دروس في نظرية الأدب

مفهوم النظرية :

تعد النظرية مداولات متعددة المواضيع ، ولها نتائج خارج نطاق المعرفة الأصلية كما يمكن اعتبارها النظرية محاولة لإظهار ما هو متضمَّن في ما ندعوه الجنس أو اللغة أو الكتابة أو المعنى أو الذات ، وقد تكون انتقادا للحس العام ، وللمفاهيم التي تعدّ طبيعية ومن خصائصها أنها صفة انعكاسية ، تشجع مبدأ التفكير في التفكير والتقصي في الفئات التي نستخدمها لفهم ماهية الأشياء ، سواء أكانت في الأدب أم في الممارسات المنطقية الأخرى. (**كوللر (2009): ما النظرية الأدبية ، ص 22**) .

ما الأدب ؟

يعد سؤال : ما الأدب ؟ أحد الأسئلة الأساسية لنظرية الأدب ، وهو سؤال لا يجد إجابة شافية واضحة ، ومنه تعددت مفاهيمه ، يورد **محمد مندور** تعريفين للأدب يعدّهما من أكثر التعاريف شمولاً وانتشاراً عند أدباء الغرب ونقاده ومفكريه : إن الأدب صياغة فنية لتجربة بشرية ، والتجربة البشرية عند الغرب تشمل التجربة الشخصية ، والتاريخية ، والأسطورية ، والاجتماعية ، والخيالية..إلخ . كما أن الأدب نقد للحياة ...

و يعرّفه **طه حسين** : " فن جميل يتوسل بلغة " ، ويعرفه **أحمد شوقي** : " الكلام الإنشائي البليغ الذي يقصد به إلى التأثير في عواطف القرَّاء والسامعين ، سواء أكان شعرًا أم نثرًا " ويعرفه **رينيه ويليك** : " كل شيء قيد الطبع " والبعض يقصر الأدب على فن الأدب التخييلي الابتداع ، والكتابة التخييلية هي التي تصدر من الخيال فلا تطابق الواقع ، ولهذا فإن معيار الصدق والكذب لا يصلح أن يلئون أساسًا لتقييم الأدب ، فلا يصح أن يصدر على شاعر حكم أنه صادق أو غير صادق العاطفة ، فمسألة الصدق والكذب لا معنى لها ؛ لأن الأدب خيال ، وهناك من يعرف الأدب بأنه كل كتابة تستخدم اللغة استخدامًا خاصًا تختلف عن استخدامها في الحياة اليومية والعلمية ، والأدب عموما هو كل كتابة تنتمي إلى الشعر والرواية والخطبة والمسرحية والقصة القصيرة والتراجيديا والحكمة .

ماذا نعني بنظرية الأدب ؟؟

تعني الدراسة المنهجية لطبيعة الأدب ، وطرق تحليلها(كوللر (2009): ما النظرية الأدبية ، ص7).

وهي بعض المناهج البحثية المرتبطة بقراءة النصوص ، وارتباط هذه المناهج بمذاهب الفلسفة وعلم الاجتماع والتاريخ واللسانيات وغيرها من العلوم .

علم الأدب (الأدبية) :

يراه **ياكبسون** : " علم الأدب ليس هو الأدب ، وإنما هو الأدبية، أي ما يجعل من عمل ما عملاً أدبيًا " (رومان ياكبسون، **قضايا الشعرية** ، تر محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط1، 1988، ص31.)

طبيعة الأدب (الأدبية) : ويقصد بها خصائص الأعمال الأدبية ، أي السمات التي تصنفها تحت باب الأدب ومنها : الأدب بصفته طليعة اللغة : النزعة الأدبية تطغى على كل شيء في عملية تنظيم اللغة التي تجعل الأدب متميزًا عن اللغة التي تستعمل لأغراض أخرى ، والأدب بصفته تكاملاً للغة : الأدب هو لغة تندمج فيها عناصر ومكونات النص المتنوعة في علاقة معقدة : الصوت والمعنى ، التنظيم النحوي والأساليب المتعلقة بالموضوع .... والأدب بصفته خيالًا : العمل الأدبي حدث لغوي ينشئ عالمًا خياليًا ، يشتمل على المتحدث والممثلين والأحداث وجمهور ضمني ، وتشير الأعمال الأدبية إلى شخصيات خيالية أكثر منها تاريخية . والأدب بصفته مادة جمالية : يمكن جمع سمات الأدب السابقة – المستويات التكميلية للتنظيم اللغوي ، الانفصال عن السياقات العملية للكلام العلاقة الخيالية بالعالم – تحت عنوان الدور الجمالي للغة : علم الجمال وما يفضي إليه من مناقشات إن كان الجمال سمة موضوعية للأعمال الفنية ، أم استجابة ذاتية للمتلقين ، وكذلك عن علاقة الجمال بالحق والخير والأدب بصفته تركيبًا متناسج الأجزاء (التناسج النّصيّ / التناص) وقادرًا على عكس ذاته : أي أنّ الأعمال الأدبية يتم إنجازها اعتمادًا على أعمال أخرى؛ أي أنها تصبح مؤهلة بعد أن تتعهد بعض الأعمال السابقة؛ وتقوم بإعادتها وتفنيدها وتغيير بنيتها الخارجية. (**كوللر (2009): ما النظرية الأدبية ، ص 36 ، 44**)

النّص : النص حدث تواصلي ، يلزم لكونه نصًا أن تتوافر له سبعة معايير ، إذا تخلف واحد منها تنتزع منه صفة النصية و هذه المعايير هي: **السبك أو الربط النحوي ، والتماسك الدلالي أو الالتحام ، والقصد** و هو الهدف من إنشاء النص ، **والقبول أو المقبولية** ، وهو يتعلق بموقف المتلقي من النص ، **والإخبار و الإعلام** المتعلقة بأفق انتظار المتلقي ومجموع توقعاته للمعلومات الواردة في النص ، **والمقامية** المتعلقة بمناسبة النص للموقف والظروف المحيطة به (صبحي إبراهيم الفقي : علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دار قباء، القاهرة ط1،د.ت،33-34)

النظرية النقدية : يستخدم مصطلح النظرية النقدية للإشارة إلى نظريتين مختلفتين تاريخيًا : الأولى نشأت من النظرية الاجتماعية والأخرى من النقد الأدبي ، إلا أن التطورات اللاحقة في مناهج العلوم الاجتماعية والإنسانية قربت المجالين فمنذ السبعينات من القرن العشرين أصبح هناك تداخل واضح بين النقد الأدبي الذي يدرس بنيات النص ومكنوناته ودراسة المجتمعات البشرية وأنظمتها، كل هذا جعل من مصطلح النظرية النقدية شائعًا جدًا في الأكاديميات، لكنه مصطلح واسع يغطي مجالاً واسعًا من النظريات العلمية التي تتناول منهجيات لدراسة العلاقات بين المكونات سواء أكانت مكونات أدبية نصية أم مكونات اجتماعية أنثربولوجية(علم الإنسان). وهي غالبًا ما تدرج ضمن نظريات ما بعد الحداثة .

والعلوم الاجتماعية هي مجموعة من التخصصات العلمية التي تدرس النواحي الإنسانية للعالم والحياة. ، وهي تضم: العلوم السياسية ،علم الاقتصاد و علم النفس ، علم الإنسان ، علم الاجتماع ، علم الاتصال ، إدارة الأعمال ، علم الآثار الإحصاء ، وغيرها .

مفهوم التناص : مصطلح نقدي يقصد به وجود تشابه بين نص وآخر ، أو بين عدة نصوص. وهو مصطلح صاغته (**جوليا كريستيفا**) للإشارة إلى العلاقات المتبادلة بين نص معين ونصوص أخرى ، وهي لا تعني تأثير نص في آخر أو تتبع المصادر التي استقى منها نص تضميناته من نصوص سابقة ، بل تعني تفاعل أنظمة أسلوبية . وتشمل العلاقات التناصية من خلال : إعادة الترتيب ، والإيماء أو التلميح المتعلق بالموضوع أو البنية ، والتحويل والمحاكاة.وهو من أهم الأساليب النقديه الشعرية المعاصرة وقد تزايدت أهمية المصطلح في النظريات البنيوية وما بعد البنيوية. وهو من المصطلحات والمفاهيم السيميائية الحديثة، وهو مفهوم إجرائي يساهم في تفكيك سنن النصوص (الخطابات) ومرجعيتها وتعالقها بنصوص أخرى وهو بذلك مصطلح أريد به تقاطع النصوص وتداخلها ثم الحوار والتفاعل فيما بينها .

مصطلح الشعريّة :

الشعرية بحسب تعريف **تودوروف** هي : كل نظرية داخلية للأدب (**تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة،دار توبقال، المغرب،1987 ،ص23**) أي تهتم بالبنية ، ولا تعير اهتمامًا لوظيفة الأدب ،حتى وإن كانت الوظيفة كالظل للبنية داخل الخطاب الأدبي . ويتسع موضوع الشعرية ليشمل كل أنواع الخطاب ، فهي تتعلق بدراسة خصائص الأعمال الأدبية ، ولم يقتصر اهتمامها على الشعر وحده ، وإنما تعدى هذا الاهتمام إلى الفنون الأدبية الأخرى ، ومن أبرز الدراسات التي عنيت بالأدب الروائي انطلاقًا من هذا الفهم **دراسة باختين لشعرية دوستويفسكي** .

مصطلح الحداثة : أو ما يقصد (عصرنة أو تحديث) أي عملية تتضمن تحديث وتجديد ما هو قديم؛ لذلك تستخدم في مجالات عدة، لكن هذا المصطلح يبرز في المجال الثقافي والفكري التاريخي ليدل على مرحلة التطور التي طبعت أوروبا بشكل خاص في مرحلة العصور الحديثة. يمكن تقسيم التاريخ إلى خمسة أجزاء: ما قبل التاريخ التاريخ القديم ، العصور الوسطى ، العصر الحديث ، العصر ما بعد الحديث .

معظم الحياة الحديثة تغذت من مصادر متعددة: اكتشافات علمية مذهلة، معلومات عن موقعنا من الفضاء وتصورنا عنه، مكننة الصناعة التي حولت المعرفة بالعلوم إلى تكنولوجيا ، وغيرها. كل هذا يوجد بيئات جديدة للبشر ويدمر القديمة، فهو يعجل حركة الحياة، ويبلور أفكارًا واتجاهات اجتماعية وسياسية ودينية ، يكوّن قوى وسلطات جديدة ، ويعقّد العلاقات بين الناس بعضهم ببعض، وبين الناس والمؤسسات المختلفة، ويزيد أو يغير اتجاهات الصراعات الطبقية ، ويفصل الملايين من البشر عن تاريخهم وعاداتهم الموروثة .

ما بعد الحداثة : مرحلة جديدة في تاريخ الحضارة الغربية تتميز بالشعور بالإحباط من الحداثة،ومحاولة نقد هذه المرحلة والبحث عن خيارات جديدة ، وصف الفيلسوف والناقد الأدبي **"فريدريك جيمسون"** ما بعد الحداثة بأنها "المنطق الثقافي المهيمن للرأسمالية المتأخرة"، التي هي الممارسات الثقافية المترابطة ترابطًا عضويًا إلى العنصر الاقتصادي والتاريخي لما بعد الحداثة "الرأسمالية المتأخرة" ، وهي الفترة التي تسمى أحيانا الرأسمالية المالية ، أو ما بعد الثورة الصناعية ، أو الرأسمالية الاستهلاكية ، أو العولمة ، وغيرها . و يمكن فهم ما بعد الحداثة أيضا على أنها ردُ فعلٍ على الحداثة . في أعقاب الدمار الذي لحق بالفاشية ، والحرب العالمية الثانية ، وأصبح عديد من المثقفين والفنانين في أوروبا لا يثقون في الحداثة السياسية والاقتصادية والمشروع الجمالي برمته. فبينما كانت الحداثة كانت

ترتبط في كثيرٍ من الأحيان بالهوية والوحدة والسلطة واليقين...، فإن ما بعد الحداثة كثيرًا ما يرتبط بالفروق، والانفصال، والنصية، والتشكك، إلخ.

البنيوية : منهج بحث يدرس العلاقات المتبادلة بين العناصر الأساسية المكونة لبنيات: عقلية مجردة، لغوية، اجتماعية، ثقافية. فالبنيوية مقاربة أو طريقة (منهج) ضمن التخصصات الأكاديمية بشكل عام تستكشف العلاقات الداخلية للعناصر الأساسية في اللغة، والأدب، أوالحقول المختلفة للثقافة بشكل خاص مما يجعلها على صلة وثيقة بالنقد الأدبي . وتستند مفاهيم البنيوية إلى مجموعة من المصطلحات والمفاهيم الإجرائية في عملية الوصف والملاحظة والتحليل، وهي أساسية في تفكيك النص وتركيبه كالنسق، والنظام، والبنية، والداخل والعناصر، والشبكة، والعلاقات، والثنائيات، وفكرة المستويات، وبنية التعارض والاختلاف، والدال والمدلول والمحور التركيبي، والمحور الدلالي، والمحاورة والاستبدال، والتفاعل، والتقرير، والإيحاء، والتمفصل ....إلخ .

التفكيكية : منهج أدبي نقدي ومذهب فلسفي معاصران ينحوان إلى القول باستحالة الوصول إلى فهم متكامل أو في الأقل متماسك للنص أيًا كان ، فعملية القراءة والتفسير هي عملية اصطناعية محضة يقوم بها القاريء الذي يقوم بالتفسير. ومن ثمّ يستحيل وجود نص رسالة واحدة متماسكة ومتجانسة .

القارئ : القارئ أو المتلقّي أو المرسل إليه، وكائن فعليّ يوجد خارج الأثر الأدبي ويتأثّر بالأعمال الأدبيّة ويؤثّر فيها.. الآثار الأدبيّة لا تبدأ إلاّ من لحظة نشرها ، وعندئذ تقطع هذه الآثار صلتها بمؤلّفها لتشرع في رحلة مع قرّائها ، أمّا في نظريّة الأدب فالقارئ مفهوم أساسيّ مُستخدم في تحليل شروط تلقّي الأثر. وهو المعنيّ الأوّل بالحكم في ما نُشر حديثًا لما له من تأثير في النصّ .

ترى **مدرسة جماليّة التلقّي** ، ومن أشهر أعلامها "ياوس" الذي يعدّ أنّ الأثر الفنيّ لا يوجد إلا من خلال جمهور القرّاء، وأنّ تاريخ الأثر هو تاريخ قرّائه. فالعمل الأدبيّ ، في نظره، يتميّز بقطبيْن: أحدهما فنيّ وهو النصّ الذي أبدعه المؤلّف والآخر جماليّ وهو حصيلة التحقّق الذي ينجزه القارئ. ولكلّ من النصّ والقارئ أفق انتظار مخصوص، بل إنّ تجربة التلقّي الجماليّة تكمن في ذاك اللّقاء الذي يتمّ بين الأفقيْن. وإنّ جودة العمل الفنّيّة مشروطة بالمسافة الجماليّة التي تتحدّد بمقدار ما ينزاح أفق العمل عن أفق انتظار القارئ ،كما ترى مدرسة نظريّة القارئ الضمنيّ ، ويمثّلها **"إيزر"** الذي يرى أنّ القارئ فرضيّة النصّ ولولاه لما تحقّق أصلاً. فهو الذي يتيح للنصّ أبعادًا جديدة قد لا تكون موجودة فيه. وهذا القارئ لا يوجد في الواقع وإنّما هو قارئ ضمنيّ تبدعه عمليّة القراءة ويتمتّع بقدرات خياليّة شأنه شأن النصّ التخييلي . وهو قارئ منتج، دائم البحث عن فجوات، في بنية النصّ

لملأها ، فمقاربات القارئ هذه تعكس حدًّا فاصلاً بين داخل النصّ وخارجه. إذ ثمّة من جهة قارئٌ مندرج في النصّ. وهناك ، من جهة أخرى، قارئ ملموس ممسكٌ بيديْه الكتابَ ، وإنّ ذاك القارئ الأوّل المفترض لا يعدو أن يكون دورًا مُرصدًا للقارئ الثّاني بإمكانه قبوله أو رفضه .

السرديات أو علم السرد : مجال يهتمّ بدراسة الأجناس السردية (أقصوصة ، قصة ، رواية ، مقامة ، نادرة أسطورة ، خرافة ...) والسرديات أو علم السرد من المصطلحات التي أبدعتها البنيوية ، وكانت بدايته مع الشكلانيين الروس مع **فلاديمير بروب** في (علم تشكل الحكاية) ، لكنّ **تودوروف** هو من صاغ مصطلح (علم السرد) لأول مرة وعرّفه بـ(علم القصة) ، ثمّ تطوّر المبحث السردي على يد نقّاد ودارسين ، مثل: **رولان بارت وجيرار جينيت وجريماس وجوليا كريستيفا** وغيرهم .

فالسرديَّة علم يدرس السرد بما هو مختلف عن سواه، أي العناصر السرديَّة الَّتي تميِّز القصَّة كنوع أدبيٍّ، من المكان إلى الزمان والشخصيَّات... وهي تحلِّل مؤلَّفات القصَّة بوصفها تمثيلاً لحادثة. والحادثة انتقال من وضعٍ أوَّل إلى وضعٍ أخير، ولا تكون الحادثة قصَّةً إلاَّ إذا نقلها أحد.

الحكاية والسرد والقصَّة : لا بدَّ أن نميِّز ، في السرديَّة ، بين ثلاثة مصطلحات : الحكاية والسرد والقصَّة .
الحكاية : هي مادَّة الرواية والقصَّة ، والعالم الَّذي يقدِّمه النصُّ الروائيُّ، هي الحادثة مرويَّة بتعاقبها الزمنيّ.
و**السرد** : هو القناة الَّتي تعبر الحكاية من خلالها لتتحوَّل إلى قصَّة وهو فعل يقوم به الراوي الَّذي ينتج القصَّة ويكشف من خلاله عن خياراته التقنيَّة، من المنظور إلى بناء الزمان وصوت الراوي وما إلى ذلك . وعمليَّة السرد تتمُّ من راوٍ إلى مرويٍّ له ، وليس المرويُّ له بالضرورة القارئ المفترض ، بل قد يكون شخصيَّةً في القصَّة مثلاً . أمَّا **القصَّة** : فهي سرد لوقائع ماضية، متماسك من حيث المضمون، ومؤثِّر من حيث طريقة العرض الفنِّيَّة .

نظرية الأجناس (الأنواع) الأدبية : نظرية الأجناس الأدبية مصطلح يشير إلى مبدأ تنظيمي يصنف الأعمال الأدبية تبعاً لأنماط أدبية خاصة من التنظيم أو البنية الداخليين لهذه الأعمال ، وتستمد غالب هذه الأنماط من الأعمال الأدبية الرفيعة التي تتحول تقنياتها وقواعدها ومبادئ تنظيمها وطرائق بنائها ، بفعل جملة من العوامل الاجتماعية ، إلى معايير يأخذها الكتّاب بالحسبان عندما ينش يئن نصوصهم، ويجعل النقاد من هذه المعايير منطلقاً في تقويمهم للنصوص التي يواجهونها، كما يحدد بها القراء آفاق توقعاتهم من النصوص عند قراءتها وتقديرها وتكوّن الأجناس الأدبية ساحة مغن اطيسية ذات تأثير فعال جداً في عملية إنتاج الأعمال الأدبية ونقدها واستهلاكها في أي تقليد أدبي قومي. وهي – أي الأجناس الأدبية – مؤسسة مهمة من مؤسسات أي مجتمع

وتؤدي جملة من الوظائف تتصل بالكاتب والقارئ العام والقارئ الخبير معاً.. . ويساهم الجنس الأدبي في الحفاظ على النوع الأدبي، ويرصد تغيراته الجمالية الناتجة عن الانزياح والخرق النوعي.

و يعدّ الجنس الأدبي من أهم مواضيع نظرية الأدب، وأبرز القضايا التي انشغلت بها الشعرية الغربية والعربية؛ لما للجنس الأدبي من أهمية معيارية وصفية وتفسيرية في تحليل النصوص وتصنيفها ونمذجتها وتحقيبها وتقويمها ودراستها من خلال سماتها النمطية ومكوناتها النوعية وخصائصها التجنيسية، كما أن معرفة قواعد الجنس تساعدنا على إدراك التطور الجمالي والفني والنصي وتطور التاريخ الأدبي باختلاف تطور الأذواق وجماليات التقبل والتلقي، فضلا عن تطور العوامل الذاتية المرتبطة بشخصية المبدع من ناحية الجنس والوراثة، والعوامل الموضوعية التي تحيل على بيئة الأديب وتمظهراتها الطبيعية والجغرافية والاجتماعية والتاريخية والدينية.

– **عند أرسطو** : قسم أرسطو الأنواع الأدبية ثلاثة أنواع : الغنائي ، والملحمي ، والدرامي ، وأضاف المحدثون للغنائي ضمير الـ (أنا) ، وجعلوا الملحمي يترابط مع ضمير الـ (هو) ، والدرامي يترابط مع ضمير المخاطب (أنت) .

غنائي : الأعمال التي يتحدث فيها المؤلف وحده .

درامي : الأعمال التي تتحدث فيها الشخصيات وحدها .

ملحمي : الأعمال التي يملك فيها المؤلف والشخصيات معًا الحق في الكلام .

عناصر النظرية الأدبية : لعل المتأمل في مراحل تطور النظرية الأدبية والمناهج التي تمخضت عنها، يصل إلى خلاصة مفادها أن العلاقة بين الإبداع والنظرية الأدبية، قائمة على التحدي والتجاوز المستمر من قبل الإبداع. فالأدب يتجدد على الدوام، والنظرية الأدبية تتجاوز نفسها باستمرار، والممارسة النقدية تتجه نحو تأكيد عجز المناهج عن صياغة قوالب قادرة على احتواء جميع أشكال الإبداع الأدبي، وفك ألغاز الغموض والتعقيد الذي يلفها. وهذا العجز راجع بالأساس إلى طبيعة الأدب باعتباره كائنًا زئبقيًا متعدد المظاهر يختزل أبعاد الظاهرة الإنسانية في عمومها. ولما كان الأدب على هذه الدرجة من التعقيد، فقد عرفت مختلف العلوم الإنسانية، والطبيعية أحيانًا، طريقها إليه، فنتج عن ذلك تعدد في طرق فهمه، وتشعب في مناهج دراسته. وعلى العموم فإن هذا التعدد لا يكاد يخرج في معظمه عن أربعة محاور تختزلها علاقة النص بمختلف عناصر الظاهرة الأدبية : المؤلف والقارئ ، والنص، والواقع . ما نطمح إليه هنا هو رصد التحول الذي عرفته الدراسة الأدبية، وإبراز المنحى

الذي تتجه إليه ، وسنركز بالأساس على استخلاص التصور الذي يحمله كل اتجاه نقدي عن النص الأدبي وتحديد الحيز الذي يشغله المتلقي ضمن المسار التاريخي للدراسة الأدبية .

تتكئ النظرية الأدبية على أربعة أركان أساسية هي: المؤلف ، القاري ، النص ، الواقع/ المرجع .

المؤلـف : يحتل المؤلف منزلة خلافية في النظرية النقدية بين القديم والجديد، ويمكن حصر هذه المسائل الخلافية في التساؤلات التالية حول علاقته بالمعنى: ما منزلة المؤلف؟ وما علاقة النص بمؤلفه؟ ما مسؤولية المؤلف على المعنى والدلالة ؟ يراوح الدرس النقدي المعاصر بين رأيين: قديم، وحديث ، يماثل الدرس النقدي القديم بين معنى النص، ومقصد المؤلف ، فالناقد القديم يبحث دائمًا عن ماذا يقصد الشاعر؟ عملاً بالمقولة المأثورة عن القدماء (المعنى في بطن الشاعر!!) وموقف حديث يعترض على مقصد المؤلف حينما قال **رولان بارت** : إن موت المؤلف هو الشرط الوحيد لولادة القراءة الفاعلة المنتجة. ذلك أن المؤلف بتأكيده لحضوره الطاغي على النص يشكِّل وعي القراءة لا لتبدو حيزا للاختلاف ومعرضًا للتباين وحقلاً للتعارض والتضاد ، ولكن لتقول ما يريد أن يقوله المؤلف .

ومن المعروف أن الدراسات التقليدية الكلاسيكية كانت تسبغ صفة التقديس على المؤلف، وكانت قراءة النص – آنذاك – تخضع لسلطة المؤلف ، وهذا الاتجاه ربما فرضته ظروف إيديولوجية وعقائدية، خاصة على القراءة التي تتعلق بالنص الديني وخالقه، فتركز الاهتمام بالنص الديني حول قدرة الخالق على خلق هذا النص المقدس. والمتأمِّل في الخطاب النقدي العربي حول النص في دراسات القدماء **كالجرجاني** ، **وابن قتيبة** ، **والجاحظ، وابن رشيق** .. وغيرهم، يدرك اهتمامهم بالتركيز على المؤلف والمعنى الذي يقصده داخل النص، بوصفه مركزاً للعملية الإبداعية، **فيقول الجاحظ** : " لا خير في كلام لا يدل على معناك، ولا يشير إلى مغزاك، والى العمود الذي قصدت، والغرض الذي إليه نزعت . وظل هذا الاعتقاد الذي يُقصر عملية القراءة على تفسير المعنى الذي يقصده المؤلف ، ماثلاً في أذهان النقاد فترة طويلة، إلى أن ظهرت مدارس النقد مع بداية القرن العشرين ، حيث أعلن رولان بارت عن **موت المؤلف** ، وقال مقولته الشهيرة: إن ميلاد القارئ يجب أن يكون على حساب موت المؤلف ، ويُعد هذا التحول إيذاناً بانكسار مركزية المؤلف، أو سلطة المؤلف، وانتقالها لمركزية النص ، أو سلطة النص على أيدي البنيويين ، فأي تأثير مسبق يمارسه الجمهور الذي يبحث عنه المؤلِف ، على إنتاج النص ذاته ؟ وما الدور الذي تلعبه صورة المؤلف أو صدقه عند قراءة أعماله؟ وإلى أي حد يصبح حكمنا محتشمًا من خلال عمل فني موصوف كـ عمل كلاسيكي؟

للمؤلف أهمية كبرى في الثقافات القديمة : العربية والغربية منها على السواء. فقد ركز النظر النقدي منذ عهد الإغريق على المؤلف والمبدع وعلى الإبداع(النص) دون أن يولي اهتمامًا حقيقيًا لدور المتلقي في فهم النص وتلقي رسالة المبدع ، على الرغم من اهتمام النقد اليوناني بوظيفة الإبداع ، وأثرها في القارئ أو المتلقي ، من خلال نظرية المحاكاة عند أفلاطون وأرسطو ، وأثرهما من الناحية الخلقية في التهذيب أو التعليم أو التطهير . بيد أن الاهتمام لم يتعد ذلك إلى مشاركة القارئ في قراءة النص أو شرحه أو تفسيره .

ويذهب **رولان بارت** إلى أن المؤلف شخصية حديثة النشأة ، وهي من دون شك وليدة المجتمع الغربي. فقد تنبه عند نهاية القرون الوسطى ، ومع ظهور النزعة التجريبية الإنجليزية، والعقلانية الفرنسية والإيمان الفردي الذي واكب حركة الإصلاح الديني إلى قيمة الفرد أو الشخص البشري كما يفضل أن يقال: من المنطقي إذاً أن تكون النزعة الوضعية في ميدان الأدب ، تلك النزعة التي كانت خلاصة الإيديولوجية والرأسمالية ونهايتها، وهي التي أولت أهمية قصوى لشخصية المؤلف ، وهكذا أولت النزعة الإنسية الأوربية المؤلف منذ عصر النهضة اهتمامًا كبيرًا . ويعزى ذلك إلى عدة عوامل ذاتية وموضوعية ، تتمثل في ظهور الكلاسيكية التي تمجد الإنسان المتخلق، والرومانسية التي تجعل من الفرد محورًا لها، بالإضافة إلى ظهور البورجوازية الفردية واللا توجيهية في مجال التربية ومبادئ حقوق الإنسان التي عبرت عنها الثورة الفرنسية .

ولقد رفضت الخطابات الأدبية والعلمية والنقدية في أوربا الاستغناء عن المؤلف نظرًا للدور المهم الذي يقوم به في عملية إثبات الانتماء، وتأكيد الهوية، وإضفاء الانتساب الجينيالوجي الحقيقي للإبداع أو العمل المنشور. فهذا **ميشيل فوكو** يرجع أصولها إلى القرن (**17م**) الأوربي، ليقول: أصبح مبدأ المؤلف يحد من عشوائية الخطاب بفعل هوية اتخذت شكل الفردية والأنا؛ ومن ثم صار الأنا مبدأ يجمع الخطاب ووحدة معانيه وأصلها.
أي إن قيمة المؤلِّفأعلى من قيمة المؤلَّف .

إن تحديد " المؤلف" يضمن للعمل الأدبي اتساقه وانسجامه ووحدته الدلالية والتأليفية والسياقية. فعن طريق رصد بيوغرافيته وأعماله ، يتمكن المحلل من فهم النصوص وتأويلها: شرحا وتفسيرا، عبر استنطاق الظروف والسيرة واستذكار مدلولات الأعمال الأخرى تناصيًا، لفهم كل ما يوجد تحت إرغام التشريح والدراسة والاختبار. واهتمت عدة مناهج نقدية بالمؤلف كالمنهج النفسي والمنهج التاريخي والمنهج الاجتماعي. وتم التركيز على حياة المبدع وطفولته وكهولته ووسطه الاجتماعي وثقافته وعلاقاته وأمراضه وعقده وأسراره... وهكذا أصبح ينظر إلى المؤلف على أنه ما يسمح بتفسير وجود أحداث معينة في نتاج ما ، وما يفسر تحولاتها وانحرافاتها وتغيراتها المختلفة وذلك عبر سيرة حياته ، ورصد وجهة نظره الفردية وتحليل انتمائه الاجتماعي وموقفه الطبقي واستخراج مشروعه

الأساسي . إنه المبدأ الذي يسمح بتذليل التناقضات التي يمكن أن تظهر في سلسة من النصوص: يجب أن يكون هناك، في مستوى معين من فكره أو رغبته ، من وعيه أو لاوعيه، نقطة تنحل التناقضات انطلاقًا منها وتترابط العناصر المتنافرة بعضها ببعض، أو تنتظم حول تناقض أساس وأصل المؤلف بؤرة تعبيرية معينة تتجلى بالتساوي في النتائج وفي المسودات والرسائل ، فقد عمل المجتمع الرأسمالي على تثبيت هوية المؤلف بشتى الوسائل (تشريع حقوق المؤلف ، وتحديد العلاقات بين المؤلفين والناشرين وضبط حقوق إعادة الطبع ، ولا ننسى كذلك أن **لانسون** و**تين** ركزا على ما يسمى **بدكتاتورية المؤلف** . وكان لهما تأثير كبير على النقد العربي الحديث من بداية القرن العشرين إلى منتصفه. فالمؤلف مالك الأثر الأدبي والعمل الفني . وعلى علم الأدب أن يتعلم كيف يحترم المخطوط ويراعي نوايا المؤلف، كما أن المجتمع يسن قوانين تضبط العلاقة بين المؤلف وأعماله من خلال قانون " حقوق المؤلف" وهي قوانين حديثة العهد، حيث إنه لم تتخذ شكلها القانوني إلا مع الثورة الفرنسية .

ومازال المؤلف حاضرا – **حسب رولان بارت** – في مطولات تاريخ الأدب ، وترجمات الكتاب واستجوابات المجلات ، بل ويتجلى هذا الحضور حتى في وعي الأدباء الذين يحرصون على ربط أشخاصهم بأعمالهم عن طريق مذكراتهم الشخصية. هذا ولقد استند النقد الأوربي الكلاسيكي لمدة طويلة على مرآة المؤلف في تأويل النصوص وتوثيقها اعتمادا على منظور الوسط ومقترب الشعور واللاشعور. لذا فصورة الأدب التي يمكن أن نلفيها في"الثقافة المتداولة تتمركز أساسا حول المؤلف وشخصه وتاريخه وأذواقه وأهوائه، ومازال النقد يردد في معظم الأحوال . يقول **رولان بارت**– بأن أعمال **بودلير** وليدة فشل الإنسان **بودلير**، وأن أعمال **فان گوخ** وليدة جنونه ، وأعمال **تشايكوفسكي** وليدة نقائصه. وهكذا يبحث دوما عن تفسير للعمل جهة من أنتجه، كما لو أن وراء مايرمز إليه الوهم بشفافية متفاوتة ، صوت شخص وحيد بعينه هو المؤلف الذي يبوح بأسراره . وإذا انتقلنا إلى الثقافة العربية الكلاسيكية سنجد أنها تمجد الفرد، وتحترم الملكية، وتحارب كل مظاهر الانتحال، والسرقة والادعاء، والإغارة ولوك أن ذلك تناصًا . إذاً ، فالثقافة العربية الكلاسيكية ترفض أي غياب للمؤلف، فلا بد من هويته الحضورية. ولكي يعتبر النص نصا ينبغي أن يصدر عنه، أو يرقى به إلى قائل يقع الإجماع على أنه حجة. حينئذ يكون النص كلاما مشروعا ينطوي على سلطة، وقولا مشدودا إلى مؤلف– حجة . ويظل الخطاب مجال اهتزاز مقلق واستعداد احتمالي متوحش. ولن يوقف هذا التساؤل المحير ويحدد دلالة الخطاب العائمة إلا الانتساب إلى اسم بعينه: فكأن الخطاب إن لم يحمل اسم مؤلفه يكون مصدر خطورة ويصير أرضا غريبة تحار فيها الأقدام وتختلط الاتجاهات لغياب نقطة مرجعية مضمونة .

وهكذا يدرك الخطاب انطلاقا من الاسم الذي يوقعه. فالقطعة الشعرية تدرك انطلاقا مما نعرفه سابقا عن مؤلفها والنادرة يختلف مفعولها بحسب نسبتها إلى ماجن أو رجل متزمت ، فمن المعروف أن علماء العربية وأدباءها القدماء كانوا لا يتعاملون إلا مع نصوص مؤلف حجة. يقول **عبد الفتاح كيليطو** : " من بين العوامل المحددة للنص غموض الدلالة كما أسلفنا وكذلك نسبة القول إلى مؤلف معترف بقيمته أي مؤلف يجوز أن تصدر عنه نصوص. ليس بإمكان أي واحد أن تعتبر أقواله نصوصا فإذا كان الكلام لا يحصى فإن النصوص- كما يقول **ميشيل فوكو** نادرة ، ومن جملة الأسباب التي تفسر هذه الندرة وجوب تحقيق شروط دقيقة لا يمكن بدونها أن يصير شخص ما مؤلفا يعتد بكلامه . وأهم مرحلة في حياة المؤلف الحجة لقاؤه مع شيوخه لقاء مع من لهم الصلاحية ومن يعول عليهم في تبليغ النصوص. وبعد هذا اللقاء يمكنه، إذا أجازوه، أن يصبح في مستواهم وأن يبلغ بدوره النصوص التي تلقاها عنهم... فسواء كتب شعرا أو رسالة أو كتابا أو اكتفى بترديد ما حفظ ، فإنه يمتلك نفوذا كبيرا لأنه يصبح أحد الأعمدة التي ترتكز عليها الثقافة، يعني أنه يفوه بنصوص تضاف إلى النصوص الأخرى المكونة للثقافة . والتحول الذي يحدث لقائل عندما يصبح مؤلفا حجة يظهر حتى في اسمه الذي ينسى ويبدل باسم آخر... فكأن المؤلف عندما يصبح حجة، يولد من جديد ويطلق عليه اسم جديد..

ولم يكن يتصور المؤلف العصامي في ثقافتنا العربية الكلاسيكية وكذلك الشخص المغمور ليس بإمكانه كتابة كتاب وبالأحرى كتابة سيرة ذاتية ، ولقد سبب التناسخ واجترار الأقوال وتجميعها في مصنف واحد في تغييب المؤلف الحقيقي وإخفائه حتى صار من الصعب تحديده أو تمييز أسلوب مؤلف ما. يقول **كيليطو** في هذا الصدد: " إن القارئ الذي يسعى لمعرفة مؤلف نص ، يعمد إلى تحديد الخصائص الأسلوبية التي ينطوي عليها النص فتقوده إلى اسم هذا المؤلف أو ذاك ، بيد أنه من العسير الحديث في الثقافة العربية الكلاسيكية عن أسلوب خاص يميز فردًا بعينه. ولقد استمر الاهتمام بالمؤلف بصفته ذاتًا عليا في الإبداع والإنتاج وتوثيق النصوص حتى ظهرت اللسانيات والبنيوية المغلقة لتعلن موت المؤلف. وعلى الرغم من ذلك فثمة ثلاث مقاربات لفهم شخصية المؤلف :

المقاربة الاقتصادية :

وتسعى إلى ربط المؤلف شعوريا ولاشعوريا بفئته الاجتماعية التي ينتمي إليها طبقيا : بروليتاري ، بورجوازي بورجوازي صغير . وهي التي يستوحيها النقد الإيديولوجي (الواقعية الجدلية ، البنيوية التكوينية) .

المقاربة القانونية : وتستند إلى بنود القوانين لتلح على حقوق المؤلف ، إذ تنص الاتفاقية العالمية الموقعة بجنيف (**6 أيلول 1952**) ، والمعدلة في باريس بتاريخ (**24 تموز 1971**) في مادتها الأولى على اتخاذ " كل التدابير اللازمة لضمان حماية كافية وفعالة لحقوقهم .

المقاربة الأدبية : ترى أن النص هو مرآة لصاحبه ذاتيا أو موضوعيا، علاوة على أن المؤلف له صوت خاص وأسلوب معين في الكتابة كما قال **بوفون** : الأسلوب هو الرجل نفسه ، وبعد هذا ننتقل للحديث عن المؤلف في مرحلة النص المغلق أو البنيوية اللسانية والسيميائية .

عودة المؤلف :

على الرغم من تلك النداءات التي تدعو إلى موت المؤلف وتغييره بالنص والقارئ ، فإنها تظل نداءات بلا صدى، وتحمل في طياتها ثغرات منهجية وتصورات لا تشفي الغليل ، ولا تشبع العقول ، ولا تقنع النقاد والباحثين. فالنقد الأدبي عملية متكاملة عليها أن تلم بجميع جوانب النص الأدبي من مؤلف ونص وقارئ وواقع وأي إقصاء لعنصر من هذه العناصر يجعل العمل الوصفي ناقصًا ومختلاً تعوزه الموضوعية والإحاطة الشاملة والاستقصاء العلمي. فإننا نميل إلى استغلال منهج متكامل يراعي جميع عناصر النص الإبداعي من ملحقات موازية داخلية وخارجية والبنى الدلالية والتركيبية والتداولية مع التركيز على الكاتب والنص والقارئ والواقع .

إن عودة المؤلف ضرورة منهجية وتأويلية بعد فشل المقاربات البنيوية ومناهج التقبل ونظريات التلقي ، فكل منهج يهمل في بذرته نواقص فنائه. لهذا ينبغي أن نلم بجميع مكونات النص الأدبي الأساسية ، وأن نستفيد من جميع النظريات الأدبية والنقدية القديمة والحديثة على السواء ، فهذا بارت نفسه يرى أن المؤلف ما تزال سلطته قائمة على الرغم من أنه أعلن موته، والنقد الجديد لم يعمل في أغلب الأحوال إلا على تدعيمها.

والدليل على أهمية المؤلف في مقاربة النص الإبداعي ، تلك الضجة التي أحدثها الطلاب في فرنسا سنة 1968م بدعوتهم إلى سقوط البنيوية ، لكونها تقتل الإنسان وتقصي التاريخ لحساب النص والنسق والنظام ناهيك عن الأوهام التي وقعت فيها البنيوية لما حصرت عملها في التقعيد والوصف الموضوعي المجرد للبنية الداخلية للنص وما يتشابك فيها من علاقات. فقد اعتبرت البنيوية كما رأينا النص نظاما مغلقا لا علاقة له بالكاتب المبدع ولا بالتطور التاريخي. وفتح عليها كل هذا باب النقد على مصراعيه سواء من غير البنيويين كالنقد الوجودي على يدي **سارتر** والنقد التاريخي على يد الكثيرين منهم **روجيه جارودي** الذي رأى أن البنية من حيث هي مسلمة أولوية يجب أن تكون نقطة بداية لا نقطة انتهاء، ومن ثم فإن قولها بموت الإنسان هو ضد النزعة

الإنسانية. فهناك من النقاد البنيويين أنفسهم من كان له الرأي نفسه، مثل: **جوليا كريستيفا**، و**تودوروف**، **ورولان بارت**، **وجيرار جنيت**، **وفيليب سولرز**، **وجاك لاكان**، **وجاك دريدا** ، و**فوكو** الذي أكد أنه من العبث أن ننكر وجود الكاتب أو المبدع. لذلك دعا إلى وجوب التفريق بين الذات الفردية للمؤلف وهي التي عدّ نكرانها من العبث، والذات المعرفية وهي التي يشترك فيها المؤلف مع ذوات أخرى ، تحمل عتبة " **اسم المؤلف** " دلالة كبيرة في إضاءة النص وتوضيحه. وحضور اسم الكاتب أو الشاعر أو الروائي يزكي العمل ويعطيه مشروعية التوثيق والترويج . وعبره يتعرف القارئ إلى المؤلَّفويكون أفق انتظار خاص كلما أصدر ذلك المبدع كتابا آخر. وهكذا فوجود المؤلف على غلاف الكتاب يعني حضوره والتعريف بالعمل وتوقيعه تجنبًا لكل ادعاء وانتحال وسرقة أدبية أو علمية. وينبغي أن نميز بين مؤلف لم يكتب إلا كتابًا واحدًا ، وهذا لا يثير فضول القراء ولا يفسح أمامهم أي أفق انتظار ، والمؤلف الذي كتب مؤلفات عديدة. وأثبت وجوده بأعماله السابقة. فهذا الكاتب ينتظره القراء باستمرار ويترقبون إصداراته الجديدة ، لأنهم كونوا حوله تصورًا أسلوبيًا وأجناسيًا ودلاليًا .

يقول **فيليب لوجون** بهذا الصدد : " ربما لا يصح المرء مؤلفًا إلا ابتداء من كتابه الثاني ، عندما يغدو الاسم الشخصي الذي يوجد على الغلاف"العامل المشترك" الذي يجمع في الأقل نصين مختلفين . ويعطي، من ثم، فكرة شخص لا يمكن أن يرد على نص بعينه من هذه النصوص، ويمكنه أن ينتج نصوصًا أخرى فيتجاوزها جميعًا".

إن تثبيت اسم المؤلف العائلي والشخصي سواء من الناشر أم المبدع نفسه أم النهج على خطة التقليد السائد في طبع الكتب والمنشورات، يراد منه تخليده في ذاكرة القارئ . وإن اسم أي مؤلف على الغلاف ، لا يعدو كونه ركامًا من الحروف الميتة، فحين يرتقي اسم المؤلف إلى مستوى النص ، فإنه ينتعش ويتحرك، ويهب نفسه بحق للقراءة . أما حين يقتصر وجوده على الغلاف ، فلا يكون موضوع قراءة ، بل علامة على أن المؤلف مشهور أو شبه معروف أو مجهول ، تلك إذن أهم المحطات الأساسية التي عرفتها صورة المؤلف ، التي يمكن اختزالها في ثنائية الإقصاء والإثبات أو ثنائية الاعتراف والإنكار، ولكن يبقى المؤلف عنصرًا ضروريًا لا يمكن الاستغناء عنه في أثناء مقاربة النصوص وتحليلها وتأويلها على الرغم من وجود ظاهرة التناص .

النـص : أعلنت البنيوية والسيميوطيقا موت المؤلف والمرجع ، وغيَّرتهما بالنص أو العلامات اللغوية والبصرية . فإذا كانت البنيوية تقوم على التفكيك والتركيب ، وتركز على النص في انغلاقه النسقي ، فإن السيميوطيقا – باعتبارها علمًا للعلامات السمعية والأيقونية– لا تبالي بالمؤلف ولا بما يقوله النص، وما يهمها كيف قال النص ما قاله، أي شكل المضمون، وتستند إلى ثلاثة ثوابت منهجية :

أ- **التحليل البنيوي**

ب–التحليل المحايث

ج – تحليل الخطاب

والاتجاه نفسه تسير فيه دراسات الشكلانيين الروس التي تروم استكناه ثوابت النص وبناه العميقة في علاقتها بمظاهرها السطحية ، وهكذا أقصت البنيوية بصفة عامة الإنسان والتاريخ باسم البنية، والنظام ، واللغة ، والنسق والعلامات . وقد أثبت الأنتروبولوجيون أن الحكاية في المجتمعات الإثنوغرافية لا يتكفل شخص بعينه بنقلها ، بل يوجد رواة جماعيون ، فمن الواضح أن بعض الكتاب حاولوا خلخلة مملكة المؤلف منذ أمد طويل ، ففي فرنسا يعتبر **ملارميه** بلا شك أول من تنبأ بضرورة إحلال اللغة ذاتها محل من كان حتى ذلك الوقت يعد مالكًا لها. فاللغة في رأيه هي التي تتكلم وليس المؤلف ، فالنقد عند **ملارميه** يدور بمجموعه حول إلغاء المؤلف لصالح اللغة والكتابة ، ويستعمل **فاليري** الذي لم يكن يشعر بالارتياح داخل سيكولوجيا الأنا على إدخال بعض التغيير على نظرية ملارميه. ولكن بما أن ميله إلى النزعة الكلاسيكية كان يشده إلى دروس البلاغة، فإنه لم يتورع عن وضع المؤلف موضع سخرية واستهزاء وشك، ملحًا على الطبيعة اللغوية والعفوية لعمل المؤلف، ومؤكدًا من خلال كتاباته النثرية الطبيعة اللفظية للأدب، تلك الطبيعة التي كان يبدو معها أي لجوء إلى دواخل الكاتب مجرد خرافة .

و أزال **بروست** عن المؤلف سلطته العظيمة على الرغم من الطابع النفسي الظاهر في تحليلاته. إذ أدخل تشويشًا بلا هوادة على المنظور والسرد والعلاقة التي تربط الكاتب بشخصياته ، لقد أمد **بروست** الكتابة الحديثة بملحمتها التي تعتمد على انقلاب جذري في مجال الكتابة السردية، ولاسيما في روايته " **بحثا عن الزمن الضائع**" وعوض أن يضع حياته في أعماله كما يقال عادة ، فإنه جعل من حياته نفسها عملاً أدبيًا كان كتابه نموذجًا عنها

ولقد أسهمت الحركة السريالية في نزع الطابع القدسي الذي كانت تتخذه صورة المؤلف مادامت كانت تقول بمبدأ الكتابة المتعددة في مستوى التأليف ، وكانت الشكلانية الروسية السباقة إلى إقصاء المؤلف وعزله، والبحث عن النظام والبنيات الثاوية وراء الاختلاف فوق السطح النصي. ومن أهم أسس هذه الشكلانية الإنشائية أنها أدت باستقلال علم الأدب عن العلوم الإنسانية الأخرى؛ لأن شعرية النص بعيدة في نظرها " كل البعد عن أن تحتل الدور فيها المباحث النفسية والاجتماعية وغيرها مما له علاقة بالمؤلف المبدع والقارئ المتلقي. وهكذا طردت الشكلانية من عالمها النقدي ومنهجها التحليلي المؤلف. فللقبض على شعرية النص لا مجال للاعتماد على حياة المؤلف ونفسيته وصدقه أو كذبه وإلهامه، ولا لدراسة بيئته وجنسه، ولا للذاتية وأحكام القيمة،

ولا لتقمص الناقد بأحكامه المعيارية تحسينًا أو تقبيحًا دور شخصية الرقيب وصاحب السلطة الجمالية المتحكمة في المبدع والمتلقي لأن نقدًا من هذا القبيل لا يمكنه أن يحلّ محل تحليل علمي موضوعي لفن اللغة ووصفها ، وأعدمت اللسانيات والبنيوية المؤلف عندما ركزت على الدال والمدلول وأقصت المرجع وكل ما هو مادي خارجي عن المعطى اللغوي. وقد مكنت عملية تقويض المؤلف من أداة تحليلية ثمينة ، وذلك عندما بينت أن عملية القول وإصدار العبارات عملية فارغة في محمولها ، وأنها يمكن أن تؤدي دورها على أكمل وجه ، دون أن تكون هناك صورة لإسنادها إلى المتحدثين : فمن الناحية اللسانية ، ليس المؤلف إلا ذلك الذي يكتب ، مثلما أن الأنا ليس إلا ذلك الذي يقول أنا: **إن اللغة تعرف الفاعل، ولا شأن لها بالقائل أو الشخص** . وهذا الفاعل الذي يظل فارغًا خارج عملية القول التي تحدده يكفي كي تقوم اللغة أي كي تستنفذ .

ويعد **رولان بارت** من النقاد الذين أعلنوا إفلاس المؤلف، وخاض صراعًا ضد **ريمون بيكار** في كتابه (**النقد والحقيقة**) مدافعًا عن النقد الجديد الذي لا يؤمن بسلطة الكاتب ، **مادام التناص يتحكم في النصوص الإبداعية** ، ومادام البحث عن المؤلف بحثا عن الناقد وإغلاقًا لكتابة وإعطاء مدلول نهائي للنص ، فالنص لا ينشأ عن " رصف كلمات تولد معنى وحيدًا ، وإنما هو فضاء متعدد الأبعاد تتمازج فيه كتابات متعددة وتتعارض من غير أن يكون فيها ما هو أكثر من غيره أصالة: النص نسيج من الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعددة إن الكاتب لا يمكنه إلا أن يقلد فعلاً هو دومًا متقدم عليه، دون أن يكون ذلك الفعل أصليًا على الإطلاق".

والبحث عن المؤلف هو قتل للنص واغتيال للذته، وتعدد دلالاته، وتحنيط قسري لوظيفته الجمالية. فعندما يبتعد المؤلف ويحتجب، فإن الزعم بالتنقيب عن " أسرار النص يغدو أمرًا غير ذي جدوى، ذلك بأن نسبة النص إلى مؤلف معناها إيقاف النص وحصره وإعطاؤه مدلولاً نهائيًا. إنها إغلاق الكتابة. وهذا التصور يلائم النقد أشد ملاءمة، إذ إن النقد يأخذ على عاتقه حينئذ الكشف عن المؤلف (أو حوامله من مجتمع وتاريخ ونفس وحرية) من وراء العمل الأدبي. وبالعثور على المؤلف، يكون النص قد وجد تفسيره، والناقد ضالته. فلا غرابة إذن أن تكون سيادة المؤلف من الناحية التاريخية هي سيادة الناقد. كما لا غرابة أن يصبح النقد اليوم(حتى ولو كان جديدًا) موضع خلخلة مثل المؤلف. فالكتابة المتعددة لا تتطلب إلا الفرز والتوضيح، وليس فيها تنقيب عن الأسرار.

ويقوم موت المؤلف عند بارت بوظيفة ثلاثية :

إدراك النص في تناصه و يبتعد بالنقد عن النظر في الصدق والكذب و يفسح المجال لتموضع القارئ ،إذ إن مولد القارئ يجب أن يدفع ثمنه انسحاب المؤلف ، فالبنيوية بجميع تياراتها (الشكلانية–البنيوية– السيميوطيقا– المورفولوجيا الألمانية...) نزعة متعالية تلغي التاريخ، وتستلب الإنسان وتقيده بإسار النسق والبنية والنظام والعلامات ، ومع جماعة ما بعد البنيوية (**جنيت، تودوروف ، كريستيفا، بارت**) ننتقل إلى مرحلة أخرى هي مرحلة القارئ مادام **بارت** يؤكد أن" **ميلاد القارئ رهين بموت المؤلف**".

النـص : أعلنت البنيوية والسيميوطيقا موت المؤلف والمرجع، وغيرتهما بالنص أو العلامات اللغوية والبصرية . فإذا كانت البنيوية تقوم على التفكيك والتركيب، وتركز على النص في انغلاقه النسقي ، فإن السيميوطيقا – باعتبارها علما للعلامات السمعية والأيقونية– لا تبالي بالمؤلف ولا بما يقوله النص ، وما يهمها كيف قال النص ما قاله ، أي شكل المضمون، وتهدف السيميائية إلى الكشف عن البنيات العميقة المستترة وراء البنيات السطحية، وهي تعمل بالتفكيك والتركيب ، وتتحرك عبر مستويين:

– مستوى سطحي.

– . مستوى عميق.

وتبحث في كليهما عن الدلالة ، والدلالة هي شكل وليست مادة ، وتقوم على مبدأ العلاقات ، تنطلق السيميائية من أن كل نص له شكل ومضمون ، والنتيجة التي تريد الوصول إليها هي الكشف عن شكل هذا المضمون. فالسيميائية دراسة شكلانية للمضمون ، تمر عبر الشكل لمساءلة الدوال من أجل معرفة دقيقة وحقيقية للمعنى ومن ثمة تتطلب الاستقراء الداخلي للوظائف النصية التي تساهم في توليد الدلالة ، أو البحث عن شكل الوظائف الدلالية داخل النص ، أي كل ما هو حيثيات سوسيوتاريخية . ولا يهمه نفسية المبدع، فهو يشتغل على العلاقات المولدة، أي إن الدلالة لا توجد قبل القراءة وإنما تصطنع أثناء القراءة ، إذ تستند إلى ثلاثة ثوابت منهجية :

أ– التحليل البنيوي : يركز المهتم بالدراسات البنيوية على البنية الداخلية للنص الأدبي ، أي الاهتمام باللغة والجوانب الفنية و الجمالية بعيدًا عن المؤثرات الخارجية، ويركز التحليل البنيوي على الاهتمام بأدبية النص الأدبي أي ما يجعل من العمل الأدبي أدبًا. ويعتمد المنهج البنيوي في دراسته على ركيزتين هما: البنية وموت الكاتب؛ أي

عدم الاهتمام بشخصيته ولا بالظروف المحيطة به، وقد استفادت البنيوية من علوم أخرى كاللسانيات والأنتروبولوجيا وعلم النفس ، لكنها ظلت أداة للنظر وتحليل النصوص ولم تتطور إلى علم قائم بذاته .

ب–التحليل المحايث : والمقصود بالتحليل المحايث أن النص لا ينظر إليه إلا في ذاته مفصولاً عن أي شيء يوجد خارجه ، والمحايثة بهذا المعنى هي عزل النص والتخلص من كل السياقات المحيطة به ، فالمعنى ينتجه نص مستقل بذاته ويمتلك دلالاته في انفصال عن أي شيء آخر.

ج – تحليل الخطاب : يهدف تحليل الخطاب إلى إعطاء وصف صريح للوحدات اللغوية تحت الدراسة ، وذلك من خلال بعدين لهذا الوصف هما :

النص : يعنى بنية الخطاب الداخلية التي تتآلف منها المفردات، والتراكيب، والجمل .

السياق : ويعنى دراسة الخطاب في ضوء الظروف الخارجية والمؤثرات المباشرة عليه وظروف إنتاجه، والخطاب الصحفي خطاب اجتماعي يرتبط بالمجتمع الذي يوجه إليه ويحمل قيمه ،كما يهدف تحليل الخطاب إلى فك شفرات النص؛ وذلك بالتعرف إلى ما وراءه من افتراضات أو ميول فكرية أو مفاهيم؛ فتحليل الخطاب محاولة للتعرف إلى الرسائل التي يود النص أن يرسلها، ويضعها في سياقها التاريخي والاجتماعي، وهو يضمر في داخله هدفًا أو أكثر، وله مرجعية أو مرجعيات وله مصادر يشتق منها مواقفه وتوجهاته، إن الخطاب أكبر من النص وأشمل من الأيديولوجيا ، ويؤثر في نوعية اللغة وكيفية استخدامها.

يتطلب تحليل الخطاب استرجاع الظروف التي أدت إلى إنتاج النص، وهو ما نسميه بتحليل السياق؛ فالسياق جزء أساسي من عملية تحليل الخطاب، لا تعتمد العمليات الاتصالية فقط على السياق حتى تفهم، بل إنها تغير ذلك السياق، ويمكن أن ننشئ داخل السياق النصي سياقًا آخر له مسرده الخاص من المؤشرات، وبالفعل يمكن إقحام سياقات جديدة داخل السياقات المركبة. والاتجاه نفسه تسير فيه دراسات الشكلانيين الروس التي تروم استكناه ثوابت النص وبناه العميقة في علاقتها بمظاهرها السطحية. وهكذا أقصت البنيوية بصفة عامة الإنسان والتاريخ باسم البنية، والنظام، واللغة، والنسق، والعلامات. وقد أثبت الأنتروبولوجيون أن الحكاية في المجتمعات الإثنوغرافية لا يتكفل شخص بعينه بنقلها، بل يوجد رواة جماعيون .

فمن الواضح أن بعض الكتاب حاولوا خلخلة مملكة المؤلف منذ أمد طويل، ففي فرنسا ، يعد **ملارميه** بلا شك أول من تنبأ بضرورة إحلال اللغة ذاتها محل من كان حتى ذلك الوقت يعد مالكا لها. فاللغة في رأيه هي التي تتكلم وليس المؤلف، فالنقد عند مالارميه يدور بمجموعه حول إلغاء المؤلف لمصلحة اللغة والكتابة .

ويستعمل **فاليري** الذي لم يكن يشعر بالارتياح داخل سيكولوجيا الأنا على إدخال بعض التغيير على نظرية ملارميه ، ولكن بما أن ميله إلى النزعة الكلاسيكية كان يشده إلى دروس البلاغة، فإنه لم يتورع عن وضع المؤلف موضع سخرية واستهزاء وشك، ملحًا على الطبيعة اللغوية والعفوية لعمل المؤلف، ومؤكدًا من خلال كتاباته النثرية الطبيعة اللفظية للأدب ، تلك الطبيعة التي كان يبدو معها أي لجوء إلى دواخل الكاتب مجرد خرافة .

وأزال بروست عن المؤلف سلطته العظيمة على الرغم من الطابع النفسي الظاهر في تحليلاته. إذ أدخل تشويشًا بلا هوادة على المنظور والسرد والعلاقة التي تربط الكاتب بشخصياته . لقد أمد بروست الكتابة الحديثة بملحمتها التي تعتمد على انقلاب جذري في مجال الكتابة السردية ولاسيما في روايته " بحثا عن الزمن الضائع". وعوض أن يضع حياته في أعماله كما يقال عادة، فإنه جعل من حياته نفسها عملاً أدبيًا كان كتابه نموذجًا عنها.

وكانت الشكلانية الروسية السباقة إلى إقصاء المؤلف وعزله، والبحث عن النظام والبنيات الثاوية وراء الاختلاف فوق السطح النصي. ومن أهم أسس هذه الشكلانية الإنشائية أنها أدت باستقلال علم الأدب عن العلوم الإنسانية الأخرى لأن شعرية النص بعيدة في نظرها " كل البعد عن أن تحتل الدور فيها المباحث النفسية والاجتماعية وغيرها مما له علاقة بالمؤلف المبدع والقارئ المتلقي . وهكذا طردت الشكلانية من عالمها النقدي ومنهجها التحليلي المؤلف. فللقبض على شعرية النص لا مجال للاعتماد على حياة المؤلف ونفسيته وصدقه أو كذبه وإلهامه ، ولا لدراسة بيئته وجنسه، ولا للذاتية وأحكام القيمة ، ولا لتقمص الناقد بأحكامه المعيارية تحسينًا أو تقبيحًا دور شخصية الرقيب وصاحب السلطة الجمالية المتحكمة في المبدع والمتلقي ، لأن نقدًا من هذا القبيل لا يمكنه أن يحل محل تحليل علمي موضوعي لفن اللغة ووصفها.

وأعدمت اللسانيات والبنيوية المؤلف عندما ركزت على الدال والمدلول وأقصت المرجع وكل ما هو مادي خارجي عن المعطى اللغوي . وقد مكنت عملية تقويض المؤلف من أداة تحليلية ثمينة ، وذلك عندما بينت أن عملية القول وإصدار العبارات عملية فارغة في محمولها، وأنها يمكن أن تؤدي دورها على أكمل وجه ، دون أن تكون هناك صورة لإسنادها إلى المتحدثين : فمن الناحية اللسانية ، ليس المؤلف إلا ذلك الذي يكتب ، مثلما أن الأنا ليست إلا ذلك الذي يقول أنا : إن اللغة تعرف الفاعل ولا شأن لها بالقائل أو الشخص .

ويعد **رولان بارت** من النقاد الذين أعلنوا إفلاس المؤلف، وخاض صراعًا ضد ريمون بيكار في كتابه(النقد والحقيقة) مدافعًا عن النقد الجديد الذي لا يؤمن بسلطة الكاتب، بالنظر إلى أن التناص يتحكم في النصوص الإبداعية، وأنّ البحث عن المؤلف هو بحث عن الناقد وإغلاق للكتابة وإعطاء مدلول نهائي للنص . فالنص لا ينشأ عن " رصف كلمات تولد معنى وحيدًا ، معنى لاهوتيًا إذا صح التعبير ، وإنما هو فضاء متعدد الأبعاد تتمازج فيه كتابات متعددة وتتعارض ، من غير أن يكون فيها ما هو أكثر من غيره أصالة : النص نسيج من الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعددة . إن الكاتب لا يمكنه إلا أن يقلد فعلاً هو دومًا متقدم عليه، دون أن يكون ذلك الفعل أصليًا على الإطلاق" ، والبحث عن المؤلف هو قتل للنص واغتيال للذته، وتعدد دلالاته ، وتحنيط قسري لوظيفته الجمالية . فعندما يبتعد المؤلف ويحتجب، فإن الزعم بالتنقيب عن " أسرار النص يغدو أمرًا غير ذي جدوى، ذلك بأن نسبة النص إلى مؤلف معناها إيقاف النص وحصره وإعطاؤه مدلولاً نهائيًا . إنها إغلاق الكتابة. وهذا التصور يلائم النقد أشد ملاءمة، إذ إن النقد يأخذ على عاتقه حينئذ الكشف عن المؤلف (أو حوامله من مجتمع وتاريخ ونفس وحرية) من وراء العمل الأدبي . وبالعثور على المؤلف ، يكون النص قد وجد تفسيره، والناقد ضالته . فلا غرابة إذاً أن تكون سيادة المؤلف من الناحية التاريخية هي سيادة الناقد . كما لا غرابة أن يصبح النقد اليوم (حتى ولو كان جديدًا) موضع خلخلة مثل المؤلف . فالكتابة المتعددة لا تتطلب إلا الفرز والتوضيح ، وليس فيها تنقيب عن الأسرار.

يمكن تحديد الالتفاتات الأولى لدور القراء ، في ما نجده في النقد الأدبي الإنجليزي على عهد (**إدجار ألان بو**)، **وما كتبه** (**شارل بودلير**) **والشاعر الرمزي** (**بول فاليري**) الذي قال : لأشعاري المعنى الذي تحمله عليه . وقد برزت العناية الحقيقية بالقارئ مع سوسيولوجية **روبير إسكاربيت** و الذي يرى أن الكاتب إنما يكتب لقارئ أو لجمهور من القراء ، فهو عندما يضع أثره الأدبي ، يدخل به في حوار مع القارئ . وللكاتب من هذا الحوار نوايا مبيتة يريد إدراكها، فهو يرمي إلى الإقناع أو إلى المد بالأخبار أو الإثارة أو التشكيك أو زرع الأمل أو اليأس ومما يبرهن على أن الكاتب يرمي بالإنشاء الأدبي إلى ربط الصلة بالقارئ أنه يعمد إلى نشر أعماله . ومن هنا رأى إسكاربيت أن حياة الأعمال الأدبية تبدأ من اللحظة التي تنشر فيها، إذ هي، في ذلك الحين تقطع صلتها بكاتبها لتبدأ رحلتها مع القراء .

وترتكز سوسيولوجية إسكاربيت على البحث في الشروط المادية والنفسية والمؤسسية لمباشرة القراءة . وهنا يتفق إسكاربيت مع **جان بول سارتر** ، والذي أكد أن الجمهور للأثر انتظار ، وهو يعني بذلك أن الأثر يحيا قبل اتصاله بالجمهور ، حياة تقديرية ، فهو قبل النشر موجود بالقوة ، وهو بعد النشر موجود بالفعل...

ومن أهم نظريات القراءة نجد فينومنولوجية القراءة مع جان بول سارتر التي وضحها في كتابه (ما الأدب؟) . ففيه يقدم إجابة كاملة عن القراءة وماهية الكتابة ووظيفتها من خلال تفاعل الذات والموضوع ، كما نجد تجريبية القراءة مع **روبير إسكاربيت وجاك لينهاردت وبيير جوزا** وشعرية القراءة مع **ميشيل شارل** ، ونظرية التقبل مع **ياوس وإيزر** (مدرسة كونستانس) أو ما يسمى بجمالية القراءة ، وسيميولوجية القراءة مع رولان بارت وأمبرطو إيكو. وثمة نظريات أخرى مثل نظرية التخاطب حيث يتوقع المرسل (الأديب) من القارئ " أن يقوم بالتأويل أثناء القراءة وينتظر منه أن يثري البلاغ الأدبي بإضافات شخصية من عنده يسلطها عليه. ولأن التخاطب الأدبي غامض في أساسه، يعمد القارئ، كلما واجه نصا أدبيا، إلى امتحانه، فاختبر قدراته على تحمل المعاني الإضافية بموجب ماركب فيه من مواطن غامضة تتحمل التأويل. ومن هنا كان الأثر الأدبي في نظرية التخاطب، أثرا مفتوحا يستدعي التأويلات العديدة ويتقبلها فيزداد بها ثراء على ثرائه .

وتعتبر جمالية التقبل من أهم النظريات المعاصرة التي اهتمت بالقارئ والقراءة، ونشأت هذه النظرية في ألمانيا الغربية وتنسب لجامعة كونستانس ومن ممثليها ياوس وإيزر. وقد بلورت هذه المدرسة مجموعة من المفاهيم الأساسية كأفق الانتظار والمسافة الجمالية والقارئ الضمني وفعل القراءة والقطب الفني والقطب الجمالي ومرحلة استجماع المعنى ومرحلة الدلالة .

ولا ننسى كذلك سيميولوجية القراءة مع رولان بارت التي اهتمت بالقارئ والقراءة ولذة النص، واعتبر بارت أن الناقد الجديد ليس سوى قارئ عليه أن يعيد إنتاج النص مرة أخرى، وأن على المؤلف أن ينسحب ليحل القارئ محله. فالنقد في نظره قراءة . وميلاد القارئ مرتبط بموت الكاتب. إن النص " يتألف من كتابات متعددة، تنحدر من ثقافات عديدة، تدخل في حوار مع بعضها البعض، وتتحاكى وتتعارض، بيد أن هناك نقطة يجتمع عندها هذا التعدد. وليست هذه النقطة هي المؤلف ، كما دأبنا على القول، وإنما هي القارئ: القارئ هو الفضاء الذي ترتسم فيه كل الاقتباسات التي تتألف منها الكتابة دون أن يضيع أي منها ويلحقه التلف. فليست وحدة النص في منبعه وأصله وإنما في مقصده واتجاهه. بيد أن هذا الاتجاه لم يعد من الممكن أن يكون شخصيا: فالقارئ إنسان لا تاريخ له ولا حياة شخصية ولا نفسية. إنه ليس إلا ذاك الذي يجمع فيما بين الآثار التي تتألف منها الكتابة داخل نفس المجال .

هذه أهم النظريات حول القراءة والقارئ ، وتبيان لدورها في انبناء النص واستهلاكه والتلذذ به وإعادة إنتاجه. وقد تكون القراءة مغلقة أو مفتوحة حسب مرجعيات القارئ الثقافية وظروفه النفسية والاجتماعية .

كل هذه التساؤلات ، تعكس الصعوبات التي تواجهنا عندما نُحاول الإجابة عن الأسئلة السابقة ، وجميع هذه الأسئلة التي تعترض طريق الدارس الأدبي أو المتعامل مع الأدب ، تدور في قضايا ثلاث هي: **الأدب ، وطبيعة الأدب، ووظيفة الأدب** ، أي مصدره وماهيته ومَهمته . ولأن البحث في مثل هذه القضايا يتطلب من الدارس أن يحدد مواقفه من الإنسان والحياة ، لأن العمل الأدبي كإنتاج بشري (وثيقة إنسانية) له علاقة مباشرة بالحياة كلها وبعبارة أخرى يكون البحث في تلك القضايا مبنيًا على نظرية في المعرفة أو فلسفة محددة متكاملة ، وعندما يفعل الدارس هذا فإنه يجد نفسه في ميدان آخر ، بعيدًا عن النقد الأدبي وتاريخ الأدب هو ميدان " **نظرية الأدب**" ، فنظرية الأدب هي **مجموعة من الآراء والأفكار القوية المستندة إلى نظرية في المعرفة أو في الفلسفة وتهتم بالبحث في نشأة الأدب ، وطبيعته، ووظيفته ، وهي تدرس الظاهرة الأدبية بعامة من هذه الزوايا (النشأة والطبيعة والوظيفة)** وتعمل على التأسيس لمفاهيم عامة تبين حقيقة الأدب وآثاره ، وتُعنى نظرية الأدب بمقومات الأدب في أي زمان أو مكان وفي أي لغة كتب بها، فالبحث في نشأة الأدب يعني بيان العلاقة القائمة بين الأديب والعمل الأدبي ،كما أن البحث في طبيعة الأدب يعني بيان جوهر الأعمال الأدبية أي خصائصها وسماتها العامة ، وأخيرًا فإن البحث في وظيفة الأدب يعني بيان العلاقة بين الأدب وجمهور القراء أي بيان أثر الأدب في المتلقين ، ولا شك بأن الأديب والعمل الأدبي وجمهور القراء، أركان أساسية لوجود الأدب وإذا انتفى ركن من هذه الأركان انتفى وجود الأدب ، لكن الاهتمام بهذه الأركان الثلاثة يدل على أن مهام نظرية الأدب تتداخل مع مهام النقد الأدبي وتاريخ الأدب كذلك، فالناقد لا بد له من الاستناد إلى نظرية في الأدب قبل تعامله المباشر مع النصوص الأدبية .

ومثل النقد وتاريخ الأدب فإن نظرية الأدب لا يمكن أن توجد إلا بعد وجود الأعمال الأدبية ورغم التداخل بين الاختصاصات الثلاث إلا أن ما يميز كلًا منها ، فالمؤرخ الأدبي يتعامل مع النص ليبين الظروف والملابسات التي أحاطت به وبصاحبه، والناقد يتعامل مع النص ليبين مواطن الجودة وأسبابها أو ليبين لنا مدى انفعاله به ، أو ليصدر حكما ما ، أما المُنظر الأدبي فإنه يهتم بجملة من النصوص لا لكي يُصدر أحكامًا، أو يصور انفعاله إزاءها وإنما لكي يستنبط مبادئ عامة شاملة تبين حقيقة الأدب وأثره كظاهرة عامة أيضً (.لويس تايسون : النظريات النقدية المعاصرة – الدليل الميسَّر للقارئ ، تر : أنس عبد الرزاق مكتبي ، جامعة الملك سعود ، النشر العلمي والمطابع ، 1435.)

-1- نظرية التحليل النفسي لاكان :

هو المفكر الفرنسي جاك لاكان Jaques Lacan (1901- 1981).توصف كتاباته بأنها مجردة إلى حد ما ، وغالباً ما تكون غامضة، ويصعب فهمها في أغلب الأحيان ، يبرر لاكان نفسه سبب الغموض في كتاباته ، لأن اللاوعي نفسه هو أمر غامض، كما أن اللاوعي أمر صعب الفهم . كلمة رمزي (Symbolic) لاتحمل المعنى نفسه عندما نقوم نحن باستخدام هذا التعبير في دراساتنا الأدبية . لكي نستوعب مفاهيم لاكان الأكثر ارتباطاً بالتفسير الأدبي ، فإننا بحاجة إلى أن نبدأ بنظريته المتعلقة بالنمو النفسي للطفل ويعتقد لاكان أن الطفل في شهوره الأولى يشعر بكل من ذاته والمحيط من حوله على أن كلاً منهما كيان عشوائي مجزأ لا شكل له ، وفي الواقع فإن الطفل لا يميز نفسه عن محيطه ، كما أنه لايعرف أن أعضاءً من جسمه بالذات هي أجزاء من جسمه، لأنه ليس لديه إحساس بنفسه يمكنه من استيعاب كهذا .

يسمي لاكان المرحلة التي تحدث في الفترة ما بين الشهر السادس والثامن من حياة الطفل بـ "مرحلة المرآة" وسواء نظر الطفل إلى نفسه في مرآة حقيقية أو رأى نفسه من خلال ردود أفعال والدته تجاهه، فالمسألة هي أن الطفل يُكَوِّن إحساساً بنفسه على أنه كيان كامل، بدلاً من أن يكون كياناً مجزأً لاشكل له ، يزعم لاكان أن "مرحلة المرآة" تمهيد لما يسميه "نظام الخيال"، ويقصد به عالم الصور، إنه ليس عالم الخيال، بل إنما هو عالم الإدراك، إنه العالم الذي يدركه الطفل عن طريق الصور، ليس عن طريق الكلمات.

اكتساب الطفل للغة يعني عدة أمور مهمة بالنسبة لـ لاكان ، فهو يشير إلى اكتساب الطفل للغة على أنه دخول إلى نظام الرموز، إذ إن اللغة هي أولاً وأخيراً نظام من الرموز ذو معنى، أي أنه نظام من الرموز لصنع المعاني. الانفصال الأكبر هو الانفصال عن الاتحاد الوثيق الذي عايشناه مع والدتنا في أثناء انغماسنا في عالم الخيال حيث يرى لاكان أن هذا الانفصال يشكل واحداً من أهم تجارب الخسارة لدينا، كما أنه سوف يطاردنا طوال حياتنا، سوف نقوم بالبحث عن الأشياء البديلة سواء أكانت مهمة أم لا ، وذلك لنعوض عن ذلك الاتحاد المفقود الذي عشناه مع والدتنا ، سوف نمضي حياتنا لاشعورياً ونحن نقتفيه في نظام الرموز، ولكننا لن نقدر أبداً على المحافظة على شعور الرضا التام. لماذا؟ يعزو لاكان سبب ذلك إلى أن نوع الرضا الذي نبحث عنه – على الرغم من أننا لاندرك بأننا نبحث عنه – هو شعور بالكمال والإشباع والاتحاد مع والدتنا أو عالمنا الذي تلاشى من حياتنا الواقعية عندما دخلنا في نظام الرموز، أي عندما اكتسبنا اللغة .

يشير لاكان إلى عنصر الرغبة المفقودة على أنه العنصر الصغير أ ، ويشير الحرف ألف هنا إلى كلمة (آخر). ويعرض الدراسون أسباباً لاستخدام لاكان لهذه الصيغة المختصرة، منها: أنه في أثناء انفصالنا عن عالمنا ماقبل النطق المتميز باتحادنا المثالي مع والدتنا ، قام نظام الرموز بتغيير والدتنا إلى شخص آخر تماماً، كما غير كل شيء آخر في عالمنا المتحد ماقبل النطق إلى عالم من الناس والأشياء المنفصلة عنا ، لماذا استخدم لاكان الحرف الصغير a بدلاً من الحرف الكبير (other) الذي يستخدمه عندما يشير إلى سمة معينة من نظام الرموز؟

قد يكون السبب: هو أن علاقتنا مع الجسم الصغير أ ، أي علاقتنا مع عنصر الرغبة المفقودة هو أمر شخصي وذو طابع فردي وخاص جداً، بينما تجاربنا مع عالم الرموز ليست كذلك ، وفي رواية " تذكرت أشياء مضت" (Rememberance Of Things Past) للمؤلف مارسيل براوست (Marcel Proust) عندما يقوم الراوي للمرة الأولى منذ طفولته بتذوق قطعة صغيرة من " الكاتو" تسمى مادلين (Madeleine) فإنه يبتهج بذكريات من أيام صباه، كما تغمره ذكريات حية وغير متوقعة، تمثل قطعة الكاتو مادلين له العنصر الصغير أ ، لايمكننا التشديد على نحو كاف على أهمية الخسارة والنقصان في التحليل النفسي عند لاكان ، فعلى سبيل المثال أحتاج إلى كلمة "بطانية" كبديل عن عبارة بطانيتي وذلك لأنه لم تعد لدي تجربتي السابقة فيما يخص بطانيتي ، يعتقد لاكان أن عمليات اللاوعي تشبه عمليتين شائعتين جداً من عمليات اللغة التي تتضمن نوعاً من الخسارة أو النقص وهما: الاستعارة والكناية ، حيث نلاحظ أن كلاً من الاستعارة والكناية تتضمنان غياب شيء ما ، أي نوعاً من الخسارة أو النقصان ، فقد استخدم كلاهما بديلين عن شيء أقصي جانباً.

تعد وجهة نظر لاكان عن الواقع من المفاهيم الصعبة جداً التي وجدت صعوبة في تفسيرها، إذ يمكن تفسيره على أنه خارج أنظمة صياغة المعاني، كما أنه يقع خارج العالم الذي تشكله الإيديولوجيات التي يستخدمها المجتمع في تفسيره للوجود ، فعلى سبيل المثال يكمن الواقع في تلك التجربة التي نمر بها يومياً ولو كان ذلك لبرهة عندما نشعر أنه لايوجد هدف أو معنى للحياة ، أو أيا من القواعد التي تحكم المجتمع عبارة عن أضاليل أو أخطاء ، أو أنها نتاج الصدفة ، ربما يطرح القارئ هذا السؤال : ماعلاقة كل ما تقدم بالتفسير الأدبي؟

بما أن التفسير الأدبي عند لاكان مختلف تماماً عن طريقة التحليل الكلاسيكية المعروفة ، فإنه من المفيد التعرف إلى أنواع التحليل الأدبي التي يقدمها النقاد الذين يتبعون طريقة لاكان، فعندما نرغب بتفسير عمل أدبي مستخدمين نهج لاكان، فإن الطريقة المثلى تعتمد على بعض المفاهيم الرئيسة لدى لاكان التي ذكرت آنفاً ، ومن ثم نبحث عما يوحيه هذا الاكتشاف. قد نبحث مثلاً عما إذا كانت الشخصيات أو الأحداث أو الفصول في

القصة تجسد عالم الخيال، وفي هذه الحالة سوف نتوقع وجود عالم خاص يمكن أن يكون خيالياً أو وهمياً، وينبغي أن نبحث عن تلك النقاط من النص المستمدة من نظام الرموز.

"ورق الجدران الأصفر" (1982م)، The Yellow Wallpaper للمؤلفة شارلوت بيركينز جيلمان Charlotte Perkins Gilman ، باستخدام طريقة لاكان يمكننا القول بأن الراوية التي لم يذكر اسمها في القصة، قد أمضت كثيراً من الوقت في عالم الخيال إلى أن عاشت هناك على نحو دائم؟ كيف يمكننا أن نعد لجوءها إلى عالم الخيال سبباً في رفضها لعالم الرموز الذي يجسده بوضوح كل من زوجها وأخيها؟ وإلى أي مدى يمكننا أن نعد أن ورق الجدران يمثل مفهوم الواقع عند لاكان؟ هل هناك تبرير لموقفنا إذا افترضنا أن ورق الجدران الأصفر تمثل فيه الشخصية نفسها عالقة بين صخرة لاكانية ومكان صلب، بحيث تجد نفسها بين بديلين لايمكن العيش فيهما؟ تنتهي القصة حين تزحف البطلة في أرجاء الغرفة، مثل طفل صغير جداً، وهي غير قادرة على القيام بدورها بوصفها أحد أفراد المجتمع، الأمر الذي ينتج عنه انغماس كامل في عالم الخيال كما تفسره نظرية لاكان.

-2- النظرية النقدية الماركسية :

الفرضيات الأساسية للنظرية الماركسية

يعد نقاد هذه النظرية أن أي نظرية لاتقدم الحقائق الاقتصادية على التجربة البشرية تسيء فهم الثقافة البشرية فالحصول على القوة الاقتصادية والحفاظ عليها ، هو الدافع الكامن وراء كل النشاطات الاجتماعية والسياسية ومن ثمّ يبدو جليًا أن الاقتصاد هو القاعدة التي تقوم عليها البنية الفوقية الاجتماعية والسياسية والأيديولوجية .

ولأن القوة الاقتصادية تتضمن بداخلها القوة الاجتماعية والسياسية ، يفضل عديد من نقاد النظرية الماركسية عند الحديث عن بنية الطبقات الآن ، أن يستخدموا مصطلح " الطبقة الاقتصادية — الاجتماعية " بدلاً من الطبقة الاقتصادية ، وتسمى الظروف الاقتصادية في اصطلاحات النظرية الماركسية بالظروف المادية ويسمى الوضع السياسي والاجتماعي والأيديولوجي المنبثق عن هذه الظروف بالموقف التاريخي . لذلك يصر الناقد الماركسي على أنه لا يمكننا أن نفهم الأحداث البشرية إلا بفهمنا للظروف التاريخية والمادية ، وتخلق الفروق الاقتصادية — الاجتماعية ، من منظور ماركسي ، فجوة أكبر مابين طبقات المجتمع أكثر من تلك الفروق المتعلقة بالدين أو السلالة أو العرق أو الجنس .

دور الأيديولوجيا :

يعرّف الماركسيون " الأيديولوجيا " على أنها نظام معتقدات وأن كل نظم المعتقدات نتاج قولبة ثقافية , وبالطبع أن كل النظريات النقدية في هذا الكتاب هي أيديولوجيات أيضًا ، وهنا تجدر بنا ملاحظة أن الأيديولوجيات ليست سواء، فبعضها محبب والآخر ليس كذلك , وتستطيع الأيديولوجيات عن طريق طرح نفسها باعتبارها طرقًا طبيعية للتعامل مع العالم أن تحجب عنا القدرة على فهم الظروف المادية /التاريخية التي نعيش فيها , لأنها ترفض الاعتراف بأن لهذه الظروف أي تأثير في الطريقة التي نرى بها العالم .

إن دور الأيديولوجيا في إبقاء أصحاب السلطة في أماكنهم مهم جدًا حسب النظرية الماركسية، لذلك سنتكلم باختصار عن أيديولوجيات أخرى تعمل بالطريقة ذاتها :

- **الطبقية** : وهي أيديولوجيا تقيّم الفرد على أساس الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها , فكلما علت طبقة الفرد الاجتماعية اعتبر أفضل .

- **الوطنية** : وهي من الأيديولوجيات الأخرى التي تبقي فقراء شعب معين يحاربون فقراء شعوب أخرى وتلعب هذه الأيديولوجيا بعواطف الفقراء لإقناعهم بأنهم جزء مهم من الأمة التي ينتمون إليها .

- **الدين** : وهو في النظرية الماركسية ليس إلا أيديولوجيا , وقد أطلق عليه ماركس "أفيون الشعوب " حيث إن الدين يعمل مخدرًا أو مهدئًا لإبقاء الفقراء راضين عما يحصلون عليه في الدنيا , فمسألة وجود الله ليس بالأمر المهم في النظرية الماركسية ، بل إن المهم هو ما يقوم الناس بفعله تحت اسم " الله " .

- **الاستهلاك** : وهي أيديولوجيا تقول: إن مدى أفضلية الشخص مرتبط بما يشتريه .

ومازال هناك بالطبع عديد من الأيديولوجيات الرأسمالية التي نستطيع الحديث عنها , لكن ما ذكرناه يكفي لمعرفة كيف نرى هذه الأيديولوجيات من منظور ماركسي , ويتبع النقاد الماركسيون الآتي :

أولاً : يحددون الأيديولوجيا الفاعلة في المنتجات الثقافية مثل : الأدب والأفلام والرسم والموسيقى وغيرها .

ثانيًا : يحللون كيفية قيام الأيديولوجيا المستخدمة بالدعم أو التبخيس من قدر النظام الاقتصادي – الاجتماعي والتي يلعب فيها النتاج الثقافي دورًا مهمًا ، السلوك البشري ، والسلعة والعائلة

على الرغم من أن أعمال ماركس اللاحقة ركزت على الاقتصاد وعلى أعمال المجتمع بشكل كلي أكثر من تركيزها على الفرد , لذلك نرى أن اهتمامه بنشوء أنظمة الاقتصاد الصناعية منتصف القرن التاسع عشر كان ينصب على الآثار التي تخلفها هذه المصانع في الناس الذين أجبروا على بيع عملهم للصناعات التي حلت محل الحرفيين والفلاحين المستقلين ، وكان قلق ماركس فيما يتعلق ببزوغ الرأسمالية أيضًا ينصب على آثار الرأسمالية في القيم الإنسانية , فقيمة الشيء في النظام الاقتصادي الرأسمالي غير موضوعية، حيث إن قيمة الشيء تُحدد فقط من خلال علاقته بسوق النقد .

مما لا شك فيه أن عديدًا من طروحات الماركسيين تتحدث عن الآثار المدمرة للرأسمالية في النفس البشرية , وتظهر هذه الآثار عادة في علاقتنا بالسلعة , فمن وجهة نظر ماركسية لا يصبح أي شيء سلعة إلا إذا كان يحمل "قيمة التبادل" أو "قيمة سمة التبادل" اللتين يحددهما المجتمع نفسه .

ويقول الماركسيون : إن استمرارية الرأسمالية أو اقتصاد السوق تعتمد على مذهب الاستهلاك؛ لذلك فهي تشجع مبدأ قيمة سمة التبادل لتكون المبدأ الرئيس للتعامل مع العالم من حولنا , فليس هناك شيء يساعد الرأسمالية أكثر من زرع فكرة عدم الرضا بما أمتلك , ومن ثمّ دفعي إلى استهلاك مزيد مما قد يبدو لي أنه أفضل وأقدر على إثارة الآخرين.

لا شك أن اهتمام الماركسية بالنفس البشرية يلتقي مع اهتمام مدرسة التحليل النفسي، حيث إن كلتا النظريتين تدرسان السلوك البشري ودوافعه ، لكن استنتاجاتهما وطرقهما مختلفة ، فبينما تركز مدرسة التحليل النفسي على نفسية الفرد وكيفية تشكلها داخل إطار العائلة ، يركز الماركسيون على القوى المادية والتاريخية التي تشكل التجربة النفسية وسلوك الأفراد والمجموعات .

الماركسية والأدب : تركز القراءة الماركسية للعمل الأدبي على المشكلات النفسية وتتعامل معها باعتبارها نتاجًا للحقائق المادية التاريخية ، والماركسيون يعتقدون أن الأدب لا يمكن أن يوجد في عالم جمالي؛ لأنه مثل جميع المظاهر الثقافية ليس سوى نتاج الوضع الاقتصادي – الاجتماعي للبشر الذين هم نتاج بيئتهم الأيديولوجية والاقتصادية الاجتماعية .

أما الحقيقة التي مفادها أن الأدب ينشأ في الظروف المادية / التاريخية الحقيقية ويعكسها ، فإنها تساعد الماركسيين على منحيين:

-1- قد يحاول العمل الأدبي أن يدعم أيديولوجيات داخل نفس القارئ .

-2- أن العمل الأدبي قد يدعو القارئ إلى انتقاد الأيديولوجيات التي يطرحها .

لذلك نجد أن بعض الماركسيين يفضلون المدرسة الواقعية على غيرها من المدارس الأدبية ؛ لأنها "ببساطة" تعرض العالم الواقعي من حولنا بصورة دقيقة , أي أنها تعرض الظلم الاقتصادي / الاجتماعي وتضارب الأيديولوجيات من ثم تمنح القارئ فرصة لرؤية الحقائق البغيضة عن الواقع المادي التاريخي .

لهذا نجد أغلب الماركسيين يرفضون الأدب غير الواقعي والخيال التجريبي؛ لكونه شديد التركيز على العقل الباطن للفرد , لا على علاقة الفرد بالمجتمع ، وعلى الرغم من أن الماركسيين ما انفكوا يختلفون حول الأعمال المفيدة أكثر في نشر الوعي الاجتماعي وإيجابية التغييرات السياسية , إلا أن عديدًا منهم اتفقوا على أن الأعمال التي تدعم الرأسمالية والإمبريالية والقيم الطبقية مفيدة جدًا في كونها ترينا كيف تعمل هذه الأيديولوجيات على إغوائنا أو دفعنا للتواطؤ مع برامجها القمعية .

-3- النظرية النقدية البنيوية (بِنْيَةِ الأنواعِ الأدبيَّةِ) : تُعدُّ البِنيوية من مناهج النقد التي تُعنى بالأدب ، لأن الأدبَ من الوسائل الأساسية لفهم العالم من حولنا، فهي طريقةٌ للتحليل تجعل الأدب حقلاً للدراسة.
والبنيوية تحاول فهم النص ، وتركز على وصول النص إلى ما يَعْنيه، ويُقْصَدُ إليه "القَصْدِيّة" وتركز البنيوية في تعاملها الأدبي على ثلاثة حقول :

1 -تصنيف الأنواع الأدبية.

2 -تحليل العمليات السردية.

3 -تحليل التفسير الأدبي.

ومن النظريات البنيوية : نظرية الأنواع الأدبية ، التي وضعها الناقد **نورثروب فراي** ، وسماها "نظرية الأساطير" وهي تسعى إلى فهم المبادئ البنيوية التي يقوم عليها الأدب الغربي ، وهي تكشف البنى الأساسية التي تشكل الأنواع الأدبية : الكوميدي ، الرومانسي ، التراجيدي ، الساخر ، وهي ترى أن البشر يُسْقِطُون تخيلاتهم السردية وفق طريقتين :

-1- عن طريق تصوير عالم مثالي.

-2- عن طريق تصوير عالم واقعي.

فيكون العالم المثالي مليئاً بالبراءة والحب والوفرة، فهو مرتبط بالعالم الرومانسي من الأدب ، ونجده في المحاولات الناجحة التي يتغلب فيها بطل خير وفتاةالجميلة على المخاطر والشرور المحيطة بهما، أما العالم الواقعي فيظهر في الأدب الساخر ، فهي تمثل العالم الواقعي المشاهد من خلف عدسة التراجيديا ، تُهزم فيه الشخصيات الرئيسة على يد تعقيدات الحياة المربكة والمحبطة، إذ أنها تناضل في سبيل البطولة لكنها لا تفلح أبدا، فالأبطال يعانون مثلما البشر، ولو كان ذلك في عمل أدبي، ومن أمثلته: مسرحية العاصفة ، لشكسبير ، فالسخرية هي العالم الحقيقي المرئي من خلال عدسة كوميدية عالم الحماقة والتنافر، ويكون عَرْضُ الإخفاقات البشرية بطريقة تهكمية،فيها مرارة الفشل وجفاف الوصول ، فالرومانسية تحدث في عالم مثالي تخيلي، والسخرية تحدث في عالم واقعي.

التراجيدي ، وهو ما يحدث عن طريقه الانتقال من العالم المثالي إلى العالم الواقعي(الرومانسية إلى السخرية) أي من البراءة إلى النضج ، تصور التراجيديا بطلاً يمتلك القدرة ليكون متفوقاً كبطل الرومانسية ، ولكن التراجيديا يسقط البطل فيها سريعاً إلى عالم الواقع ، والكوميدي ، انتقال من العالم الواقعي إلى العالم المثالي ، من التجربة إلى البراءة ونجد الشخصية الرئيسة في الكوميديا تهرب من صعاب الواقع عن طريق التلاعب بالحبكة وتتغلب على الظروف الصعبة ، وتكون الشخصيات المعيقة للبطل مرحة ومضحكة، وتكون النهاية انتقال المحب مع محبوبته من عالم مليء بالعقبات إلى عالم أسعد وأفضل وألطف . إن تلك الأنواع الأربعة ترتبط بكل نوع أدبي يربط نفسه بموضوعات وأنواع من الشخصيات والأحداث، بأمزجة وحبكات معينة تشكل في مجملها نوعاً من الحبكة العليا، التي هي مفتاح لفهم النظام السردي. إن الغاية التقليدية نظم أربعة مكونات بنيوية :

-1- الصراع : وهو أساس الرومانسية ، التي تأتي في حلقات من المغامرات ويواجه فيها الأبطال الخارقون العقبات.

-2- الكارثة : وهي أساس التراجيديا الذي يسقط فيه الأبطال .

-3- الفوضى والارتباك : وهي أساس السخرية التي تكشف انتصار الفوضى واستحالة مقاومة ذلك الانتصار.

-3- النصر: وهو أساس الكوميديا ، يكون فيه البطل مع محبوبته بمكانة مركزية في نظام مجتمعي أفضل .

فهي على التوالي تمثل "السعي المطلق وراء الأسطورة " ويسمى هذا التصنيف "النقد النمطي" أو نقد النموذج الأصلي، لأنها تساعد على بناء أنماط سردية معينة على مرّ تاريخ الأدب ال غربي ، وعلى الرغم من اختلافها

الظاهري إلا أن بُناها تبقى واحدةً لا تتغير، ويدعو فراي إلى فهم البنيويةِ من خلال نظرية "الأساليب أو الطرائق" مُعتمداً على الخيال الأدبي ، مقارناً بين الشخصية الرئيسية وما تقوم به مقارنة مع ما تقوم به الشخصيات الأخرى المحيطة، وتكون الأساليب والطرائق بحسب تفوقها من عدمه ، فهي قد تفوق قدرات البشر أو تماثلها ، فهو يقسم القوة الشخصية إلى: كائنات إلهية وأبطال، وقادة، وأناس عاديين، وخصومٍ وأبطال ، وفيما جعل فراي الأسطورة خارج الأصناف الأدبية المعتمدة، رغم أنها شكلٌ سرديٌّ قديم ولكنه جعلها مع الكوميديا والواقعية تحت العنوان نفسه، وهو تناقضٌ ، تلافاه شولز حينما عدَّلَ أساليب فراي، وأخرج الأسطورة من الأسلوب الأدبي، وأعاد التقسيم .

بنية السرد (علم السرد) : تحليل أي نصٍّ سردي بنيوياً يحصي النص داخلياً بدقة وتفصيل ، من أجل اكتشاف الوحدات البنيوية الرئيسية ، مثل "وحدات توالي السرد" أو وظائف البنيوية الرئ يسية "الشخصيات " التي تحكم عمليات السرد . وهو ما ينتمي له أكثر مدارس النقد الأدبي السردي ، ومن أمثلته :

-1- جريماس : يرى جريماس أن البشرَ يشكلون المعنى عن طريق الأزواج المتقابلة،(أ عكس ب"و "نفى أ عكس نفى ب" فكل شئ في العالم تراهُ على أساس امتلاك هذين المنحيين" الحب عكسه الكره" "نف ي الحب هو غياب الحب" هذا النموذج التقابلي يشكل لغتنا وتجاربنا ، والسرد الذي نتحدث من خلاله عن تجاربنا ويرى أن البنية تكون كامنة في الحبكة، كالصراع ، والكفاح ، والمصالحة، وهي تنفذ وظائف الشخصيات القصصية وقد تؤدي الشخصية أكثر من وظيفة .

وأن الحبكة ومدى تقدمها من صراع إلى حل أو فراق إلى لقاء تضمن نوعا من الانتقال داخل وظائف الشخصيات. فالسرد يجمع بين قصة السعي خلف الهدف والرغبة في الوقت نفسه ، ففي قصة حب يكون البطل فاعلاً ومستقبلاً، والبطلة مفعولا به ومرسلاً في الوقت نفسه، وقد اقترح جريماس أن البنى المستنبطة من دراسة الحكايات الشعبية :

1-البنى العَقْدِيَّة ، تتضمن وضع اتفاق أو مخالفته ، أو تأسيس الأمور الممنوعة أو مخالفتها .

2-البنى الأدائية ، وهي بنى أداء المهام والمخالفات.

3-البنى التفصيلية وهي بنى تتضمن السفر والحركة...

فكل طرحٍ يدمج شخصية بفعل غير قابل للاختزال " قتل عليٌّ صالحاً" أو يدمج شخصية بصفة بفعلٍ غير قابل للاختزال مثل "صالح شرير" ويكون التوالي سلسلةً من الطروحات المستقلة، الأولى "عزو الصفة" والثانية "الحدث" والثالثة " عزو الصفة" بحيث أن القصة تحتوي على توالٍ واحد على الأقل، ويجعل ترود روف لنظامه البنيوي تقسيمات أخرى مثل: النفي "غيا ب صفة أو حدث" ، وجود حدث أو صفة بدرج ات مختلفة، والأساليب "مدى أهلية حدث" وتتيح قاعدة السرد عند ترود روف تحليل النصوص بناء على ما يُعتقد أنها الخصائص السردية الرئيسة في العمل، عن طريق دمج شخصية "اسم" مع حدث "فعل" أو صفة "سمة"

ووضع الناقد البنيوي **جوناثان كالر** نظرية "بنية التأويل الأدبي " ويعتقد كالر أن النظام البن يوي الذي يحكم كلا من كتابة النصوص الأدبية وتأويلها ليس إلاّ نظاماً من القوانين والشفرات التي ملكناها بوعي أو بغير وعي ، وهي تساعدُ على فهم النصوص الأدبية ، إن قصصَ الجنيَّاتِ والسِّحرِ التي يعدُّها الناسُ قصصاً خيالية لا يجب ألاّ تُفهمَ حرفياً ، لأن تلك القوانين والشفرات التي يطبقها قارئان مؤهلان لا تؤدي إلى فهم واحد مطلقاً ، بل حسب تأويلاتهما يفهمان النص يبني **كالر** نظريته على "المسافة و"الموضوعية "والتطبيع "وقانون الدلالة" و"قانون الترابط المجازي" "وقانون وحدة الموضوع" .

1-المسافة والموضوعية : هي ذاك الافتراض الذي نضعه أمامنا حالما نجد أنفسنا نقرأ الأدب ب أي شكل: قصة أو صحيفة... إلخ ، فنحن ندخل عالماً خيالياً ، وهذا يخلق مسافة بيننا وبين العمل وما يعنيه، فنحن لا نربطه بالتجارب البشرية الواقعية ، ويُسمّى تلك المسافة "الشفرة" .

2-التطبيع : هو ما نقوم به من تحويل النص الأدبي الغريب الملي ء بالأوزان والقافية .... إلى شيء يشبه العالم الذي نعيشه ،فمن يقرأ "حبيبتي كالكمثرى الناضجة" لا يخطر بباله أن الراوي في علاقة غرامية مع حبة كمثرى بل نقول بالتطبيع ، ونفهم كلامه مجازياً.

3-قانون الدلالة : يحملنا على افتراض أن العمل الأدبي يعبر عن موقف دلالي مهم، يتعلق بمشكلة مهمة ، فلا بد من اهتمام كبيرٍ بما يقوله النص.

4- وقانون الترابط المجازي : هو ذاك المتطلب الذي يجب أن يكون موجوداً لربط جزأي المجاز بعضهما ببعض مع المحافظة على ترابطهما المستمر منطقيا داخل العمل الأدبي ، فنومٌ في العراء لرجل كبير في السن في جو شديد البرودة حتى التجمد، يشير إلى الموت وليس لنومٍ هانئ.

5–قانون وحدة الموضوع : هو أن يمتلك النص الأدبي وحدةً موضوعية مترابطة، وتصل إليها عن طريق:

أ–فهمنا لوحدة الموضوع على أنها تقابل أزواج "الخير ضد الشر ".

ب–فهمنا له على أنه انتهاء تقابل الأزواج "انتصار الخير على الشر".

ج–فهمنا له على أنه استبدل تقابل الأزواج بشيء ثالث "احتواء الطبيعة للخير ضد البشر"

فنظرية كالر البنيوية تهمُّ مُنَظِّرِي نظرية استجابة القارئ،فهي تماثل نظرية ستانلي فيش "استجابة القارئ". إن فهمنا للأدب يركز على التأويل وإستراتيجياته التي نطبقها على النص، لأن البنيويين يعتقدون أننا نخلقُ عالماً من حولنا بإسقاط بُنى وعينا عليه، فينتجُ عن ذلك نظرية القارئِ، وأنه يخلقُ العملَ أثناء قراءته له . لقد درس كالر بدراسةِ التأويل والشفرات، التي تكون بقصدٍ أو بغير قصدِ فاعلِهِ، عندما يكتب المؤلفون ويؤول القراءُ .

–4– نظرية النقد الثقافي : هناك تشابه كبير بين مدرستي النقد التاريخي الجديد، والنقد الثقافي في كثير من الأمور والقواعد النظرية و يمكن أن يُجمل التشابه في اتفاق المدرستين على الآتي :

- أن التاريخ والثقافة البشرية يكونان معركةً تتصارع فيها قوىً صراعًا غير موضوعي ، ولا يمكننا معرفة كل أجزاء هذه القوى .
- أن عدم موضوعية البشر تتطور في علاقة متبادلة مع البيئة الثقافية .
- معاداتهما للضبط الصارم للتجارب البشرية التي هي موضوع الثقافة والتاريخ .
- تعتمدان على مراجع فلسفية واحدة ، وبخاصة أعمال الفيلسوف الفرنسي **ميشيل فوكو** .

وتشكل مدرسة النقد الثقافي مشكلة لدى المبتدئين فيما يتعلق باستخدام اسمها للإشارة إلى أي نوع في تحليل أي مظهر ثقافي ، فعلى سبيل المثال : قراءة رواية جاتسبي العظيم the great Gatsby التي طرحت في فصول الماركسية والنسوية ، والمثلية ، والنقدالأمريكي ... يمكن عدها أمثلة على النقد الثقافي ، لأن تحليلات هذه المدارس تستخدم الرواية لتعرض مظهرًا من مظاهر الثقافة الأمريكية ، أما الاختلاف بين المدرستين، فنجمله في النقاط الآتية :

- يميل النقد الثقافي إلى الطابع السياسي في دعمه للمجموعات المضطهدة .

- تستعين هذه المدرسة – بسبب نزعتها السياسية– بنظريات أخرى ذات طابع سياسي مثل الماركسية والنسوية عند إجراء تحليلاتها .

- نستطيع القول بأن النقد الثقافي ، بمعناه الدقيق هو الأكثر اهتمامًا بالثقافة الشعبية .

ولكن يجب الإشارة هنا إلى أنه عندما تقوم مدرسة النقد الثقافي بتحليل عمليات اضطهاد معينة ، فهي لا تعرض المجموعات المضطهدة بصفتها ضحايا كما تفعل النظريات السياسية ، بل تعرضهم بالطريقة التي تعرضهم بها مدرسة النقد التاريخي الجديد ، على أنهم مجموعات مضطهدة ، أصبحوا ضحايا على يد الطبقة المسيطرة ، وعلى أنهم قادرون على مقاومة أو تحويل بنية السلطة وتغييرها .

النقد الثقافي والأدب :

يقوم النص الأدبي أو أي منتج ثقافي آخر لدى النقاد الثقافيين بعملية ثقافية، يسهم من خلالها في تشكيل التجربة الثقافية لمن يتعاملون معه ، يقول **غرينبلات** : " قد يبدو أن تحليل الثقافة خادم للأدب ، ولكن في التعليم الانفتاحي يعتبر الأدب خادمًا للفهم الثقافي " ، ومن ثمّ نقول إن الأسئلة التي طرحها غرينبلات تدفعنا إلى إيجاد علاقة وروابط بين النص الأدبي والثقافة التي ظهر فيها ، والثقافات التي فُسر من خلالها أيضًا .

فلسفة التأويل :

التلقي والتأويل وجهان لعملة واحدة هي الفهم .

من هذا المنطلق يمكن القول إن معنى النص يتأسس على قدرة القارئ على تأويل مغالقه وفهمه، وبالتالي فمهمة المؤول هي: (بالضبط ترجمة (أو نقل وإيضاح) العبارات الغريبة والمبهمة، إلى لغة مفهومة ..) ، غير أن آلية التأويل ليست آلية عشوائية، تتحكم فيها ذات المؤول وانطباعاته، بل تضبطها قواعد وأنظمة معرفية ، تندرج كلها في ما يعرف بالهرمنيوطيقيا أي نظرية التأويل ، فقد (أصبح التأويل مجموعة من القواعد التي تحكم عملية تفسير النص الأدبي وتشير إلى جهود خصبة من أجل تأسيس (نظرية التفسير) في الأدب ، ذلك أن فهم الأدب يجب أن ينهض على أساس من أنظمة أولية شاملة ، ليست تأملا مجردا ولا سعيا إلى عمليات خيالية بعيدة عن وجودنا

وجدير بالذكر هنا أن جل التعاريف التي أنيطت بمفهوم الهرمنيوطيقيا تصب في اتجاه كونها تعني (... مجموع المعارف والتقنيات التي تسمح بإنطاق الأدلة وإجلاء معانيها...) على أن تكون لهذه الأدلة قدرتها على إقناع القارئ بمحتوى ما تتضمنه من مضامين خفية ، وعرفت نظرية التأويل تطورا ملحوظا منذ بدايتها كنظرية

تلامس تفسير النصوص الدينية المقدسة خلال القرون الوسطى بأوروبا ، إذ تطورت بعد ذلك وأكسبت طابعا نظريا من خلال جهود مفكرين لاحقين ؛ أمثال ...شلاير ماخر – دلتاي – كادامير– الشيء الذي يحتم علينا الوقوف على آراء هؤلاء لتبيان اجتهاداتهم ومساهماتهم في تشييد الأرضية المعرفية التي انطلقت منها نظرية التلقي .

1 -الفهم عند شلاير ماخر : الدائرة التأويلية .

يعود لشلاير ماخر – وهو مفكر ألماني – الفضل في إخراج التأويل من دائرته التقليدية / اللاهوتية من حيث هو وسيلة لفهم النصوص الدينية، إلى الدائرة العلمية التي تتأسس على قواعد مضبوطة وتطمح أن تتحلى بصفة المنهجية ، إذ أن التأويلات توجد متى وجدت الحاجة للفهم الحق ... ، والحق أن هاجس شلاير ماخر في صياغة قواعد منهجية للفهم، كان نابعا من لديه من الخوف من سوء الفهم، حيث يقول (يوجد التأويل حينما يكون سوء الفهم، فأينما يوجد سوء الفهم (يوجد) تأويل كفن لرفع سوء الفهم، ليصبح فهما مشتركا قابلا للإدراك، إن كل محادثة أو نقاش ، سواء أكانت بين متحاورين اثنين ، أو بين قارئ ونص معين ، تستوجب هرمنيوطيقيا تأويلية ترفع اللبس وسوء الفهم ...)

نميز إذا في تأويلية شلاير ماخر بين (معنى التأويل اللغوي الذي يستهدف فهم كل عبارة اعتمادا على النظام اللغوي العام المتداول ، والثاني ، التأويل النفسي الذي يعتمد على الإحاطة بحياة المؤلف الفكرية والحوافز التي دفعته للتعبير والكتابة ...)

إذا كان شلاير ماخر يؤكد على الجانبين اللغوي والنفسي فإن **دلتاي** (1833-1911) يعتبر التمييز بين العلوم الطبيعية وعلوم الروح وسيلة منهجية للتمييز أيضا بين التفسير والفهم ، وهنا نلاحظ أيضا التمييز بين مفهومي "التفسير" و"الفهم" فالتفسير مرتبط بالظواهر الخارجية، حيث يجد الوعي نفسه أمام عناصر قابلة للتعيين والملاحظة والتفسير، أما الفهم فيرتبط عنده بعلوم الروح التي (تنظر في الإنسان نفسه، بما هو ذات فردية مفكرة ومفعمة بالمشاعر...) .

3 – كادامير بين سؤال المنهج وسؤال الحقيقة :

أسهم الفيلسوف الألماني الحديث : هانس جورج كادامير مساهمة هامة في إغناء نظرية التلقي بالمفاهيم والقواعد ومجموع الرؤى التي ضمنها كتابه الهام "الحقيقة والمنهج" الذي طرح فيه حصيلة اجتهاداته الفلسفية، متجاوزا صرامة سابقيه المنهجية، حيث كان (التأويل كما هيأ له شلاير ماخر – المقدمات – قد فقد حيويته وقوته ضمن نظام

المنهج) مقدما مفهوما جديدا للتأويل يقوم على اعتباره (ليس واقعة ثانوية لاحقة تكمل الفهم ، بل إن الفهم بالأحرى هو تأويل دائم ومن هنا فإن التأويل هو الفهم بشكله الصريح ...)

المراجع :

-1- رينية ويليك، وأوستن وارين : نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية، بيروت، 1987.

-2- موسوعة نظرية الأدب ، ترجمة: جميل نصيف التكريتي (أربعة أجزاء)، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986.

-3- عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، ط3، دار العودة، بيروت، 1983.

-4- شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، دار الحداثة، بيروت، 1986.

-5- جودت إبراهيم: نظرية الأدب، والمتغيرات، مطبعة (تنوير)، حمص، سوريا، 1996.

-6- حنّا عبود: النظرية الأدبية الحديثة، والنقد الأسطوري، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.

-7- سعيد علوش: هرمنوتيك النثر الأدبي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985.

-8- محمد بن عيّاد: بين الشعر والفلسفة، مطبعة التسفير، صفاقس، تونس، 2003.

-9- مصطفى ناصف: نظرية التأويل، جدَّة (النادي الثقافي)، السعودية، 2000.

-10- حسن بن حسن: النظرية التأويلية عند (بول ريكور)، منشورات الاختلاف، الجزائر، 1992.

-11- فرانسواز أرمينكو: المقاربة التداولية، ترجمة: سعيد علوش، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1986.

-12-هانس روبيرت ياوس: جمالية التلقي، ترجمة: رشيد بن حدّو، المجلس الأعلى للثقافة بمصر، 2004.

-13- عبد القادر هني: نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999.

–14 مجلة (فصول) المصرية : ملف (النظرية الأدبية الآن)، العدد 65، خريف 2004 – شتاء 2005، القاهرة.

–15– عزالدين المناصرة: علم الشعريات، دار مجدلاوي، عمَّان، 2007.

–16– عزالدين المناصرة: علم التناص والتلاص، منشورات جامعة فيلادلفيا، 2006.

–17– محمد العمري: نظرية الأدب في القرن العشرين، الدار البيضاء، المغرب.

–18– حمادي صمود: في نظرية الأدب عند العرب، النادي الثقافي، جدّة، السعودية، 1400هـ.

–19– ك. م. نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة: عيسى العاكوب، 1996.