة، المتعة...

– ما بعد البنيوية ليست نظرية إنما هي مجموعة من النظريات شملت (بارت، جوليا كريستيفا، لاكان، دريدا...).

– ما بعد البنيوية بالمفهوم الزمني هي كل النظريات المعاصرة مثل (السميائية، التفكيكية، التداولية...).

– صعوبة تحديد معالم نظرية ما بعد البنيوية باعتبارها فلسفة قائمة بذاتها، تعددت أعلامها و مصادرها المعرفية (نبتشه، هايدغر، غادامير، بارت، دريدا، كريستيفا، فوكو ...).

– الطبيعة الجدلية و السجالية التي يحملها المصطلح الذي يدل على الماضي (بنيوية) و الحاضر (ما بعد البنيوية) في الوقت نفسه، كيف لا؟ و كل رواد ما بعد البنيوية هم في الأصل بنيويين.

– تبنّت ما بعد البنيوية نظرة علمية للأدب من خلال **علم الأدب** عند بارث، **علم النص** عند كريستيفا،ة **علم الكتابة** عند ديريدا.

– اعتماد كتّاب ونقّاد ما بعد البنيوية مفاهيم علمية جديدة في دراسة العمل الأدبي، ويتجسّد ذلك في مفهوم **السّيميوزيس** عند بارث ومفهوم **السّيمانااليز** عند كريستيفا، ومفهوم **اللَّعب** عند دريدا.

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر و المراجع

1- قائمة المراجع:

أ/ المراجع العربية:

الكتب:

1- إبراهيم عبد الله الغانمي، سعيد عواد علي عواد: معرفة الآخر – مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1996.

2- أحلام مستغانمي: نسيان. كوم دار الآداب، بيروت، لبنان، 2009.

3- بشير تاوريرت، الحقيقة الشعرية بين النقد الإحترافي و النظرية الأدونيسية، مخطوط أطروحة الدكتوراه، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسم اللغة العربية و الدراسات القرآنية، 2004-2005.

4- حسن مصدق: يورغن هابرماس و مدرسة فرانكفورت النظرية النقدية التواصلية، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، الدار البيشاء، المغرب، ط1، 2005.

5- حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، المنطلقات..المرجعيات.. المنهجيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2007 .

6- رضوان القضماني: مدخل إلى اللسانيات، منشورات جامعة البعث.

7- السيد ياسين، الحداثة و ما بعد الحداثة في محمد سبيلا و عبد السلام بن عبد العالي، نصوص مختارة: الحداثة، الدار البيضاء، دار توبقال، 1996.

8- .....، مختارات: حوار الحضارات تفاعل الغرب الكوني مع الشرق المنفرد.

9- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار إفريقيا الشرق، 2002، المغرب.

10- صلاح فضل، نظرية البنائية في النّقد الأدبي، دار الشروق، ط 1، القاهرة، مصر، 1968.

11- عبد الرحمن بن إسماعيل: الغذامي الناقد: قراءات في مشروع الغذامي النقدي...مؤسسة اليمامة الصحافية، الرياض، 2001-2002.

12- عبد العزيز بن عرفة الدال و الاستبدال، المركز الثقافي العربي، ط 1، الدار البيضاء، 1993.

13- عبد الغني بارة: الهرمينيوطيقا والفلسفة، نحو مشروع عقل تأويلي، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

14- عبد الله الغذامي: الثقافة التلفزيونية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2005.
15- عبد الله الغذامي: النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت/ لبنان، ط2، 2001.
16- عز الدين مناصرة: الهويات و التعددية اللغوية، دار محدلاوي للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2004.
17- علي حرب: تواطؤ الأضداد الآلهة الجدد و خراب العالم، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت لبنان، ط1، 2008.
18- عمر مهيبل: من النسق إلى الذات، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1.
19- فتحي المسكيني: الفيلسوف و الإمبراطورية في تنوير الإنسان الأخير، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.
20- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، 1987.
21- محمد شوقي الزين: إزاحات فكرية، ط1، منشورات الاختلاف، (د.م.ن)، 1996.
22- محمد الشيخ و ياسر الطاير، مقاربات بين الحداثة و ما بعد الحداثة.
23- محمد نور الدين أفاية: الهوية والاختلاف في المرأة، الكتابة، الهامش، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1988.
24- مصطفى ناصف: اللغة و التفسير و التواصل، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، العدد 193، الكويت 1995.
25- يوسف سلامة، نقد ما بعد الحداثة: الحضارة بين الحوار و الصراع في عصر ما بعد الحداثة، مجلة الآداب، العدد 3/4، 2000.
26- يوسف- وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ط1، جسور الجزائر، 2007.

الكتب المترجمة:

1- آرثر أيزابرغر: النقد الثقافي، تمهيد مبدئي للمفاهيم الأساسية، تر: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاوسي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003.
2- بيار غيرو: السمياء، ترجمة أنطوان أبي زيد، منشورات عويدات، ط1، بيروت 1984.

3- بيير ق. زيما، التفكيكية دراسة نقدية، تعريب أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، ط1، لبنان، 1996.
4- تودروف و آخرون: في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة أحمد المدني، نقلا عن عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.م.ن)، 2005.
5- تزفيتان تودوروف: نظرية المنهج الشكلي - نصوص الشكلانيين الروس- ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط1، الرباط، 1993.
6- تيري ايجيلتون: مقدمة في نظري الأدب، تر: أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 1991.
7- جاك ديريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، تقديم محمد علال سيناصر، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، 1988.
8- جاك ديريدا، البنية اللعب العلامة في خطاب العلوم الإنسانية، ترجمة: جابر عصفور، مجلة فصول، ج11، عدد 4 شتاء 1993.
9- جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي و محمد العمري، دار توبقال، ط 1، 1986.
10- جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1997.
11- خوسية ماريا يوثيلو ايفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة: حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، د.ت.
12- دي سوسور فرديناند: علم اللغة العام، ترجمة يونيل يوسف عزيز، مراجعة النص العربي: مالك يوسف المطلبي دار الآفاق العربية (د.ت).
13- ديفيد هوكس، الإيديولوجية، ترجمة: إبراهيم فتحي، المجلس الأعلى للثقافة، العدد 159، 2000.
14- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط1، بيروت، 1996.
15- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة و تقديم جابر عصفور، دار الفكر للدراسات و النشر، ط1، القاهرة، 1991.

16- رولان بارت، درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، الدار البضاء، دار توبقال، ط1، .1986
17- رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة، تر: محمد برادة، المغرب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين.
18- رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي و مازن حنون، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء، .1988
19- فردريك جيمسون، ما بعد الحداثة الاستطيقا و السياسة، ترجمة ماجي عوض الله، مجلة إبداع، العدد 11، نوفمبر، .1992
20- - قانسان جوق، رولان بارت و الأدب، ترجمة محمد سويرتي، أفريقيا الشرق، ط 1، 1994.
21- كريس بولديك: النظرية الأدبية، تر: خميسي بوغرارة، منشورات مخبر الترجمة في الأدب و الليسانيات، جامعة قسنطينة، دار الهدى، الجزائر، .2004
22- كريستوفر نوريس، التفكيكية النظرية و الممارسة، ترجمة: صبري محمد حسن، الرياض، .1989
23- نيوتن. ك. م.: نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة عيسى علي العاكوب، عين للدراسات و البحوث الإنسانية و الاجتماعية، ط1، القاهرة، .1996
24- ديفيد بشبند، نظرية الأدب و قراءة الشعر، ترجمة د/عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة العامة للكتاب، مصر.
25- سارة كوفمن و روجي لابورت، مدخل إلى فلسفة جاك دريدا، ترجمة ادريس كثير، عز لدين الخطابي، دار افريقيا الشرق، ط2، .1994
26- التفكيكية النتظرية و الممارسة، كريستوفر نوريس، ترجمة د/ صيرى محمد حسن، دار المريخ، الرياض، .1989
27- النظرية العربية المعاصرة، و انظر بالتفصيل العمى و البصيرة، بول دى مان، ترجمة سعيد الغانمي، المجمع الثقافي أبو ظبي، ط 1 سنة 1995، فصل (الشكل و القصد في النقد الأمريكي الجديد).

المجلات:

1- أحمد زايد، البحث عن ما بعد الحداثة، مجلة العربي، العدد .506

2- أحمد مجدي حجازي، النظرية الاجتماعية في مرحلة ما بعد الحداثة، قضايا فكرية، أكتوبر .1999

3- أليكس كالينكوس، رسم الخط الفاصل: قراءة في كتاب فردريك جيمسون، ما بعد الحداثة، ترجمة بشير السباعي، مجلة إبداع، العدد 11، نوفمبر، .1992

4- عصام عبد الله، اليوتوبيا و ما بعد الحداثة، قضايا فكرية، .1999

5- مراد وهبه، ما بعد الحداثة و الأصولية، مجلة إبداع، عدد 11، 1992.

6- مجدي عبد الحافظ، بين الحداثة و ما بعدها، قضايا فكرية، .1999

7- مي غصوب، ما بعد الحداثة، العرب في لقطة فيديو، الساقي، .1992

8- صلاح قنصوة: النقد الثقافي، مجلة فصول، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، ع 63، شتاء

11 – مفيد نجم: الأدب النسوي: إشكالية المصطلح، مجلة علامات، ع 57،لمغرب، سبتمبر، 2005.

9- مجدي أحمد توفيق: استلاب القارئ و تحريره/ مجلة فصول، ج16، ع3، 1998. و ربيع .2004

10- كامل شياع، في ثقافة ما بعد الحداثة و سياستها، قضايا فكرية.

11- أحمد يوسف، سمياء التواصل و فعالية الحوار، مخبر السميائيات جامعة وهران، 2004، الجزائر.

3- المعاجم:

1- عبد السلام المسدي: قاموس اللسانيات، عربي فرنسي، فرنسي عربي مع مقدمة في علم المصطلح، الدار العربية للكتاب، تونس، دط، 1984.

2- سعد البازعي و ميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي "إضاءة لأكثر من سبعين مصطلحا نقديا معاصرا.

ب/ المراجع الأجنبية:

1- الكتب:

1- Ferdinand de Saussure, cours de linguistique générale, ed. Payot, Paris, France, 1972.
2- Jean François Lyotard, l'inhumain, Paris, Galilée, 1988.
3- Jean François Lyotard, La condition post moderne, édition le seuil, Paris.
4- Julia Kristiva, La révolution du langage poétique, Paris seuil, Paris, 1974.
5- Julia Kristiva, sémiotiké, recherche pour une sémanalyse, Paris seuil, 1969.
6- Julia Kristiva, texte du roman, Paris seuil, 1968.
7- Julia Kristiva, polylogne, Paris seuil, 1977.
8- Roland Barthes, le bruissement de la langue, édition du seuil, 1968, Paris.
9- Roland Barthes, le plaisir du texte, édition du seuil, 1973, Paris, France, 1973.
10- Roland Barthes, théorie du texte, Encyclopédie universelle, volume 15, Paris, 1973.
11- Noam Chomsky, la linguistique cartésienne suivide la nature formelle du langage, Trad de Delanoé et Speber, Paris, seuil, 1969.
12- TZVETAN Todorov, Textes de formaliste russe, Paris, seuil.

2- المعاجم:

1-Jean Dubois et autres, Dictionnaire de linguistique, Larousse, Paris, France, 1973.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدمة..... 1
تمهيد..... 4
الفصل الأول: موت السياقات.
–تقديم..... 18
المبحث الأول : الأدب باعتباره شكلا.
1 – النظرة الشكلانية للأدب..... 24
1 1 الأدب والسياق..... 25
1 2 الأدب باعتباره لغة..... 26
–التفريق بين اللغة الأدبية واللغة الشعرية..... 26
–دراسة الإيقاع..... 27
– مفهوم التغريب..... 28
– الأدب باعتباره وظيفة تواصلية..... 30
المبحث الثاني: الأدب باعتباره علامة.
1 – مفهوم الأدب في النظرة السيميولوجية..... 39
1 1 مفهوم الأدب عند بارث..... 39
1 1 1 – مفهوم النص عند بارث..... 41
1 1 2 – النص بين اللذّة والمتعة..... 43
1 2 مفهوم الأدب عند جوليا كريستيفا..... 44
1 2 1 – مفهوم الكتابة..... 46
1 2 2 – النص باعتباره ممارسة دالة..... 46
1 2 3 – النص الظاهر والنص المولّد..... 50
1 2 4 – النص بين الرمزي والسيميائي..... 51
1 2 5 – النص باعتباره إنتاجية..... 53

المبحث الثالث : الأدب باعتباره خطابا
1 – مفهوم التفكيك..... 55
2 – الأدب والكتابة..... 58
2–1– الاختلاف..... 61
2–2– الانتشار..... 61
2–3– مفهوم الأثر..... 63
2–4– مركزية الصوت والكتابة..... 63
2–5– الإرجاء..... 64
3 – التفكيك ونظرية أفعال الكلام..... 65
4 – النص (لعب حر) 65
5 – الأدب باعتباره نصوصا متداخلة..... 67
الفصل الثاني: عودة الأنساق
تقديم..... 71
المبحث الأول الأدب باعتباره نسقا ثقافيا
1 – نظرة النقد الثقافي إلى الأدب..... 76
1 1 تعدد الهويات في النقد وانعكاساتها على الأدب..... 77
1 2 خطاب الهامش/ المسكوت عنه في المشروع الثقافي..... 81
1 3 ثقافة الصورة والهوية الرقمية..... 85
المبحث الثاني: الأدب باعتباره جنوسة
- مفهوم النقد النسوي للأدب..... 89
1 – مرحلة المحاكاة..... 92
2 – الطور النسوي..... 92
3 – اكتشاف الذات..... 93

أ – المدرسة الأمريكية..... 94
ب – المدرسة الفرنسية..... 94
خاتمة 100
قائمة المصادر والمراجع 103
فهرس الموضوعات 109