دار المنظومة
DAR ALMANDUMAH
الرواد في قواعد المعلومات العربية

العنوان:	الدراسات الأدبية
المصدر:	قوافل
الناشر:	النادي الأدبي بالرياض
المؤلف الرئيسي:	الموسى، خليل
المجلد/العدد:	مج5, ع10
محكمة:	نعم
التاريخ الميلادي:	1998
الشهر:	يناير / شوال
الصفحات:	39 - 58
رقم MD:	834422
نوع المحتوى:	بحوث ومقالات
قواعد المعلومات:	HumanIndex, AraBase
مواضيع:	النقد الأدبي، الدراسات النقدية، الأدب المقارن، المذاهب الأدبية
رابط:	http://search.mandumah.com/Record/834422

© 2021 دار المنظومة. جميع الحقوق محفوظة.
هذه المادة متاحة بناء على الإتفاق الموقع مع أصحاب حقوق النشر، علما أن جميع حقوق النشر محفوظة. يمكنك تحميل أو طباعة هذه المادة للاستخدام الشخصي فقط، ويمنع النسخ أو التحويل أو النشر عبر أي وسيلة (مثل مواقع الانترنت أو البريد الالكتروني) دون تصريح خطي من أصحاب حقوق النشر أو دار المنظومة.

الدراسات الأدبية

* خليل الموسى

تنطلق هذه الدراســة الأدبيـة من منطلق أدبي شـعـري بحت، ولذلك توقـفت عند العنوان، وكان في نيتي أن يكون «العصور الأدبية»، لكنني خشيت أن تكون كلمة «عصر» (Epoque) غير دقيقة، وخوفاً من معناها الزمني عدلت عنها إلى سـواهـا، و وقـفت عنـد كلمة «تيّار» فوجدت فيها تداخلاً مع التيارات الأدبيـة الوافدة وغيرها، وذهبت إلى كلمة «اتجاه»،(Direction) فإذا هي لا تقل تداخلاً عما سبقها، وهذا ما يبعدنا عن الموضوع الذي أودّ الحديث فيه، وهو السلطات الأدبية وتقسيمها إلى سلطة المؤلف، وسلطة النص، وسلطة القارئ، ولذلك آثرت أن أبقي على مصطلح «الدراسات الأدبية» مع عموميته وعدم دقته هنا.

كـانت الدراسـات الأدبيـة تُقَسَّم من خـارج الأدب، فـإمـا أن تُقَسَّم تبـعـاً للمـؤثرات السياسيـة أو الاجتماعية أو الاقتصادية، أو الزمنية أو المذاهب الأدبية، أو تبعاً لشخصيات

هامة؛ فمن العصور السياسية كان الأدب يقسم تبعاً للمراحل السياسية المختلفة أو للدول، كـأن نقول: العصر الإغريقي، العصر الروماني، العصر الفارسي، العصر البيزنطي، أو يقسم الأدب وفقاً للمراحل السياسية التي تمر على أمة واحدة؛ فقد قسم الأدب العربي إلى العصر الجاهلي والإسلامي والأموي والعباسي ودول الانحدار والعصر الحديث.

وقد تقسم الدراسات الأدبية وفقاً للتسلسل الزمني، فنقول: العصور القديمة، والعصور الوسطى، والعصور الحديثة، أو تقسم وفقاً للقرن، فنقول أدب القرن الخامس عشر، وأدب القرن السادس عشر، وأدب القرن العشرين، وهكذا.

وقد تقسم الدراسات الأدبية وفقاً لظهور شخصيات فاعلة فيها، وتكون هذه الشخصيات سياسية تشجع الأدب أو شخصيات أدبية ذات إنتاجية مميزة، كأن نقول: الأدب في عصر هارون الرشيد أو المعتصم أو سيف الدولة، وعصر الأدب الإليزابيثي في بريطانيا، وعصر أدب لويس الرابع عشر في فرنسا، وعصر أبي تمام أو المتنبي، وعصر شكسبير أوغوته أو فولتير أو سواهم.

كما تُقسم الدراسات الأدبية وفقاً للتحولات الاجتماعية والاقتصادية، فنقول: الأدب الأرستقراطي والأدب البورجوازي والأدب الاشتراكي.

وقد تقسم الدراسات الأدبية وفقاً للمذاهب الأدبية التي هيمنت عليها في فترة من الفترات، فقد هيمن الأدب الكلاسيكي في أوروبا في القرنين السابع عشر والثامن عشر، وهيمن الأدب الرومانسي في النصف الأول في القرن التاسع عشر، وهيمن الأدب الرمزي في نهاية القرن التاسع عشر، وهيمن الأدب السريالي وأدب الواقعية الاشتراكية والأدب الوجودي في هذا القرن.

إن هذه التقسيمات قد أدت غرضها بشكل أو بآخر، ودرست الأدب أفقياً وعمودياً، ووصل أصحابها إلى نتائج لا بأس بها، لكنّ معظمها كان ينظر إلى الأدب على أنه تابع؛ فهو تابع للقوميات في دراسة الأدب الإغريقي والروماني والفارسي والعربي، وهو تابع للعصور السياسية والتأريخية في دراسة آداب الأمم تبعاً للتحولات السياسية، كما هي

الحال في أدبنا العربي المقسم إلى الأدب الجاهلي والإسلامي والأموي والعباسي والأندلسي وعصور الانحدار والعصر الحديث، أو هو تابع للزمن في تقسيمه إلى قرون: أدب القرن الثامن عشر وأدب القرن التاسع عشر وأدب القرن العشرين، أو هو تابع لشخصيات سياسية أو أدبية، كما هي الحالة في تقسيم الأدب إلى عصر لويس الرابع عشر أو شكسبير أو سواهما، وهو تابع للتحولات الاجتماعية والاقتصادية في تقسيم الأدب إلى أرستقراطي وبورجوازي واشتراكي، أو هو تابع للمؤثرات الفلسفية والمدرسية التي دخلت في تكوين الأدب وإعادة تشكيله وهيمنت عليه في تقسيم الأدب إلى كلاسيكي أو رومانسي أو رمزي أو واقعي أو سريالي أو وجودي أو سوى ذلك.

إن النظرة إلى هذه التقسيمات أخذت تتراجع اليوم بفضل تقدم الدراسات الأدبية والشعرية والقراءات المعاصرة واستقلال الأدب أو الاهتمام به، فأصبح الخطاب الشعري في عرف الألسنيين رسالة Message تقتضي أن يكون هناك مرسل Destinateur ومرسل إليه Destinataire فتكون العلاقة ثلاثية: المرسل، الرسالة، المرسل إليه، وتمثل هذه العلاقة الخطاطة التالية:

سياق

مرسل ..... رسالة ..... مرسَل إليه (١)

اتصال

سنن

يمكننا أن نستبدل المؤلف بالمرسل والنص بالرسالة والقارئ بالمرسل إليه، فنقسم الدراسات الأدبية من خلال الأدب ذاته إلى ثلاثة أقسام:

١- الدراسات المتصله بالمؤلف ، وهي التي يدرس فيها العمل الادبي ملحقا بحياة المؤلف وما يخصّه ويتصل به، وقد هيمن المؤلف فيها على النص والقارئ، ونسمّي هذا القسم سلطة المؤلف.

٢- الدراسات المتصلة بالنص، وهي التي يدرس فيها العمل الأدبي لذاته، واللغة هي المؤلف، وقد هيمن النص على المؤلف القارئ، ويسمى هذا القسم سلطة النص.

٣- الدراسات المتصلة بالقارئ، وهي التي يدرس فيها العمل الأدبي من خلال محور النص - القارئ، ويهيمن هذا المحور على سواه، ونسمي هذا القسم سلطة القارئ.

ا - سلطة المؤلف:

لابد من أن نذكر أولاً، بقانون التداخل في الأدب، وهو قانون قد يختلف عن القوانين العلمية، ففي الأدب لاشيء قطعي. كالرياضيات والعلوم الدقيقية، وليس هناك أدب خالص كالعلم المجرّد، وإنما هناك هيمنة عناصر على أخرى، لأن الأدب كالحياة ذاتها؛ ففي الرومانسية شيء من الكلاسيكية، وفي الرمزية أو الواقعية شيء من هذه وشيء من تلك، وقد نلمس في عاطفة الحقد شيئاً من الحب كما نلمس في عاطفة الحب شيئاً من الحقد والكراهية والعدوانية وغير ذلك، فالإحساسات أمواج في داخل النفس الإنسانية تتفاعل وتتواشج وتتداخل وتتقاطع، أما قوانين المعرفة فهي غير ذلك؛ ففي عملية الطرح لايدخل الجمع، وفي عملية الضرب لا تدخل القسمة، لكن الأدب من العلوم الإنسانية، فليس فيها فصل قطعي بين عصر وعصر، فتقسيم العصور سياسياً أمر جائز، لكننا لا نستطيع تقسيم الأدب تبعاً لهذه العصور، فإن الكثير من قصائد العصر الأموي أوالعصور اللاحقة يمكننا أن ننسبها من وجهة موضوعاتها أو خصائصها الفنية إلى العصر الجاهلي، ولذلك ينبغي لنا أن نذكر أيضاً بأن سلطة المؤلف لا تكون نهائية، وكذا شأن سلطة النص أو سلطة القارئ؛ فالرومانسيون الذين انصبّ اهتمامهم على المؤلف لم يتجاهلوا النص أو القارئ تجاهلاً كلياً، ورولان بارت الذي قال بموت الأب أو المؤلف لم يستطع أن ينهِ دوره كلياً.

إن مقولة «لا كتابة بلا هدف» صحيحة، لكنّ الهدف مختلف باختلاف المرسل والمخاطب والمتلقي والزمان والمكان؛ فقد يكون الهدف من الكتابة التعبير، والتعبير تصوير ما في داخل النفس الإنسانية من عواطف وإحساسات، وهذا يعني كشف المتلقي لأعماق الذات وتلمّس إحساساتها، وهذا تجلّى في المرحلة الرومانسية التي اهتمت بالفرد وحريته، وقد يكون الهدف بناء نص بناءً فنياً، وهذا تجلّي في المدارس الشكلانية والموضوعية، وقد يكون الهدف توصيل متعة أو فائدة إلى المتلقي لحثه على الاستمتاع أو الإنتاج أو سوى ذلك، وقد

يختلف الهدف من الكتابة باختلاف الزمان والمكان.

وترتبط الحركة الرومانسية بالطبقة البورجوازية، وهي ليست مدرسة أدبية فحسب، وإنما هي أيضاً موقف من العالم ونهج حياة، وهي تصدر عن أساس اجتماعي محدّد هو نضج الطبقة البورجوازية ونهوض نظامها الرأسمالي.

وإذا توقفنا عند كتابة التعبير، وجدنا أن الخطاب الشعري في المرحلة الرومانسية كان دليلاً إلى شخصية مؤلفه وكاشفاً عنها، وكان كل خطاب لا يضع أيدينا على سمات قائله زائفاً، ولذلك كان الاهتمام بالمؤلف أكبر من الاهتمام بالخطاب ذاته، وكان التركيز على عالمه الداخلي أكبر من التركيز على عالمي النص والمتلقي؛ فالمؤلف هو منبع هذا الخطاب، والشعر، عندهم، انعكاس لعالم اللاشعور، ولذلك اهتم الرومانسيون بالخطاب الغنائي ورفعوه فوق الخطابات الشعرية الأخرى.

واهتم الرومانسيون بالخيال مقابلاً لاهتمام الكلاسيكيين بالعقل، وكانت سلطة الخيال عندهم مساوية لسلطة العقل عند أولئك، وقسّم كولردج الخيال إلى قسمين: أولي وثانوي، والخيال الأولي قوة حيوية لها وظيفة علمية شبيهة بوظيفة الخيال الإنتاجي عند «كانت»، وهو العامل الأولي في كلّ إدراك إنساني، وأي إدراك علمي لا يستغني عن هذا النوع من الخيال الذي يُعدّ أساساً لكل المخترعات العلمية وركيزة لجميع الحضارات، أما الخيال الثانوي فهو مصحوب دائماً بالوعي الإرادي، ويشبه الخيال الجمالي عند «كانت»، وهو يتفق مع الخيال الأولي في نوع عمله، لكنه يختلف عنه في درجته وطريقة عمله، لأنه يُحلّل الأشياء أو يؤلف بينها أو يوحدها، أو يتسامى بها، ليخرج من كل ذلك بخلق جديد، ووظيفة الخيال الثانوي الصهر، فهو يجمع الأفكار والمعارف وما ينتج من الخيال الأولي في بوتقة ويصهرها ويوحدها ويؤلف بينها (٢).

وتغلو الرومانسية في تقدير الفردية، وتخلص إلى جعل الفرد في تناقض مع المجتمع، وهي ترى في الفرد قوة خلاقة جعلته محور كل الحقائق، وعاملته على أنه مستقل عما يُحيط به، وليس ذلك فحسب، وإنما ذهبت إلى أن مصدر العمل الأدبي هو الإلهام، وأن الشاعر ملهم أو موحى له، ولذلك وقفت عند هذه الشخصية واهتمت بها، واشترطت دراسة طبيعة

العمل الشعري للكشف عن عبقرية الشاعر وجوهره.

واقترب مفهوم الشعر عند الرومانسيين من العمل التلقائي، فهو لا يستلزم مجهوداً أو صنعة، بل إن المجهود يفضي به إلى التكلّف، وتوصله الصنعة إلى الكذب، وهذا يعيدنا إلى طفولة الشعر أو بداياته إذ كان الشاعر والكاهن والعرّاف والطبيب شخصية واحدة، وكانت هذه الشخصية صلة الوصل بين عالم الخيال وعالم الواقع، وقد تناقلت العرب حكايات عن صلة بعض الشعراء بالجن، واشتقت العبقرية من وادي عبقر الذي قيل إنه مسكن الجن، وهكذا يكون الشعر في الرومانسية، كما هو في طفولته وبداياته، إنسياباً تلقائياً للمشاعر القوية الدفّاقة، بل هو ينبع من الإحساسات الجيّاشة، ولذلك كان النبع أهمّ من الماء والشاعر أهم من الخطاب الشعري، فهو يختلف عن الآخرين، بل هو صاحب العبقرية الشعرية، ولذلك اتجهت أنظار القراء إلى هذا الإنسان اللاعادي، فكأن المؤلف هو صانع النص لا المجتمع، مع أن الرومانسيين لا ينكرون أن العملية الإنسيابية تحتاج إلى معاودة أو إعادة نظر من المؤلف.

كان الرومانسيون قد بعثوا في صورة جديدة آراء أرسطو عن الإلهام واللا شعور وعدّوهما منبع الشعر الصادق، وعدّوا الأدب مهيّأً بالفطرة أو معداً إعداداً غيبياً للتعبير عن الجمال، وأكثر النقاد تحمساً لهذه الفكرة هم دعاة الشعر الخالص، ويصر هؤلاء على أن الشعر إلهام خالص.

ولأن الشاعر على هذه الصورة فقد برزت ذاتيته وإحساساته في نظمه بروزاً واضحاً، وإذا عدنا إلى أي خطاب شعري في المرحلة الرومانسية وجدنا أن ضمير المفرد المتكلم «أنا» يهيمن عليه هيمنة تكاد تكون في بعض الأحيان كاملة، ولذلك تكون ذاتية الشاعر بارزة على السطح، ويمكننا أحياناً أن نُعيد ضمير المفرد الغائب إلى ضمير المفرد المتكلم في كثير من خطابات الشعر الرومانسي، فالشاعر يتحدث عن إحساساته، ولكنه يُحاول إخفاءها بضمير المفرد الغائب، وهذا كثير في القصائد التي تكون تحت عنوان «الشاعر»، ويمكننا أحياناً أن نُعيد ضمير المفرد المخاطب إلى ضمير المفرد المتكلم لأن الشاعر يتوجه إلى ذاته يُخاطبها، وهكذا تكون الضمائر جميعها متجهة إلى ضمير المتكلم أو الذات الناطقة في الرومانسية.

وقد نفى الرومانسيون أيّ تبعية للشاعر مهما تكن القوانين، وعدوا ذلك قيوداً شكلية،

وأطلقوا حرّية الإبداع، وهذا ما جعلهم يتجهون إلى الأغوار النفسية أو الداخل بدلاً من الاتجاه إلى الخارج أو العالم المحيط، ولذلك يحتاج الخطاب الشعري إلى وجدان مختلف وإلى قدرة تفوق قدرة الإنسان العادي، وهذا ما أغنى سلطة المؤلف ورفع مكانته ووجّه الأنظار إليه أكثر مما وجهت الأنظار إلى الخطاب الشعري ذاته.

وبما أن الشاعر يتصف بهذه الصفات الخارقة، فإن كلامه ليس عادياً، وموضوعاته مختلفة عن سواها، وهي تدور حول الإحساسات والأحلام المحلّقة في أجواء النفس الداخلية، وكانت الأزمنة مجالاً رحباً لخيالاتهم، فحلّقوا في أجواء الماضي وتحدثوا عن طفولتهم ممتدين بخيالاتهم إلى الطفولة البشرية، وكان حاضرهم جسراً امتدوا منه إلى اللامرئي، وحلّقوا في أجواء المستقبل لإستشراف المجهول، ولذلك كان الشاعر روائياً وعرّافاً في هذه المرحلة، وهذا ما يميزه من سواه.

وكان لابدّ لتدعيم سلطة المؤلف في هذه المرحلة من أن تظهر إلى جانب هذه المدرسة الأدبية مدرسة نقدية تواكبها وتعزز اتجاهها، فظهرت مدرسة التحليل النفسي التي اهتمت بالشاعر أكثر من اهتمامها بالخطاب الشعري، ورأت أن الخطاب تعبير عن شخصية المتكلم العبقري، وهو وثيقة أو صورة عن حياة صاحبه، فصار النص وسيلة والمتكلم هو الغاية، وكان فرويد -وهو زعيم هذا الاتجاه- يذهب إلى الربط بين المؤلف والشخصية التي يوجدها؛ فهو يرى - مثلاً- بأن شكسبير لم يُعبر في «هاملت» إلاّ عن عواطفه، وهو يبين بذلك صلة المؤلف بالشخصية الأدبية؛ فهما متطابقان في وجهة نظره، وأمراض الشخصية الفنية علامة على أمراض المؤلف ذاته.

وليس من الضروري أن يكون الخطاب الشعري وثيقة تدل إلى صاحبها، فقد يجسم الخطاب أفكار الكاتب وإحساساته لا حياته الحقيقية، وليس من الضرورة - مثلاً- أن تمثل بشخصية «حفار القبور» في قصيدة «حفار القبور» لبدر شاكر السياب شخصية السياب ذاته في أفكاره وإحساساته ومواقفه، وليس حفار القبور سوى شخصية فنية ابتدعها هذا الشاعر، ونحن لا نعرف من حياة السياب أنه اشتغل حفاراً للقبور، وإذا أصر أصحاب هذا المنهج على ذلك، فإنه يمكننا أن نرد عليهم بسهولة:

للسياب شخصية فنية أخرى هي «المخبر» فهل هي أيضاً تمثل السياب، وللسياب قصيدة «المومس العمياء» فهل يصح أن تمثل شخصية المومس العمياء المؤلف نفسه؟ ومن هنا، يبدو أن قضية الإلهام تتصل بالشعر الغنائي الوجداني أكثر من اتصالها بالشعر الموضوعي «المسرحي والملحمي»، فالشاعر في النوع الأخير يختفي وراء الشخصيات التي يبتدعها أو الأحداث التي يرويها، ولا يستطيع المحلل الأدبي أن يجزم أو يرى أي علامة على شخصية فردية محددة تحديداً قاطعاً، ولذلك يكون الشاعر هنا مشغولاً بإنشاء شخصية ما أو رواية حدث ما، في حين هو في الشعر الغنائي الوجداني مشغول بالحديث عن إحساساته.

ولا يعني أخيراً اهتمام الرومانسية بالمؤلف أنها تهمل إهمالاً كلياً النص والقارئ، فهذا الأمر إذا جاز في الأمور العلمية فإنه لا يجوز في الأمور الأدبية، لأن المرسل والرسالة والمرسل إليه في كل عملية إبداعية أو دراسة كل لا يتجزأ، ولكن أحد هذه الأطراف يهيمن على الطرفين الأخيرين، فالشاعر يرسل رسالته إلى مرسل إليه دائماً، والقارئ هو المقصود أولاً وأخيراً في أي عملية إبداعية، ولذلك يجود الشاعر رسالته، وهو يحس ويتألم ويعبر لينقل ذلك كله إلى قارئه.

٢- سلطة النص:

إن انتماء النص إلى صاحبه يظل ضمن مقياس الإبداعية الفردية، وهو يدخل ضمن تاريخ الأدب أكثر مما يدخل ضمن الأدب أو العملية النقدية، ولم تبدأ سلطة النص كما يتوهم بعض الدارسين مع الألسنيين والشكلانيين والبنيويين وسواهم؛ فسلطة النص كائنة فيه منذ أن كان النص، وكلنا يذكر الحكم على شاعر من خلال بيت عين في أنه أشعر العرب في المديح أو الهجاء أو الغزل أو ما شابه ذلك في النقد العربي القديم.

إن سلطة النص في النص، ولكنها تراجعت في النقد لهيمنة المؤلف على النص، وخاصة في العصر الرومانسي الذي أولى المؤلف اهتماماته كلها، ثم عادت هذه السلطة إلى النص في عصر الألسنيين والشكلانيين والبنيويين، وإذا تلمسنا الحقيقة فإننا قد نجد سلطة النص في سلطة المؤلف، وقد نجد سلطة المؤلف في سلطة النص، لأن عملية الاتصال واحدة، ولا بد من حضور أطرافها الثلاثة شرطاً لسير عملية الاتصال، ولكن حديثنا هنا عن الهيمنة، فقد كان المؤلف نفسه في ذروة سلطة المؤلف في الرومانسية يستمد سلطته من سلطة نصّه، وكان يختفي وراءه، ولولا النص والقارئ لما نشر المؤلف إنتاجه.

ولا يلغي الكلام أعلاه عملية الفرز ودراسة كل سلطة على حدة، ولذلك لابد في حديثنا عن سلطة النص من أن نذكر أن النقد منذ القديم لم يصل إلى رأي قاطع في طبيعة العمل الأدبي: هل هو إلهام أو صناعة؟ فأصحاب الرأي الأول يذهبون إلى أن العبقرية الفردية هي التي ينبغي أن تدرس في حين يذهب أصحاب الرأي الثاني إلى أن النص صناعة وتعب وعرق وجهد، ولذلك ينبغي على الدارس أن ينظر في هذه الصناعة وحدها، وقد حاول إدغار آلان بو أن يُقلل من أهمية الإلهام ويصرح بأن كبرياء الشاعر هي التي تمنعه من الاعتراف بما يعانيه في صناعة شعره، ولذلك يترك الآخرين يفهمون أنه يقول الشعر عفو الخاطر، وهذا نوع من النشوة ومن الجنون النفسي. وعلينا أن نتذكر - هنا- أصحاب الحوليات في الشعر الجاهلي.

والمهم أن نهاية القرن التاسع عشر شهدت مرحلة نضج البورجوازية وبداية فقدانها لملامحها الثورية ودورها التقدمي، فقامت الفلسفة الوضعية لتعديل أساسي في مفهوم الأدب؛ فأسقطت هي والفلسفات الواقعية التي جاءت بعدها (المادية الجدلية - الوجودية) التصورات الميتافيزيقية عن الإلهام، وبينت أن البيئة واللغة وسواهما صنعوا الفكر الفني «توماس أرنست هيوم» (١٨٨٣-١٩١٧)، وعبّر هؤلاء عن خيبة أملهم في فردية الإنسان، وذهبوا إلى أنه شرير بطبيعته، ونادى هؤلاء بالعودة إلى الضوابط الكلاسيكية لمحاصرة الأنانية والذاتية والنوازع الشريرة، وجاهروا بالعداء للوجدانيات الرومانسية، ودعوا إلى فن موضوعي ونقد علمي مؤسس على تقدم العلوم. وحاول ت. س. إليوت فصل الأجناس الأدبية، ورأى أن الشعر ليس تعبيراً عن المشاعر، وإنما هو تخلص منها، فالشعر خلق، والخلق هو ثمرة التوازن بين العقل والعاطفة؛ فالشعر ينفعل بموضوعه ويتعاطف معه، لكنه لا يعبر عنه، وإنما عليه أن يجد له معادلاً موضوعياً يساويه ويوازيه، وعلى الشاعر أن يبتعد عن كل ماهو شخصي وأن ينأى بذاتيته عن فنه.

ولما جرى فصل النص الشعري عن مشاعر صاحبه وإحساساته جرى بالفعل الفصل بين النص وصاحبه، فما عاد هذا النص يدل على صاحبه تمام الدلالة، وإنما صار مستقلاً عنه، وصارت مكوّناته مختلفة عما كان في إحساسات مؤلفه، وبدأت سلطة النص تتوضح باستقلاله مع الواقعية والموضوعية وبعض المذاهب الأدبية التي فصلت بين حياة المؤلف وإحساساته وتجاربه، كمدرسة «الفنّ للفن» والرمزية، وبدأ منذ الستينيات من هذا القرن

نقدٌ جديد مضاد للنقد القديم، فعمل البنيويون على هدم الفاعل بأن عدّوه وهماً للغة، وهدمت الماركسية الفاعل بأن عدّته وهماً للمجتمع، وهدم التحليل النفسي الفاعل بأن عدّه وهماً لعلم النفس، وهكذا بدأت الحداثة بالاتجاه إلى سلطة النص أو إلى أدب بلا آباء أو بلا نماذج، فذهب فوكو إلى أن المؤلف لا وجود له، أو ليس له كل تلك الأهمية التي يهبه إياها الفكر التقليدي.

ولذلك ذهب المؤلفون وبقيت نصوصهم ووظائفها، وليس القصد من موت الإنسان أو غياب المؤلف سوى إزاحته عن النص لمعرفة النص واكتشافه؛ فليس المهم أن ندرس حياة (بودلير، رامبو، مالارميه، شوقي، حافظ، مطران...الخ) ولكن المهم أن ندرس اللعبة الفنية التي يتميز بها كل نص على حدة، ولذلك كان صموئيل بيكيت يقول: «لستُ من يتكلم، أنا متكلَّم»(Jeme Parle pas, je suis parle)، وهكذا حوّل النقد الجديد وجهة نظره من صاحب النص إلى النص، وأخذت التيارات النقدية تتخلص من سلطة المؤلف، ولذلك بدءاً من أسلوبية شارل بالي وشعرية جاكسبون ورمزية تودوروف وبنيوية ميخائيل ريفاتير ونصوصية رولان بارت وسيميائية جولياكريستيفا بدأ النص ينتمي إلى اللغة أو إلى النص، وبدأ النص يستقل عن مؤلفه، ولذلك تحوّل الحديث من تاريخ الأدب إلى الأدب.

إن النصوصية Textualite التي قال بها بارت تعني أول ما تعنيه إزاحة المؤلف عن نصه لمعرفة هذا الكنز الذي يجثم فوقه المؤلف، وذلك لأن المؤلف ليس هو الذي يتكلم، وإنما اللغة هي التي تتكلم، وبهذا استطاع بارت من خلال النصوصية أن يجهز على نظرية «المحاكاة» الكلاسيكية التي تعد مرآة تعكس ماهو موجود في الحياة، مع أن ذلك قد بدأ في الحقيقة مع الرومانسية، ولكن النقد الألسني يعد عصر النص وسلطته، فقد خرج النقد من دائرة المنهج التاريخي لكي يدخل في المنهج الألسني التزامني، ونجم عن ذلك التركيز على النص واتخاذه جسداً مغلقاً منقطعاً عن العوامل الخارجية من تاريخية وإيديولوجية واجتماعية وسياسية ونفسيه من جهة، ومنقطعاً عن مؤلفه (سيرته – أساتذته– العصر الذي عاش فيه– بيئته– ...الخ) من جهة، وراح يُنظر إلى النص بصفته نسيجاً من العلاقات الداخلية المتشابكة وبنية مستقلة عن غيرها من البنى.

وتهمنا – هنا– العلاقة بين المنهج الألسني والشعرية، فقد فصلت الألسنية اللسان عن الكلام، وقد اقتضى ذلك فصل لغة الجماعة (المعجم – اللا شعر) عن لغة المنتج المبدع الشعرية، فاللسان هو لغة النثر والمعجم، وهو يخص المجتمع، أما الكلام فهو لغة الفرد المبدع، وهو يتميز بالانزياح أو الإيحاء أو لغة الشعر، وهذا يقتضي منا أن نبين جدلية اللسان والكلام بين الشعرية واللاشعرية؛ فاللسان هو الذي يمد الكلام بالمادة الأولية، والكلام هو الذي يهب اللسان الحيوية والحركة والحياة، وهو الذي يجعل من اللا كلام (اللسان) كلاماً، أو هو الذي يجعل من اللا شعر شعْراً، ولا يقتصر دور هذه الجدلية على ذلك، وإنما هي تتعداها إلى المزاوجة بين الأجناس الأدبية ذاتها وتوليد أجناس جديدة منها، فثمة – مثلاً– الشعر الغنائي، وهو شعر معروف عند جميع الأمم، وثمة الشعر الدرامي والملحمي، وكان لتزاوج هذين الجنسين في الشعر العربي المعاصر دور في ولادة جنس شعري جديد سميناه «القصيدة المعاصرة المتكاملة»(٣)، وهي نتيجة لا متزاج العناصر الغناية والعناصر الدرامية في بناء شعري جديد مهجن من جنسين شعريين.

وقد اتجهت المدارس الأدبية في أواخر القرن التاسع عشر بالشعر اتجاهاً حاداً نحو الشكلية، فكانت الرمزية والبرناسية ثم جاءت الألسنة وجماعة الشكلانيين الروس في الربع الأول من القرن الحالي لتدفع المؤلف عن النص وتبرزه، وليكون للنص سلطة توازي سلطة المؤلف في العصر الرومانسي، واهتم هؤلاء بالأدبية، وصاغ جاكبسون منذ عام ١٩١٩ نقطة الانطلاق إلى الشعرية كلها: «إذا كانت الدراسات الأدبية تتوسم أن تصبح علماً فعليها أن تتعرف النسق كشخصية وحيدة، وستتوجه أبحاثهم إذاً لا إلى الإنتاج الفردي، لكنها تتوجه إلى البنى السردية (شكلوفسكي، توماشفسكي، بروب)، أو الدراسات الأسلوبية (إيخنباوم، تينيانوف، فينوغرادوف، باختين، فولوشينوف) والدراسات الإيقاعية (بريك، توماشفسكي)، ودراسة الأصوات (بريك، جاكبسون)، دون أن يستبعد لهذا التطور الأدبي (شكلوفسكي، تينيانوف)، والعلاقات بين الأدب والمجتمع (تينيانوف، فولوشينوف...الخ)(٤).

حاول الشكلانيون الروس أن يباعدوا ما بين الدراسة الأدبية وبين علوم الاجتماع والتاريخ والنفس وسواها، أو حاولوا أن يزيحوا هذه المناهج عن جسد النص وقد جثمت فوقه ما يزيد على قرن من الزمان، وحاولوا أن يبحثوا عن الخصائص التي تجعل من

الأدب أدباً، ولخصوا هذه الخصائص في مصطلح سموه «الأدبية» (La litterarite) ثم تطورت هذه الأدبية عند بارت وغريماس وسواهما.

وأهم إنجازات جماعة الشكلانيين الروس أنهم نظروا إلى النص الأدبي بمعزل عن معرفة سيرة صاحبه والمؤثرات التي شكلت تكوينه الأدبي، فأبعدوا سلطة المؤلف عن النص ليتسنى لهم تشريحه ودراسته دراسة علمية خالصة، وتطلعت دراساتهم إلى دراسة الأدب من الداخل بمنهجية علمية صارمة، ونظروا إليه بصفته بنية قائمة بذاتها، وبصفته منظومة من العلاقات المغلقة على نفسها، ثم درسوا الصفات الغالبة (المهيمنة) على النص والعلاقات التي تنتظمه. ومن إنجازاتهم أنهم لم يُعنَوْا بنشأة النص، كما أنهم لم يُعْنَوا بنشأة جنسه الأدبي، فأهملوا ظاهرة التطور، لكنهم وقفوا عند تشريحه بعيداً عن زمنه التطوري، واستخدموا المنهج المورفولوجي في وصف حركة بنية النص الداخلية، فابتعدوا عن تاريخ النص واهتموا بوجوده وتحليله.

ينتمي الشكلانيون الروس إلى المدرسة الشكلانية الجمالية، فوظيفة الأدب عندهم تقتصر على متعته الأدبية، وإن كانت هذه المتعة تحتوي في داخلها على فائدة ما، ولا يخدم الأدب عندهم غرضاً تعليمياً أو أخلاقياً أو اجتماعياً، وإنما تركوا هذه الوظائف للمدرسين في مدارسهم وللفلاسفة الأخلاقيين في رؤاهم الميتافيزيقية وللباحثين الاجتماعيين في رؤاهم وقيمهم وللسياسيين فيما يرومون إليه، ولذلك برز منهم نقاد كبار أسسوا للنقد الجديد الذي ساد النصف الثاني في هذا القرن في العالم، ومنهم فلاديمير بروب في دراسته الرائدة عن الحكايات الشعبية الروسية، وهي بعنوان «مورفولوجيا الحكاية الخرافية» وورمان جاكبسون اللساني الروسي الأصل الأمريكي الجنسية الذي تعدّ دراساته أساسيات في علم اللسانيات والأدب، ولا سيما محاضراته، ومنها محاضرته التي تتحدث عن «الصفة المهيمنة» على النص الأدبي(٥).

ليس لدراسة هذه الجماعة أهمية في ذاتها، لكن أهميتها في أنها كانت بداية لمدرسة براغ البنيوية ومدرسة النقد الشمولي البولندية ومدرسة النقد الجديد في إنكلترا وشمال أمريكا والمدرسة الشكلية البنيوية الفرنسية، أي أنها كانت البداية والأساس في زحزحة المؤلف عن النص لاكتشافه واكتشاف علاقاته الداخلية، ولذلك فإن أي تجاوز للشكلانية

الروسية قد يؤدي إلى طمس معالم بدايات الاتجاه الشكلاني وضياع الحلقة الأولى من حلقاته، وهذا ما يؤدي إلى غموض هذا الاتجاه في النقد المعاصر في العالم.

ووصلت سلطة النص إلى ذروتها في المنهج البنيوي الذي ينظر إلى النص على أنه جميل في ذاته، مكتمل بعلاقاته الداخلية، ولذلك يقتصر دور القارئ على أن يكشف هذه العلاقات متحرراً من سلطة المؤلف وكل ما يتصل بها.

وليست البنوية مذهباً أدبياً كالرومانسية أو الرمزية، ولكنها منهج علمي تحليل وصفي يتخذه هذا الدارس أو ذاك للوصول إلى حقيقة علمية بعد أن يقوم بالتحليل والتركيب والوصف، وذلك من خلال اهتمامه ببنية النص وحدها، وإذا كانت المذاهب الأدبية تعنى بتطور النص، فالبنيوية تُعنى بدراسته وقراءته.

لكن المنهج البنيوي الواحد تفرع إلى بنيويات وبنيويين لتداخل الاتجاهات والأدوات إلى حد اختلاف المناهج حتى صار كل شخص يُشكل منهجاً على الرغم من التيارات المشتركة، وأهمها: التيار البنيوي الشكلي، والتيار البنيوي الاجتماعي (غولدمان)، والتيار البنيوي السيكولوجي، (لاكان وكريستيفا)، والتيار البنيوي الأنثروبولجي (شتراوس) والسياسي الخ، وهذه التيارات كلها تستلهم مفهومات الألسنية لتجريب إمكانات فكرة البناء.

ومع أن المنهج البنيوي لم يبق واحداً وقد تفرع إلى بنيويات وتيارات، فإنه يمكننا أن نقسمه تبعاً في النظر إلى النص إلى قسمين كبيرين:-

١- **النص منتوج لغوي**: وهذا ما قام به الألسنيون أولاً بدءاً من فرديناند دي سوسور، ومن أعلام هذا القسم رولان بارت ورومان جاكبسون وغريماس وتودوروف وسواهم، ويرى هؤلاء أن النص ينبغي أن يُدرس منبتاً عن صاحبه وعن تاريخه والظروف المحيطة به، فيرى القارئ البنيوي أن اللغة كناية عن شاشة تصدر عنها الإشارات والرموز المتصلة بسيكولوجية الكاتب، وهي تصدر عنه من دون أن يستطيع السيطرة عليها، ولذلك، هم يتعرفون إلى صاحب النص من خلال النص، ويتعرفون إلى المجتمع من خلال النص، وقد فصلوا النص عن الظروف التاريخية

التي أُنتج فيها، وهم ينظرون إلى بنية النص في وضعها السكوني، فيصفون البنيات وعلاقاتها في وضعها البنائي. وليس معنى أنهم يتعرفون إلى صاحب النص أنهم يعرفون تفاصيل حياته ودقائق أفكاره من خلال نصه، فهم يدركون أنه من المتعذر اكتشاف حياة الكاتب في عمله الفني المعاصر، فالذات الناطقة في القصيدة أو الرواية اللتين تنهجان نهج الرمز واللامباشرة غير ذات الكاتب، فليس من الضروري أن يكون حفار القبور في قصيدة السيّاب هوا لسياب، وليس من الضروري أن يكون البحار والدرويش ولعازر وسواهم في قصائد خليل حاوي الحاوي نفسه، وإلاّ كان شكسبير عاملاً وجندياً ومحامياً وإمرأة وقاتلاً وقتيلاً وسوى ذلك.. وعلى القارئ البنيوي أن يفهم جملة من الأمور المتعلقة بالنص، وأهمها:

أ- أن ينظر إلى العمل الفني على أنه بنية واحدة، وكيان واحد متميز من سواه (صلته بالوحدة العضوية)، وهو كل متوازٍ متواشج، متداخل، ولذلك يأخذ البنيويون أنفسهم في الدرس بصرامة في تقسيم القصيدة وضبط الوحدات الكبرى المكوّنة لها استناداً إلى ما تدلهم عليه ضروب من علاقات التقابل والتوازي والتشابه والاتفاق في المستوى الصوتي والصرفي والتركيبي ووفق المحور الجدولي والمحور الركني، ويبلغ الافتتان ببعضهم في التقسيم إلى حد التركيز عليه رأساً، ودراسة شتراوس وجاكبسون لقصيدة «القطط» لبودلير خير شاهد على ذلك(٦).

ب- السياق هو الأهم في نظر أصحاب هذا المنهج، فليس للكلمة أي قيمة بمعزل عن السياق، وهم لا ينظرون إلى البنية إلاّ في حالتها السكونية Synchronie لمعرفة واقع النص وتفكيكه إلى عناصره الأولية وكشف العوامل الثابتة «اللا متغيرات» التي تشكل بنيته، ولذلك كان النص عندهم بنية ثابتة قائمة بذاتها، وهو لا يقدم أي معلومات ليس فيه، فالنص منظومة مغلقة على نفسها لبناءنموذج صوري، وبذلك يتخلى الدارس عن البحث عن الموضوع والمضمون إلى البحث عن العلاقات

اللغوية وأوجه التباين للوصول إلى البنية التي تتحكم بتلك العلاقات (البنية المهيمنة)، ولذلك عد هذا القسم من البنيويين تحدياً للتاريخ واحتقاراً له، فلا يهم أصحابه سوى إيقاف التاريخ عند لحظة النص لدراسته دراسة علمية، وهم يقدّمون ماهو ساكن على ماهو متحرك، ويقدمون النص على التاريخ، وخلاصة القول في ذلك كلّه أنهم أدخلوا الشعرية ضمن اللسانيات.

٢- **النص منتوج مجتمعي**: وهذا ماقام به المفكر الماركسي الفرنسي الروماني الأصل لوسيان غولدمان صاحب المنهج البنيوي التكويني في دراسة النصوص، وتتفق هذه البنيوية وتختلف عن البنيوية اللغوية في أمور أهمها:

أ- أن البنيويين التكوينيين يُشاطرون البنيويين اللغوين في إهمال المؤلف، فيرى غولدمان(٧) «أن سيرة الكاتب قد تكون لها أهمية كبيرة، ومن واجب مؤرخ الأدب أن يفحصها بعناية ليرى في كل حالة خاصة، ما يمكن أن تمده به من تعاليم وشروح. لكن يتحتم عليه ألاّ ينسى أبداً، عندما يتعلق الأمر بتحليل أكثر عمقاً، فإن السيرة لا تعدو أن تكون عاملاً جزئياً وثانوياً، وإن الجوهري هو العلاقة بين العمل الأدبي، وبين الرؤيات للعالم التي تقابل بعض الطبقات الاجتماعية»، فلا أهمية لسيرة الكاتب وشهادته ومحادثاته ورسائله في دراسة النص الأدبي عند هؤلاء، وهو - عندهم- لا يفهم عمله أفضل من فهم سواه، وإذا كان العمل متماسكاً في بنية كلية فلا يفيده الحديث عن صاحبه. أما إذا كان العمل مفككاً فإنه ينبغي على الدارس أن يبحث عن الخلل في صاحب النص ويتقصى الظروف الخارجية لحياته. والحقيقة أن هذا الفهم صادر عن الإيديولوجية الماركسية التي تنطلق من معاداة الفردية، وهي تعود بنا إلى نظرية الانعكاس؛ فالأدب عند غولدمان رؤية «والرؤيات للعالم ليست وقائع

شخصية بل وقائع اجتماعية»[٨]، والكاتب سواء عبّر عن قبوله لأحداث المجتمع أم عن رفضه لما فيه صادر في ذلك عن المجتمع نفسه، وهو يقول في هذا الصدد: «هناك، بدون شك، احتمال كبير في أن يتأثر تفكير الكاتب بالمحيط الذي ربط الصلة به مباشرة، وقد يكون هذا التأثير متعدد الوجوه، فيأخذ شكل تكيّف، لكنه قد يأخذ أيضاً شكل ردّ فعل للرفض أو للتمرد، وقد يصبح تركيباً للأفكار التي صادفها في هذا المحيط، الخ(٩) .

ب- أعاد البنيويون التكوينيون الاعتبار للعناصر الخارجة على العمل الأدبي ومؤثراته في تكوينه للدخول في الدراسة الأدبية، ورأوا أن العمل الأدبي يستمد معناه وبنيته الدلالية من الواقع، ودرسوا بنية النص في وضعها التتابعي التطوري، وأعادوا الاعتبار للتاريخانية التي نفاها فرديناند دوسوسور والألسنيون وبعض البنيويين؛ ولذلك رأى غولدمان أن ثمة وحدة متكاملة في فهم النص وتفسيره، وذلك بين البنية الدلالية ويسميها المستوى التأويلي وبين رؤية العالم ويسميها لمستوى التفسيري، ففي المستوى التأويلي تتم دراسة داخلية للعلاقات اللغوية في النص، وفي المستوى التفسيري يتم ربط البنية بالعالم الأوسع أي البنية الذهنية، وفي هذا الربط تفترق البنيوية اللغوية عن البنيوية التكوينية، ويكون الأدب عندهم منتوجاً اجتماعياً، فتدخل بذلك الشعرية في علم الاجتماع.

٣- سلطة القارئ:

لم يُهمَل القارئ في أي موضوعة نقدية منذ أن كان النقد؛ فأرسطو - مثلاً- تحدّث في كتابه «فن الشعر» عن نظرية التطهير، وكان يرى أن النص هو الذي يطهر القارئ أو المتفرج ويؤثر فيه ويحوّله من حالة إلى نقيضها؛ فالمأساة تسعى إلى إثارة الرحمة والخوف لتخليص المتفرج من الانفعالات العنيفة، ومشاهدة المأساة لصاحب الانفعالات العنيفة كالدواء للمريض، فيقول[١٠]: «التعرف مع التحول يُثير الرحمة أو الخوف، ونحن نعلم أن

المأساة هي محاكاة لأفعال تُثير هذه الانفعالات»، ولم يخرج النقد العربي القديم في معظمه عن هذا الدور التأثيري في القارئ، وكان هذا النقد يبين دور النص في القارئ؟ فالنص فاعل والقارئ منفعل، وهذا يعني أن اتجاه التأثير كان أحادياً؛ فهو يتجه من النص إلى القارئ، وليس للأخير أي دور هام في تشكيل النص، وظل هذا الدور السلبي حتى وقتٍ متأخر، فتولستوي – مثلاً– صوّر الناقد بصورة ذبابة تستقر على أذن جواد العربة؛ فيراها بعضهم سبباً في سرعته، ويراها بعضهم عائقاً، ولكن تولستوي يبين أن الجواد سيظل منطلقاً وجدت الذبابة أم لم توجد(١٢)، وهذه النظرة التشاؤمية والتهوينية في دور الناقد تكاد تتلاشى اليوم في الكتابات المعاصرة التي تُشير إلى العلاقة الجدلية بين النص والقارئ ودور الأخير في إنتاج النص وإعادة إنتاجه، وقد اهتم النقد في البنيوية وما تلاها بمحور النص – القارئ، وذلك لأن قارئ اليوم غيرُ قارئ الأمس وأدبَ اليوم غيرُ أدب الأمس، فتبدلت العلاقة بين القارئ والنص، وبدلاً من أن يكون القارئ منفعلاً صار فاعلاً، ولم تبق العلاقة بينهما إعلامية تبعية لاختلاف وجهات النظر في الموضوع الواحد بين الشعراء وبين القراء؛ فقد يرى القارئ دلالات النص على غير ما يراه المؤلف نفسه، ولذلك ليست هناك قراءة صحيحة تمام الصحة للنص الأدبي، وليست هناك قراءة خاطئة؛ فالقراءة تأويل ذاتي للعلامات، ولابد من القول إن العلاقة بين القارئ والنص مختلفة بين عصر وعصر، فإذا كانت علاقة تبعية في عصور الأدب الإعلامي فإنها تحولت اليوم إلى علاقة تكافؤ أو علاقة يسيطر فيها القارئ على النص إذا كان القارئ خبيراً، وهذا الأمر مجال اختلاف حسب الزمان والمكان والثقافة واللغة وسوى ذلك.

كان القارئ، في عصر سلطة المؤلف وفي الدراسات التي تُهيمن عليها حياته مستهلكاً يجلس في المقاعد الخلفية، ثم تقدّم في عصر سلطة النص وفي الدراسات التي يهيمن عليها النص التي تتوسط القاعة، ثم تقدم إلى المقاعد الأمامية في عصر سلطة القارئ، وأصبح هو ينتج نصاً على نص، أو يعيد إنتاج النص نفسه، وكأن هذا التحول الخطير في الدراسات الأدبية طويلاً وشاقاً، ولكنه كان مثمراً؛ فقد تخلص القارئ من سلطتين تحكمتا في ذائقته، فتخلص أولاً من هيمنة التاريخ وعلم الاجتماع والنفس والإيديولوجيا وسواها على النص، وتخلّص ثانياً من سلطة النص المغلق وأفقه الواحدي، وانتهى إلى أفق متعدد الدلالات احتمالي إيحائي، فلم يبق مقيداً بآراء المؤلف أو الدارسين، وصار يرى ما لا يراه هؤلاء في

الرسالة الأدبية، وصار النص جميلاً بغيره، مكتملاً بقراءاته.

وما كان هذا التحول يتم لولا إزاحة المؤلف الجاثم بقوة على نصه، وهذا يقتضي إزاحة المناهج التي تهتم بالمؤلف وإقامة مناهج حداثية وما بعد حداثية تهتم بالنص وبالقارئ، ولذلك نادى رولان بارت بـ «موت المؤلف» وهي مقولة لا تعني إلغاء المؤلف أو حذفه، وإنما تعني تحرير النص والقارئ من سلطة الظرف الراهن المتمثل بالأدب المهيمن، وهي تفتح النص على القارئ، قال بارت(١٢): ولا يزال المؤلف أيضاً يهيمن على كتب التاريخ الأدبي، وعلى السير التي تترجم حياة الكتّاب، وعلى حوارات المجلات، وعلى وعي الأدباء نفسه.. فهؤلاء حريصون أن يصلوا في مذكراتهم الشخصية بين شخصياتهم وأعمالهم. ولذا فإن صورة الأدب التي نستطيع أن نقف عليها في الثقافة المألوفة قد ركزت بشكل جائر على المؤلف، وشخصيته، وتاريخه، وأذواقه، وأهوائه.. ولا يزال قوام النقد في معظم الأحيان ينصب على القول مثلاً: إن عمل بودلير يمثل فشل الإنسان بودلير وإن عمل فان جوغ يمثل جنونه، وإن عمل تشايكوفسكي يمثل رذيلته.. وهكذا فإن البحث عن تفسير للعمل يتجه دائماً إلى جانب ذلك الذي أنتجه، كما أن عبر المجاز الشفاف للخيال ثمة صوت دائم لشخص واحد هو صوت المؤلف الذي أدلى بمكنونه».

ويعترف بارت نفسه، بأن أصول هذه النظرية قد وجدها عند مالارميه الذي حاول أن يزلزل إمبراطيورية المؤلف، وتنبأ بضرورة وضع اللغة موضع المؤلف، لأن اللغة هي التي تتكلم لا المؤلف، «فشاعرية مالارميه جميعها إنما تقوم على حذف المؤلف لصالح الكتابة»(١٣)، ثم إن السريالية حاولت هي أيضاً قتل المؤلف بأن أقامت الكتابة الآلية التي تستند إلى اليد أكثر من الاستناد على حالة المؤلف الذهنية، ثم جاءت اللسانيات لتقوم بعملية الإجهاز على المؤلف، ثم جاء بارت ليعلن عن الدخول في عصر الكتابة والقارئ، فـ«النص مصنوع من كتابات مضاعفة وهو نتيجة لثقافات متعددة، تدخل كلها مع بعضها في حوار ومحاكاة ساخرة وتعارض، ولكن ثمة مكان تجتمع فيه هذه التعددية. وهذا المكان ليس الكاتب كما قيل إلى الوقت الحاضر، إنه القارئ»(٢٤) ثم ينهي مقالته بقوله الرائد (١٥): «إننا لم نعد الآن ننخدع بهذه الأنواع من المعاني المقلوبة فالمجتمع الراقي يعترض بها اعتراضاً رائعاً دفاعاً عما يبعده تحديداً، وما يتجاهله ويخنقه أو يدمره. ولقد نعلم أنه لكي تسترد الكتابة مستقبلها يجب قلب الأسطورة، فموت الكاتب هو الثمن الذي تتطلبه ولادة القراءة».

أما المناهج التي اهتمت بمحور النص القارئ فهي المناهج التي انبثقت من البنيوية أو قاربتها وشابهتها في طروحها وكانت امتداداً لها، وأهمها:

أ- المنهج السيميولوجي: هو أوسع من المنهج اللساني، وهو يتضمن اللساني واللالساني، وقد جاء بعد الحاجة إليه لتلاؤمه مع قصيدة الكتابة وما شابهها مما يركز على المنظور والمسموع معاً، وبعد أن صارت الصفحة لوحة يقرؤها المتلقي بأذنيه وعينيه في لحظة واحدة، وبعد أن أصبح البياض يستحوذ على اهتمام القارئ، وصار للبياض وللفراغ إيقاعهما الدلالي، وصار للسواد هندسته الشعرية، وخاصة فيما يتصل بالتشكيلات المختلفة للأسطر وطولها وقصرها، فصار الصمت يتكلم، واختلفت الدلالات باختلاف القراء وتأويلاتهم.

ب- المنهج التأويلي: منهج قديم يتعلق بتفسير الكتب المقدسة والقوانين القديمة في تفسير النصوص، وينطلق من وحدة العمليات الثلاث: الفهم والتفسير والتطبيق؛ فالأفق حد تاريخي وشرط لكل تجربة محتملة، وهو عنصر مكون للمعنى في التأويلية في الفعل البشري والفهم الأول للعالم، وتتبلور الآن جماليات التلقي في نظريات القراءة والتأويل.

ج- المنهج التداولي: يُعنى بتحليل عمليات الكلام والكتابة ووصف وظائف الأقوال اللغوية من خلال إجراءات التواصل، ويهمنا هنا التداولية اللغوية التي تُعنى بالوصف النحوي للنصوص، وهي تُعنى اليوم بالعلاقة بين المتكلم والمتكلم إليه وبردود فعل المخاطبين، أو بتحليل العلاقة بين النص والقارئ.

د- المنهج التفكيكي: هو منهج الفيلسوف الفرنسي المعاصر جاك ديريدا الذي رأى أن الكتابة حياكة أو حبك الخيوط على نحو يحقق الوظيفة الأدبية، ولذلك تغدو وظيفة القارئ تفكيك هذا النسيج لمعرفة خيوطه التي حددت طبيعته.

هذه صورة عن الدراسات الأدبية التي نراها في القراءات الشعرية، وهي توضح تطور هذه الدراسات من الاهتمام بالمؤلف إلى الاهتمام بالنص إلى الاهتمام بالقارئ أو الاهتمام بمحور النص – القارئ.

هوامش الدراسة

1. Voir: JAKOBSON (ROMAN - Essais de linguistique generale traduit par Nicolas Ru wet - ed, - Minuit - 1978 - PP. 213-214.

٢- للتوسع في هذا المجال، انظر كتابنا: وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث - دمشق- منشورات إتحاد الكتاب العرب - ١٩٩٤م - ص ص ٢٣ - ٣٣.

٣- للتوسع في هذا المجال ، انظر دراستنا: القصيدة المعاصرة المتكاملة بين الغنائية والدرامية - رسالة دكتوراه - جامعة دمشق - ١٩٨٦م.

4. OSWALD (DUCROT), TODOROV (TZVETAN) - Dictionnaire encyclopedique des sciences du langage - Seuil - 1972-P.110

5. Voir: JAKOBSON (ROMAN) - Huit questions de poetique - ed. du Seuil - 1977 - P.P. 77-85. (traduit de langlais por ANDREJARRY).

6. i,id,. P.P. 163-188.

٧- البنيوية التكوينية والنقد الأدبي (مجموعة من المؤلفين والمترجمين) - بيروت - مؤسسة الأبحاث العربية - ط٢ - ص١٦.

٨- نفسه - ص١٤.

٩- نفسه - ص١٥،

١٠- فن الشعر - تر. عبدالرحمن بدوي - بيروت - دار الثقافة - ١٩٥٢ - ص٣٢.

١١- انظر: هايمن، ستانلي - النقد الأدبي ومدارسه - تر. إحسان عباس ومحمد يوسف نجم - ١/٢٤٤ و ٢/١٠٠.

١٢- موت المؤلف - نقد وحقيقة - تر. منذر عياشي - الرياض - دار الأرض - ط١ - ١٤١٣هـ - ص١٣.

١٣- نفسه - ص ١٤، ويلاحظ الخطأ اللغوي في الترجمة، فالصالح نقيض الطالح، والأصح أن يقول «لمصلحة الكتابة».

١٤- نفسه - ص١٩.

١٥- نفسه - ص٢٠.