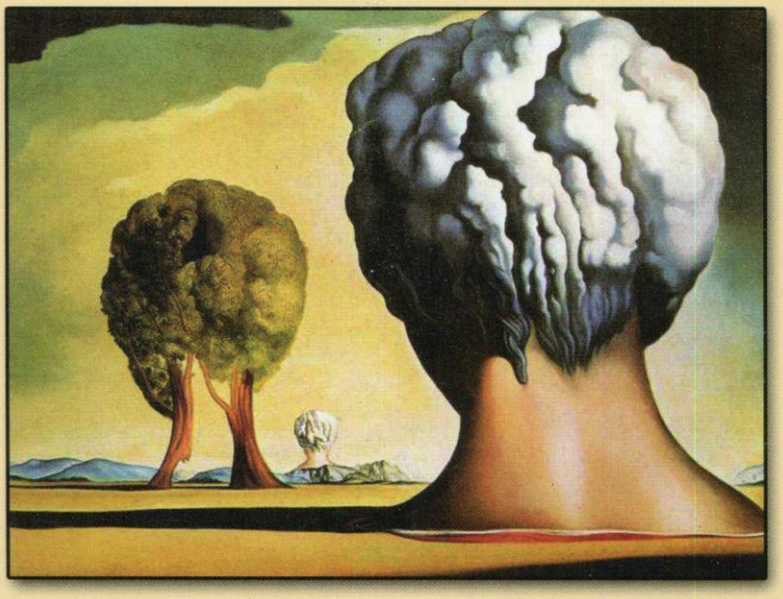
فابريس تومريل

النقد الأدبي



تعريب : الهادي الجطلاوي

التنوير

المنارة للاستشارات

فابريس تومريل

النقد الأدبي

تعريب: الهادي الجطلاوي

الكتاب : **النقد الأدبي**
تأليف: فابريس تومريل
المترجم: الهادي الجطلاوي
عدد الصفحات : 368 صفحة

الطبعة الأولى 2017
الترقيم الدولي:978.9938.886.86.3
رقم الناشر93-407/ 2016

الناشر

دار التنوير للطباعة والنشر

تونس: 24، نهج سعيد أبو بكر - 1001 تونس
هاتف وفاكس: 0021670315690
بريد إلكتروني: tunis@dar - altanweer.com
لبنان: بيروت - بئر حسن - سنتر كريستال، الهزيم - الطابق الأول
هاتف: 009611843340
بريد إلكتروني: darattanweer@gmail.com
مصر: 2 ، شارع فؤاد سراج الدين (السرايا الكبرى سابقاً) جاردن ستي - القاهرة
هاتف: 0227963545
بريد إلكتروني: cairo@dar - altanweer.com
موقع إلكتروني: www.dar - altanweer.com

الطبعة الاصلية باللغة الفرنسية
La critique littéraire
Fabrice Thumerel
.Editeur : Armand Colin, Paris, 2004
Armand Colin/HER, 2000, pour la première édition

فابريس تومريل

النقد الأدبي

تعريب

الهادي الجطلاوي

الفهرس العامّ

تمهيد : في الفائدة من النّقد 15
القسم 1 : ما هو النّقد 19
القسم 2 : مسيرة النّقد 87
القسم 3 : أصناف النّقد الثّلاثة 177
القسم 4 : المناهج النّقديّة 225
بيبليوغرافيا مختارة 307
القاموس المفهومي للمصطلحات 315

المقدّمة

عندما اقتنيت كتاب "La critique littéraire" للكاتب الجامعي الفرنسي Fabrice Thumerel ذات يوم من أيّام شهر جويلية 2006 بإحدى مكتبات سان ميشال بباريس كانت قد راودتني فيه منذ اللّحظة الأولى التي وقع فيها هذا الكتاب بين يديّ أن أعرّبه لطلبتنا التونسيين وللقرّاء عموما لما يتميّز به هذا الكتاب وغيره من الكتب التي اشتريتها لنفس الناشر في ذلك اليوم وهو "أرمون كولان" من تهيئة في موضوعه وأسلوبه ومنهجه وأهدافه التعليميّة البيداغوجيّة ليكون مفتاحا من المفاتيح أو مدخلا من المداخل العامّة ودرسا جامعيّا من الدروس المتناولة لموضوع الكتاب في النقد أو لغير هذا الموضوع من قضايا الشعر أو الأدب أو اللغة وغيرها، وقد رمز الناشر إلى هذا البعد التعليمي وهذه الصبغة المدخلية بلونين خاصّين يحملهما الغلاف وهما اللون البرتقالي واللون الأحمر وعبارة Cursus على الغلاف الدالّة على تأطير المتعلّم في مسيرته الجامعيّة من خلال الدراسة والبرمجة والاختبار. وإذا ألقينا نظرة سريعة على محتوى الكتاب وفهرسه العامّ تأكّد عندنا البعد التعليمي المنهجي لهذه السلسلة المعرفيّة وهذا البعد يعبّر عنه ظهر الكتاب الذي يغري بشراء الكتاب من خلال بيان قيمته ومحاسنه المضمونيّة والمنهجيّة وإنّه من المفيد ترجمته لما فيه من الفائدة. جاء في ظهر الكتاب :

" هذا المصنّف هو أوّلا وقبل كلّ شئ عمل تأليفيّ يستعرض مختلف وجوه المقاربة ويعدّد الأمثلة الدقيقة التّي تمكّن الطلبة من التعوّد على أصناف النقد الكبرى (التقعيديّة والجماليّة والتفسيريّة) وعلى القضايا الكبرى

المنارة للاستشارات

(العلاقات ما بين النقد والعلم وما بين النقد والأدب الخ..) وكذلك على الاتّجاهات المنهجيّة الرئيسيّة (أصناف النقد الموسوعيّة والهرمينوطيقيّة والشّكليّة). وقد أولى هذا العمل التأليفيّ اهتماما خاصّا بالجوانب الأقلّ حظّا من التحليل في دراسة النقد وتيّاراته ومصنّفاته، وتلك الجوانب هي : أسلوب الناقد وخصائص مختلف أصناف الخطاب (الخطاب الجامعي والصحافيّ والجماليّ) وسوسيولوجيّة الحقل الأدبيّ وأعمال "كريستيفا" و"ريكور" الأخيرة الخ..

وهذا المصنّف هو أيضا كشف لأشكال مختلف أصناف النقد وما حصل فيها من التطوّر بالتركيز على النصف الثاني من القرن العشرين. ومثلما هو مؤلّف موجّه إلى المختصّين في النقد بما أنّه بحث تاريخيّ وآنيّ في النقد الأدبي الفرنسي فإنّه في الوقت نفسه يسترعي عناية المختصّين في الأدب لأنّه كذلك بحث في تاريخ الأفكار وفي الأدب وحتّى في المجتمع."

وكان من الدّواعي إلى ترجمة الكتاب بالإضافة إلى قيمته العلميّة والمنهجيّة التعليميّة قصور الطالب التونسي في أيّامنا هذه عن التحليق في سماء البحث العلمي بأكثر من جناح لغويّ واحد فأيّا كانت لغته الاستعماريّة الثقافيّة الثانيّة انقليزيّة أم فرنسيّة فإنّ درجة معرفته بها وحذقه لها لا تتعدّى الحاجة التواصليّة العاديّة وهي لا تخوّل له قراءة البحث بهذه اللغات قراءة مستوعبة ولا تخوّل له من باب أولى وأحرى أن يكتب بهذه اللغات حتّى يتيح للمعرفة العربيّة أن تعرّف بنفسها وبمشاغلها وتطوّرها لغير العرب من الباحثين في مختلف المجالات. فكادت أحديّة الباحث التونسي اللغوية أن تعزل المعرفة العربيّة بصفة تدريجيّة عن التطوّر العلمي العالمي وربّما أوقعته في ضرب من الانطواء والاكتفاء بتراث عربي إسلاميّ مقدّس لا يحبّ أن يرى في عصوره الذهبيّة وأعلامه الأفذاذ مرحلة من مراحل المسيرة البشريّة في تطوير العلوم كان الغرب مع عصر النهضة قد تسلّم فيها المشعل من يد العرب في الأندلس خاصّة وأنّه ليس بأيدينا اليوم إلاّ

المنارة للاستشارات

الالتحاق بركب الحداثة باستخدام ما يستوجبه التلقّي والتمثّل والتعاون من وسائل الانفتاح اللغويّة وغير اللغويّة. وقد تأكّدت عندنا الحاجة إلى الترجمة عندما أتيحت لنا فرصة التدريس بالجامعات الخليجيّة وافتقدنا في تدريس مناهج القراءة مثل هذه المداخل العامّة بلغة عربيّة تعرّف بأصول النقد وتاريخه وتطوّره ومسالكه في الحضارات الغربيّة فانكببنا على ترجمة الكتاب وفرغنا منه قبل مغادرتنا لجامعة نزوى بالسلطنة العمانيّة

وقد حرصنا في تعريب هذا الكتاب توخّي التأنّي في العمل والوفاء بالمعنى في أدقّ جزئيّاته مراعين في أداء المعنى روح التركيب العربي وخصائص الجملة العربيّة مع ما يستدعيه ذلك، في كثير من الأحيان، من تصرّف في مواقع الكلام ومراجعة للبنية المنظّمة لعناصره وإنّه من الجائز مقابلة كلّ فقرة من فقراته بنظيرتها في العربيّة لمن أراد أن يقتفي عمليّة الترجمة وأسلوبها ومشاكلها.

ونظرا إلى طبيعة هذا الكتاب التوثيقيّة والتاريخيّة فقد تواترت فيه الإشارة إلى الأعلام وعناوين الكتب والمجلاّت والجرائد فالتزمنا بتعريب أسماء الأعلام مع المحافظة على صيغتها الأعجميّة إلاّ ما اطّرد واشتهر منها وذلك حرصا على سلامة نطقها ورسمها في أصولها، أمّا عناوين الكتب والمنشورات فقد حافظنا فيها على صيغتها الأعجميّة ليتيسّر الرجوع إليها عند الحاجة.

ونظرا إلى طبيعة هذا الكتاب التعليميّة فقد قام في بنائه على الشواهد المطوّلة التي قد يتعدّى حجمها الصفحة الواحدة يأتي بها لدعم فكرة من الأفكار أو موقف من المواقف أو للاستدلال على أسلوب من أساليب الكتابة الأدبيّة أو النقديّة فخصصناها برسم مختلف إبرازا لها وتنبيها لخصوصيتها. ومن أركان هذا الكتاب تقديمه لبعض النماذج التطبيقيّة

المنارة للاستشارات

وبعض التحاليل والممارسات النقديّة ذات البعد التعليمي الذي يحبّ أن يجسّد، تطبيقيّا، مناهج أو مبادئ أو مفاهيم سبق تقديمها تقديما نظريا قد يبقى عند القارئ غائما لو لم تتولّ الأمثلة التطبيقيّة توضيحه وتجسيده وقد علّمنا عليه بعلامة خاصّة، كما خُتم كلّ فصل من فصول الكتاب بملخّص لأهمّ معانيه واختبار لمدى استيعاب مسائله يتمثّل في جملة من المواضيع الإنشائيّة قدّمها المؤلّف في إطار خاصّ وأبرزناها هنا برسم مميّز كذلك.

ونظرا إلى طبيعة الكتاب العلميّة فإنّه حامل لجهاز اصطلاحيّ غزير منتسب إلى العلوم النقديّة وما يتّصل بها من علوم متاخمة لها ومتفاعلة معها كالعلوم اللّغوية والأدبيّة والبلاغيّة المتّصلة بفنّي الكتابة والقراءة وقد علّمنا على العبارات التي اكتسبت في هذا المؤلّف صبغة اصطلاحيّة فرسمناها بحروف ثخينة وأقمنا لها قاموسا خاصّا بها وحاولنا أن نحدّد لها دلالتها الاصطلاحيّة لا فيما حملته في المطلق أو في غير هذا المصنّف ولكن كما حملته في سياقها الاصطلاحي في هذا الكتاب وحدّدنا موقعها أو مواقعها التي وردت فيها بذكر صفحة أو صفحات استخدامها حتّى يتيسّر العودة إليها في مواقعها.

وقد اجتهدنا في تعريب المصطلح آخذين بما درج في المراجع العربيّة العلميّة بحرص التوحيد وتيسير التواصل والتفاهم بتكريس المصطلح إلاّ إذا ما رأينا الحاجة إلى التعديل فيما سبق استعماله أو الحاجة إلى ابتداعه فيما لم يسبق تعريبه وقد عمدنا، في عديد المواقع، إلى التصريح بالمصطلح الأعجمي بين قوسين تنبيها إلى قيمته الاصطلاحيّة وإلى دلالته في سياقه الأعجميّ حتّى يفهم على أصوله اللغويّة في صورة تعذّر فهم المقابل الذي اقترحناه له أو عدم الموافقة عليه.

وقد سعينا جهدنا أن يكون تعريبنا لمعاني هذا الكتاب تعريبا أمينا في الوفاء بالمعنى على تعقّده وتركيبه وتطويله في مواضع كثيرة وحرصنا،

المنارة للاستشارات

عند مراجعة العمل، على أن تكون الصياغة ملائمة لروح التركيب العربي ونحوه ومعجمه وذلك رغم صعوبة توفّر المقابل العربي لبعض العبارات وبعض الألفاظ التي استوجب المقام أحيانا اقتباسها على أعجميتها. كما أنّ حرصنا على توفير الحدّ الأدنى من الوضوح والإفادة قد دفعنا أحيانا إلى إضافة ما قد يعرّف بجنس بعض الإحالات على المراجع والأعلام والسّياقات. ويبقى هذا العمل، بداهة، عملا منقوصا محتاجا إلى دوام المراجعة والتنقيح على ضوء ما يبديه قارئه فيه من الملاحظة.

وما توفيقي إلاّ بالله

سوسة في 25 جوان 2016

المنارة للاستشارات

التمهيد

في الفائدة من النقد

هل يمثّل النّقد جنسا أدبيّا مستقلاً بنفسه أم هو مجرّد خطاب أدبيّ من درجة ثانية؟ هل وجب أن ينخرط النقد في الأدب أم وجب أن يُلفظ خارج دائرته؟ هل وجب أن يوجّه النقدُ الإبداعَ أم أن يكون هو في حدّ ذاته إبداعا؟ هل يكون النقدُ في خدمة الأدب أم يكون مستخدما للأدب؟ هل النقد ضروريّ للأدب لأنّه ينيره ويفيده، أم هو مضرّ به لأنّه يضخّم في حجمه التنظيري؟ إلى أين يسير النقد اليوم؟ هل الناقد كاتب فاشل أم هو مبدع حقيقيّ ؟ من أين عليه أن يستمدّ أساس تمشّيه: هل من جهة الكاتب أم من جهة النصّ أم من جهة القارئ؟

هذه بعض الأسئلة الأساسيّة التي يسعى هذا الكتاب إلى الإجابة عنها في أربع مراحل متكاملة. ففي مرحلة أولى، وفي نهاية هذا القرن الذي يوفّر لنا المسافة اللاّزمة للقيام بكشف عامّ، فإنّنا سنحاول أن نحصر هذا الاختصاص المتعدّد الوجوه (القسم1) وأن نرسم، بدقّة، تطوّره (القسم2) ويجدر بنا، بعد ذلك، أن نستعرض أصناف النقد الثلاثة الأساسية وهي النقد الصحافي والنقد الجامعي ونقد الكتّاب (القسم3) وسيخصّص القسم الرابع الأخير من هذا العمل، بأكمله، لمناهج النقد الأكثر حضورا في فرنسا منذ قرن مضى، أي أنّنا سنخصّصه للنقد التفسيري، فيتناول الفصل الأول (من هذا القسم الرابع) النقد الموسوعي الذي يضبط

الوقائع (البيوغرافية والتاريخية) والنصوص، بينما يهتمّ الفصل الثاني منه بالنقّاد التأويليين الذين ينزّلون النصّ في علاقته بمتكلّم وبمجتمع معيّنين فيفضّلون البعد التأويلي المحض، ونعتني، أخيرا بالنقد الشكلي الذي يهدف إلى وصف الاشتغال النصّي.

وقد اخترنا أن نعطي الأولويّة للكتّاب والأعمال التي حظيت بنصيب من التحليل أقلّ من غيرها وبدلا من أن نقدّم للقارئ مجموعة ضخمة من الأعمال التأليفية العامّة والمجرّدة وبدلا من أن نذكّر للمرّة الألف بوظائف "بروب" (Propp) السّرديّة الإحدى والثلاثين وأساليب الجهة التي يتضمّنها الرسم العاملي وجملة المفاهيم الفراويدية، الخ، فقد فضّلنا أن نقدّم، في المقام الأوّل، قراءات نقدية حاملة لدلالات خاصّة ومصنّفات تجسّد تجسيدا بارزا هذا التيّار أو ذاك. وبما أنّنا لا ندّعي السّعي إلى الشمولية فإنّنا أبرزنا، بصفة عامة، وفي كلّ قسم، المظاهر والنظريّات أو الحقب المعروفة أقلّ من غيرها مارّين بمزيد من السرعة على الباقي. إنّ هدفنا هو أن نقدّم مشهدا بانوراميا عامّا لكلّ أنواع النقد يركّز على خصوصية التمشّيات كما يركّز على طرافة الكتّاب بما فيهم الأشدّ معاصرة. ولهذا فسنكون حريصين على تحليل المبادئ ولكن كذلك على بيان الحدود لكلّ خطاب نقديّ مستندين، في الوقت نفسه، في تحاليلنا، إلى أمثلة دقيقة. إنّ اختيارنا لبعض الكتّاب المفضّلين الذين حظوا بعناية النقد ("راسين"، "بودلار"، "فلوبار"، "موباسان"، "سارتر"...) سيسمح لنا بأن نبرز، بصورة أفضل، الفوارق التي تقوم بين مختلف المقاربات، نضيف إلى ذلك أنّ الأطر التأليفية ومجموع الأسئلة في أواخر الأقسام وركن "المعلومات المفيدة"، من شأنها أن تيسّر على القارئ فهمه وأعماله وبحوثه.

ويتعلّق الأمر، هنا، بمساعدة هؤلاء القرّاء، سواء كانوا طلبة أم أساتذة أم مثقّفين، لا فقط، على النجاح في الامتحانات والمناظرات وذلك بتدريبهم

المنارة للاستشارات

على التّحرير أو على غيره من أشكال القراءة المتنوّعة، ولكن كذلك، وبالخصوص، على اكتشاف النقد وتقديره باعتبار أنّ النقد، في جوهره، دعوة إلى قراءة الآثار. وفي عصر تباع فيه الكتب بفضل المدرسة والتناقل الشفوي للأخبار وبفضل الإشهار أساسا، وإذن حيث يكثر عدد أولئك الذين يدّعون، وليسوا من أقلّ النّاس ثقافة، الاستغناء عن النقّاد، فإنّه يبدو من الأساسي، فعلا، أن نذكّر بالفائدة من النقد: إنّ النّقد يؤسّس السّلاح الأقوى ضدّ القراءة الساذجة والاستراتيجيات التّجارية وذلك لأنّ النقد جزء لا يتجزّأ من أهمّ النظريات الجمالية والفلسفية ولأنّه يمنهج تعليمنا ويعلّمنا فنّ القراءة، وبعبارة أخرى، لأنّه يرتقي بنا إلى المعنى بأن ينقل إلينا المعارف التقنية الضرورية والقوانين والسّنن الخاصّة بكلّ جنس وبأن يوفّر لنا الأدوات التي تسمح لنا بتنزيل الأثر في علاقته بكاتب معيّن ومجتمع معيّن أو عصر معيّن.

واجتنابا لتثقيل النصّ، فإنّنا انتهجنا الطريقة الآتية فيما يتعلّق بالمراجع البيبليوغرافية : فبالنسبة إلى الكتب والمقالات الأساسية التّي اعتمدنا عليها تقع العودة إلى القائمة البيبليوغرافية أمّا فيما بقي فإنّنا اختصرنا الإحالات، بل إنّنا وصلنا إلى أقصى حدود الاختصار بالنسبة إلى المؤلّفات الأكثر شهرة.

المنارة للاستشارات

القسم 1	ما هو النّقد ؟

الفهرس :

1. تعريفات

1.1. تعريف أدنى

1. 2. فنّ الحكم في الآثار الأدبيّة...

1. 2. 1 النّقد " المسبّق "

1. 2. 2 النّقد الحاكم لاحقا

1. 3 فنّ تذوّق الآثار الأدبيّة

1. 3. 1 نقد التّماهي

1. 3. 2 النّقد الانطباعيّ

1. 4 القدرة على تحليل الآثار الأدبيّة

1. 4. 1 نوعا النّقد التّفسيريّ

1. 4. 2 النّقد التّأويليّ الجماليّ

2. أصناف النّقد

2. 1 بعض الأزواج الابستيمولوجية الأساسيّة

2. 2 مقياسان تكميليان للتّمييز بين أصناف النّقد

2. 3 جدول عامّ

3. حـــدود الـــنـــقـــد

3. 1 من النّقد المحض إلى النّقد المضادّ

3. 2 النّقد والعلم

3. 3 النقد والأدب

3. 3. 1 الأدب (اللاّأدب ؟) والفكر (الانعكاس) النّقدي

3. 3. 3 أدبيّة "النّقد المقالي"

3. 3. 3 الفرق ما بين النّقد والأدب

3. 4 الموضوعيّة والذاتيّة، تحليل وتأليف

3. 4. 1 ما بين المذهب الموضوعيّ والمذهب الذاتيّ

3. 4. 2 القراءة – الكتابة في النّقد الذاتيّ

3. 4. 3 أيُّ موضوعيّة ؟ أيُّ ذاتيّة ؟

3. 4. 4 أيُّ موضوع ؟ أيُّ صوت ؟

3. 4. 5 مـــا بين التّحليل والتّأليف

المنارة للاستشارات

أهـــداف المعـــرفـة

يكون الطّالب، بعد النّظر في هذا الفصل، قادرا على :

* معرفة أصناف النّقد المختلفة
* التّعوّد على القضايا النّقديّة الكبرى
* معالجة أغلب مواضيع الإنشاء

إنّ الإجابة عن سؤال على درجة كبيرة من التعميم كالذي طرحه "دو بوس" (Du Bos) وَ"سارتر" (Sartre) : وهو سؤال: ما هو الأدب؟، هي إجابة تختلف، دون شكّ، باختلاف العصور والفلسفات أو الايديولوجيات القائمة وراء التيّارات النّقديّة وباختلاف الكتّاب أنفسهم أي بتعدّد الذاتيّة فيهم واختلاف انتماءاتهم الإجتماعيّة أو تكوينهم الثقافيّ والمهنيّ. إلاّ أنّه يحسن، مع ذلك، أن ننظر في جوهر النّقد قبل أن نتناول بصفة تفصيليّة تطوّر النّقد وأصنافا معينّة من أصنافه المتعدّدة.

إنّ طرح هذا السؤال هو طرح متعلّق، بطبيعة الحال، تعلّقا جوهريا بهذا السؤال الثاني وهو : "من هو الناقد؟ "

1.1 التّعريـف الأدنـى

إنّ العمليّة النّقديّة تفترض، أساسا، أنّ الأثر الأدبيّ، إذا ما تمّ نشره، لا يكون له من وجود إلاّ بقارئه ومن أجل قارئه وهو الذي يعطيه حياته ومعناه. غير أنّ "جان. بلمان- نوال" (Jean Bellemin-Noël) يذكّرنا في مقال نُشر في ديسمبر 1995 أنّ النّاقد ليس قارئا مثل سائر القرّاء. قال: "إنّ النّاقد هو ذلك القارئ الذي يدوّن نتائج قراءته حتى يتسنّى لغيره من القرّاء ممّن يكونون متعجّلين أو غير متفرّغين تفرّغه في دراسة النّصّ أن يجدوا فرصة لقراءته قراءة مغايرة، أيْ، بعبارة أوضح : أن يقرؤوه قراءة أفضل وأثرى." (ص 19) والنّاقد، أكثر من أيّ قارئ آخر، يشعر إزاء الأثر بالإنجذاب والكبت في الآن نفسه، فلا يمكن للناقد أن يقنع من الأثر بقراءة سالبة (passive) بما أنّه لا يصبو، فقط، إلى قراءة الكتاب بتمامه وكماله بل يطلب، وراء ذلك، معرفة كيفيّة كتابته نفسها. ولذلك فإنّه، عندما يتولّى الكتابة، ينطلق من الأثر ويركّز عليه حتى يسدّ بذلك هذا النّقص. فهو، بعبارة أخرى، يردّ على عمليّة إبداعيّة أولى بعمليّة ثانية مثلها. وهو لا يعمد إلى قراءة متعجّلة بل إلى قراءة متقصّية تستند إلى كفاءة أومعرفة أو منهج، بما أنّه قارئ محترف.

فالنّاقد معالج ولكنّه كذلك مبلّغ حسب اصطلاح "رولان بارت" (Roland Barthes) في كتابه "Critique et vérité". والناقد صفيحة حسّاسة تنفعل لكلّ ما تقرؤه، وهو يعيد تقييم الأثر لمعاصريه، وهو مزوّد بقدرة كبيرة على العطاء سواء كان كاتبا أم صحافيّا أم أستاذا. فبَانَ

المنارة للاستشارات

بذلك إلى أيّ مدى يمثّل النّاقد نقطة الالتقاء الجامعة بين تلقّي الآثار الأدبيّة وتبليغ القيم الأدبيّة. وبما أنّه لا يمكن لأيّ عمل خارق للعادة أن يكون خارقا للعادة بصفة أزليّة، فإنّ مهمّة النّاقد تتمثّل في مراجعة تاريخ الأدب مراجعة دائمة تحيّن النّصوص"الكلاسيكيّة" وتعيد اكتشاف الكتّاب المغمورين وذلك بإلقاء كتّاب آخرين في طيّ النسيان. كما يكون من واجبه أن يعرّف بالآثار الحديثة والتّعريف بمواهب جديدة. ثمّ إنّ تأثيره في الكتّاب يمكن أن يكون عظيما سواء أكان ذلك التّأثير طيّبا أم سيّئا وذلك على كلّ المستويات النّفسيّة أوالأدبيّة أو الإجتماعيّة: ولنتذكّر، بالأخصّ، الحدث المؤثّر الذي أصاب "موریاك" (Mauriac) و"جوني" (Genet) وهو العجز الإبداعي الذي اعتراهما على إثر التّحليلات الجدليّة أو اللاّمعة التّي أصدرها سارتر(في مقال له في مجلّة "NRF " وأعيد نشره في"Situation I" بالنّسبة إلى التّحليلات الأولى(الجدلية) وفي بحثه "سان جوني ممثّلا وشهيدا" (Saint Genet, comédien et martyr) بالنّسبة إلى التّحليلات الثانية(اللامعة)). وبصفة أعمّ، فإنّ النّاقد، من خلال كتاباته (مقالات وبحوث ودراسات عامّة ومختارات..) ومن خلال المحاضرات التّي يلقيها والحصص الإذاعيّة والتلفزيّة التّي يشارك فيها، يشارك ويساهم في تحقيق النّجاح المادّيّ والرّمزيّ للأعمال الأدبيّة (فيمكن أن يساهم في رفع حجم المبيعات وفي شهرة الكاتب كذلك بل وحتّى في الإعتراف به مؤسّساتيّا بمجرّد أن يكون النّاقد عضوا في أكاديميّة من الأكاديميّات أو لجنة من لجان الجوائز الأدبيّة).

وهكذا فإنّ النّاقد هو ذلك الذي لاينشئ الأثر وإنّما يعيد إنشاءه دون أن يدّعي القيام مقام الكاتب أو القارئ. وهو بهذه الصّورة يُنشئ نفسه. فإذا تمثّلت مهمّة النّاقد في رفع درجة اليقظة عند القرّاء وتعليمهم أن

المنارة للاستشارات

يحسّنوا قراءتهم فإنّ مهمّة النـقد، مثلما أقرّه "شيجاهيكو حاسومي" (Shigehiko Hasumi)، وهو ناقد من أشهر النّقّاد اليابانيّين، إنّما هي في إيقاظ علامة نائمة وإحيائها وذلك بخلخلة هذا العالم من البديهيّات الخاطئة. (جريدة "العالم" Le monde 14 مارس 1997). إنّ النّقد هو بالأساس تواصل : وذلك أنّ الخطاب النّقديّ هو خطاب متعدّ يقيم وساطة مزدوجة بين عالم الكاتب وعالم النّاقد من جهة وبين وجهة نظر هذا النّاقد ووجهة نظر القارئ من جهة أخرى.

إنّ تعريف النّقد يختلف بحسب أن نباشر الأثر باعتباره موضوع تقييم أو موضوع متعة أو موضوع فهم وبحسب أن نبحث في أساس الخطاب النقدي بالتوجّه إلى الكاتب أو إلى الأثر أو إلى القارئ النّاقد.

2.1 فـنّ الحكم في الآثـار الأدبيّة

في سنة 1580 إستند الإنسانيّ "سكاليجار" (Scaliger)إلى الإشتقاق ليعرّف النّقد بأنّه فنّ الحكم في محاسن الآثار الفكريّة ومساوئها. فالمصطلح الفرنسيّ مستعار فعلا من اللاّتينيّة "criticus" المشتقّ من الإسم اليونانيّ"kritikê" المشتقّ بدوره من "kpivEiv" التّي تعني "ميّز" و"حكم". ومنذ القرن السّادس عشر اجتهد عدد كبير من النّقـّاد، "عالِمين" (doctes) وكتّاب أوصحافيين، في "الإطراء أو الإساءة"حسب عبارة "فلوبير" (Flaubert) السّاخرة (Lettre à Louise colet) في 2 مارس 1854 فهم يأخذون في المدح أو الذمّ بمقتضى جملة من القواعد الجماليّة المهيمنة التّي تمثّلوها وشخّصوها بشكل من الأشكال. والحقيقة أنّ النّشر إنّما هو خضوع لأحكام القرّاء أيّا كان هؤلاء القرّاء. والقاعدة التّي وضعها "قوستاف لنسن" (Gustave Lanson) عندما قال :"مَن نشر عرض نفسه

المنارة للاستشارات

للنّقد واعترف بحقوق النّقد " هي قاعدة صحيحة دون شكّ (Manuel bibliographique de la littérature française. 1913. (Hachette) 1925. "المقدمة" ص(VIII). ورغم أنّ الكتّاب يملكون الكفاءة النّقديّة فإنّهم يبقون في حاجة إلى النّقد، وقد اعترف "ويتولد قومبرويتش" (Witold Gombrowicz) بذلك إعترافا صريحا في قوله :"إنّي أتساءل [...] إن كان من اللاّئق أن يُظهر الكتّاب، كلّما ألّفوا كتابا، أنّهم لا يبالون بالنّقد [...] والحقيقة أنّنا نكتب جميعا من أجل القرّاء وأنّ حكمهم بالنّسبة إلينا قاطع وأنّ الخشية من ذلك الحكم تسكننا. "Journal". مجلدا .1954 . ص167) ويرى صاحب كتاب "Ferdydurke" (أي "قومبرويتش") أنّه لا يتسنّى لنا أن نقاوم غلوّ النّقد مقاومة ناجعة إلاّ إذا قبلنا بهذا الواقع مبدأ.

1.2.1 : النّقد المسبّق

لا يكون النّقد مسبّقا إلاّ متى أرسى هؤلاء القرّاء المحترفون أحكامهم على مجموعة مضبوطة من القوانين التي يحاولون فرضها فتتمثّل إرادتهم، المعلنة بدرجات متفاوتة، في التحكّم في الإبداع. والنّاقد الذي يرى فيه "بوالو" (Boileau) "رقيبا صلبا وصالحا يهتدي بالعقل ويستنير بالمعرفة" ("L Art poétique". 1674. انظر "Chant IV") هو ناقد يرى نفسه قادرا على توجيه الفنّانين. ومازال "دي فنتان" (Desfontaines) في قرن الأنوار ينوّه بالنّقد النيّر باعتباره مَثَلا أعلى ويدافع عن تفوّق النّاقد على الكاتب، هذا النّاقد الذي يتفوّق على الكاتب بثاقب رأيه رغم كونه ضحيّة لسمعة فاسدة.(أُنظر : Observations sur les écrits modernes، مجلّد.VII 1736).وذلك (الرّجل) الذي يسمّيه بودلار "المنظّر للجمال" (Exposition universelle)، 1855، مجلّد II- ص 577) يصدر أحكامه

المنارة للاستشارات

بإسم القواعد (القرن17) ولكن، كذلك، باسم الذوق السّليم (القرن18) أو باسم مذهب سياسي أو أخلاقي وحتّى ديني (القرنان 19و20). وأيّا كان الأمر فإنّ النّظريّات الجماليّة تحجب المواقف الايديولوجيّة المسبّقة في كلّ الأحوال.

إنّ هذا النّقد الدغمائي هو نقد تصنيفيّ، فلكلّ جنس أدبيّ قواعد كتابته وكتّابه الخاصّون به وآثاره الخاصّة به والآثار التّي ترتقي إلى مستوى "التحفة الفنّية" (chef d'œuvre) أي إلى أن تكون نموذجا، هي الآثار التّي أفضى بها احترامها للقواعد إلى الكمال دون سواها (وعلى بقيّة الآثار أن تلتزم بذلك.) ويفسّر "جوليان قراك" (Julien Gracq) في كتابه "lettrines"(1967) السّبب الذي جعل هذا النّقد المتشيّع يضاعف من الممنوعات بقوله : "هي الفكرة القائلة بأنّه بعد هذا "المكسب" النّهائيّ الأدبيّ أو ذاك تنغلق هذه المسالك أو تلك وأنّه بعد ظهور هذا العبقريّ أو ذاك الذي من خلاله أدرك العصر وعيا بنفسه وبمشاكله لم يَعُد بالإمكان النّظر إلاّ نحو وجهة معيّنة" (ص88) ثم قال منذّدا باستمرار هذا النّقد التّسلّطي. إنّ مرجعَيْ "Inquisiteur" (المحقّق) و"Index " (القوائم) ما زالا من الأدوات المكتبيّة التّي ينهل منها العديد من النّقّاد النّاشئين.

إنّ الإحتراز الرّئيسيّ الذي يوجّهه "لابرويار" (La Bruyère) و"ديدرو" (Diderot) تجاه هذا "النّقد المسبّق" الذي تنشأ عنه المنهجيّة الأكاديميّة المتعصّبة، حسب "ميشال تورنيي" (Michel Tournier) ويمثّل "جريمة كبت للحرّيّة الإبداعيّة (Kant et la critique litteraire) في كتاب Le vol du vampire. في Mercure de France. 1981 و"Folio" في"essais" 1994 ص 56) هو أنّه لا يمكن القبول بالحاكم المتفرّد.

المنارة للاستشارات

2.2.1. النّقد الحاكم اللاّحق :

إنّ النّقد الحاكم "لاحقا" لا يولي اعتبارا للإيمان بالجمال وبالذوق السّليم اللّذين يقرّ بهما النّاس جميعا كما أنّه لا يقرّ بالموضوعيّة المطلقة، هذه التربة التي تنمو عليها الدّغمائيّة بسرعة، وهو يريد أن يكون أليَنَ وأكثر ذاتيّة ونسبيّة فالأمر عنده يتعلّق بالتّنظير للانطباعات الشّخصيّة لتقييم المزايا الدّاخليّة لأثر من الآثار وطرافته بالنّسبة لأفقه الإجتماعيّ والثقافيّ، ويكون ذلك التّقييم على إثر ظهور الأثر أو بعد ذلك بمدّة. تلك هي المهمّة التّي أوكلها "ميشال بوتور" (Michel Butor) للصّحافيّين المعاصرين الذين يُستوجب عليهم أن لا يكونوا "مراقبين" بل أن يكونوا "مروّجين". فالطّريقة الوحيدة للنّقّاد الحقيقيّين، لكي يستجيبوا، في الوقت نفسه، لرغبة الكتّاب في "خلود متّسع" والغبن النّاشئ في نفوسهم بسبب النّسيان الذي تُرمى فيه بعض آثارهم، هي أن يكتب النّاقد كتابا يكون بمثابة "المكمّل الضروريّ" لذلك الأثر. ويكون ذلك أيضا طريقة البقاء الوحيدة لهؤلاء "المروّجين" أنفسهم. ("Essais sur le roman" Editions de Minuit. 1960 – 1964 و"Tel" Gallimard. 1992 ص171 – 172).

وحتّى في هذه الصّورة فنحن إزاء مثَل أعلى يكاد يكون من المستحيل تحقيقه. ذلك أنّه بالإضافة، أوّلا، إلى جواز الوقوع في موقفين من مواقف الهروب (هما : السّكوت عن الأثر والاحتماء بالماضي) فإنّ "ميشال تورنيي" (Michel Tournier) ينبّه إلى أمر يُعيد، ضرورةً، هذا النوع من النقد إلى الدغمائيّة : وذلك أن نتولّى الإرتقاء بأثر معين أو نمط معيّن من الآثار إلى رتبة النّموذج وأن نحاول فرض أذواقنا على القرّاء. وبصفة أعمق وأدقّ فإنّ التّشريع لأثر ما بأنّه عمل طريف أو غير طريف هو تقدير منتسب دائما إلى النّقد المعياريّ. وإذا كان ذلك، فكيف يمكن للنّاقد أن يتجنّب

المنارة للاستشارات

تنزيل نفسه منزلة الحاكم المطلق أي أن يتجنّب فرز الغثّ من السمين بمقتضى قواعد جماليّة لم تر النور بعدُ في زمانه؟ وكيف يمكن لأولئك الذين لا يحكمون إلاّ بما يعرفون ويحبّون أي بقواعدهم المحدودة في الزمن أن يتبيّنوا ما هو ثوريّ حتّى ولو كانوا من بين أشدّ النّاس دراية بالجماليّة والثّقافة. وكيف نتجنّب الوقوع في تهميش ما هو في غاية الحداثة؟ وفي هذا الموضوع ستكون قراءتنا لكتاب "سلين " (Celine): (Voyage au bout de la nuit) الذي سنتولىّ تحليله تحليلا مفصّلا في القسم القادم، قراءة مفيدة. والنتيجة أنّ هذا النقد اللاّحق، مثَله مثل النقد المسبّق، سيجد متعة في ممارسة النقد اللاّذع، وهذه الممارسة هي التي تفسّر السّمعة السيّئة التي يوصم بها النقّاد منذ ولادتهم بصفتهم محترفين للنقد : قال "لابرويار" (La Bruyère) :"إنّ لذّة النّقد تحرمنا من لذّة التأثّر بالأشياء التي تكون في غاية الجمال" "Les caratères." مجلّدI . ص20). وإذا كان "ديدرو" (Diderot) يندّد بهذا "الشّغل السّخيف" المتمثّل في "منعنا بأستمرار من التمتّع "أو هذا " الذي يخجلنا من متعة نكون قد شعرنا بها" (" De la critique " "Pensées détachées" ص 758) فإنّ "فاليري" (valéry) من جهته يحصر النّقد في كونه "حركة الرّمي لشئ من الأشياء وتدنيسه وحرقه ("Ego sciptor"، ص180).

إنّ العديد من الكتّاب والنقّاد يذهبون إلى حدّ التشكيك في عمليّة الحكم ذاتها. ف"لابرويار" و"فاليـري" (La Bruyère / Valéry) (في variété IV.1938) يحمدان الله على أنّ النّقد لا يملك القدرة على تحطيم كلّ ما لا يعجبه إذ لو كان ذلك ما سلم من التّحطيم أيّ أثر أدبيّ مهما تكن عظمته. أمّا "بودلار"(Baudelaire) فإنّه يؤكّد على ضعف الإنسجام الذي نتحصّل عليه لو أنّنا كتبنا آثارا فنيّة تطابق

المنارة للاستشارات

توصيات هؤلاء"الأساتذة-المحكّمين"(1855 Expositon Universelle ص578) وبالنسبة إلى "جان روسي" (Jean Rousset) الذي يرى أنّ الحكم الواقعيّ هو وحده الحكم المقبول (الأثر يصمد في وجه القراءة أو لا يصمد)، فإنّه لا يرى حاجة البتّة إلى وجود النّاقد الحكَم بما أنّ عمليّة القراءة تمنع من النظر في الكتاب من الخارج ـ على أنّه مجرّد شيء من الأشياء ـ وتستدعي، على خلاف ذلك، مساهمة القارئ. وأخيرا فإنّنا، على إثر كلام "جورج بيرو" (Georges Perros) نتساءل إن كان من الضروريّ إصدار الحكم "في شيء لم يعد بمقدوره أن يتغيّر" ("Papiers collés I". Gallimard. 1960. "Tel". 1994 ص 110) أضف إلى ذلك أنّ الكاتب، وهو رجل فيه من رجاحة العقل ما يؤهّله لنقد نفسه بنفسه، لو كان بإمكانه أن يكتب بطريقة غير التّي كتب بها لـَمَا تردّد في ذلك.(نفسه ص 9)...

1-3 فـنّ تـذوّق الآثار الأدبـيّـة

إنّ التوجّه إلى نقد ينضمّ إنضماما كلّيا إلى صفّ المبدع هو توجّه يسمح جزئيّا بمواجهة نقائص النّقد القائم على الأحكام. فتكون الدّغمائيّة متبوعة بشيء من النّسبيّة التّي ضرب لنا "ريمي دي قورمان" (Rémy de Gourmont) مثلا عنها في : " Préface au Premier livre des masques. "(1896) قال : "علينا أن نقرّ بوجود الجماليّات بقدر وجود الفكر الخلاّق الطّريف وأن نصدر أحكامنا فيها بحسب ما تكون عليه لا بحسب ما لا تكون عليه " وقد رغـب "شـاتو بريان" (chateaubriand) فـي :"Le mercure de France". (جوان 1819) أن يقع تعويض "نقد العيوب وهو نقد صغير ويسير" بـ "نقد الجمال وهو نقد عظيم وعسير". وقد ردّد "بروست" (Proust) صداه في :"Pastiches et mélanges"

المنارة للاستشارات

(1919) معتبرا أنّ هدف النّاقد الماهر أن ينقّي النّصوص تنقية صحيحة وأن يبعث في القارئ الإعجاب بعبقريّة الكتّاب الكبار. ولتحقيق ذلك يضيف "بروست" في "Contre Sainte-Beuve" أنّه من واجب النّاقد أن يعيد خلق عالم الكتّاب بطريقة شعوريّة لا بطريقة فكريّة. والظاهر أنّه وجب أن ننتظر القرن العشرين حتّى يتطوّر النّقد الفنّيّ تطوّرا حقيقيّا، فيكون ذلك النّقد المهتمّ بخصائص الأثر الأدبيّة الذي طالب به "فلوبير" "وبودلار" وعقبهما في ذلك "فاليري" (valéry) و"جيد" (Gide).

إنّ ما نطلق عليه اسم "النقد المبدع " هو نقد يتميّز، عند من أراد أن يكون كاتبا بأتمّ معنى الكلمة، بطغيان الموهبة على المنهج (ومن هذه الجهة فإنّ النّقد المبدع يتميّز عن نقد التأويل الجماليّ الذي سنحلّله لاحقا وهو نقد يسعى إلى التّوفيق بين الأمرين) ويتميّز كذلك بالذاتيّة في مقاربة الأثر الذي يمثّل مركز ارتكاز النّاقد (فالأثر مدروس في ذاته ولذاته بصرف النّظر- أو يكاد- عن العناصر الخارجيّة من قبيل مصادر الأثر وأسبابه البيوغرافيّة والإجتماعيّة). وإذا كانت الكلمات المفاتيح لهذا الشكل من النّقد هي "الحرّيّة" و"الإبداع" و"النّسبيّة" فإنّنا نفهم لماذا كان شكلها المفضّل في الكتابة هو المقالة ولهذا تكلّم "ألبار تيبودي" (Albert Thibaudet) على "النّقد المقالي" في كتابه :

"Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours" (ص 463.1936 Stock) ويمكن لهذا النّقد المبدع أن ينقسم إلى نقد تماه (Critique d'identification) وهو نقد يعتبر أنّ حلول الناقد محلّ الكاتب هو الطّريقة الوحيدة الناجحة لإبراز طرافة الأثر، وإلى نقد انطباعيّ (critique impressioniste) وهو يبجّل دهشة القارئ. لكن حذار من الوقوع في فخّ التّصنيف المبسّط والمشوّه، ذلك أنّ الحدود بين هذين

المنارة للاستشارات

الإتّجاهين لم تكن أبدا واضحة إذ من الممكن أن ندرج ضمن هذا المنهج النقديّ أو ذاك كتّابا من أمثال "قورمون"(Gourmont) أو "آلان" (Alain) مثلما أنّ ناقدا مثل "جان بيار ريشار" (Jean Pierre Richard) يتنزّل، دون شك، في منزلة بين المنزلتين بين هذا النقد الجماليّ المتذوّق وبين النّقد التأويليّ الأشدّ صرامة منهجيّة.

1.3.1 نقد التّماهي

يستوجب نقد التماهي محبّة المحلّل كلّها، فعليه، أوّلا، وبصفة تلقائيّة وسخيّة، أن يحاول الإنسحاب من أمام الأثر المختار حتىّ يحسن له إدراكه. قال "جورج بولي" (Georges Poulet) في هذا المعنى، خلال مؤتمر "سيريزي" (Cerisy) الشهير الذي أشرف عليه سنة 1966 (ص 17 من : "Les chemins actuels de la critique"): " إنّ التّماهي هو أوّلا وقبل كلّ شيء وسيلة للفهم ". وإذا كان نقد التماهي الحقيقيّ، في رأي "بولي"، موجودا عند "بودلار" بل وموجودا، قبله بكثير، عند "مونتاني" (Montaigne) "الرّائد الحقيقيّ للنقد الحديث" (ص 301 من "La conscience critique")، فإنّ نقد التّماهي، على خلاف ذلك، عند "سانت باف" (Sainte –Beuve) أو عند النقّاد الإنطباعيّين في آخر القرن هو نقد مزيّف، أي إنّ انخراط النقاد متكلّف لأنّهم يستخدمون الكاتب كوسيلة للبروز (بل الأفظع من هذا، وهو أمر وجب أن لا ننساه، أنّ "أناتول فرانس" (Anatole France) يبقى منغلقا على نفسه، لا يفلح سوى في "سرد مغامرات روحه وسط التحف الفنّية. "

(La Vie litteraire 1888_1890 وLévy ـ calmann.1927. ص13). إنّ الأمر لا يتعلّق، عند "جورج بولي" (Georges poulet) وكذلك عند "جان – بيار ريشار"، بتماهي النّاقد في الكاتب مثلما فعل

المنارة للاستشارات

"شارل دي بوس" (charles Du Bos) ولكنّه يتعلّق بإعادة خلق تجربةٍ للوعي وإدراك عالمٍ تخييليّ مخصوص. فهذا النّقد الدّاخلي لا يقوم إلاّ على اختيارات شخصيّة وهو لا يهدف حينئذ لا إلى إدراك الحقيقة ولا إلى الشّموليّة ما دام الفهم، أيّا كان، إنّما هو فهم ذاتيّ ضرورةً (L'univers imaginaire de Mallarmé.Seuil.1961. ص 36) جاء في ص 10 من "Poésie et profondeur" : فهذا الجهد في القراءة لا يمكن أن يفضي بطبيعة الحال إلى إدراك الحقيقة الكاملة.فليست كلّ قراءة سوى مسيرة شعوريّة فقط ليس إلاّ وتبقى مسالك أخرى مفتوحة أبدا "

وباعتبار أنّ متعة القراءة لا تتولّد لا من المعرفة ولا من المنهج فإنّ "جان بيار ريشار" (Jean Pierre Richard) يرفض كلّ ما هو خارجيّ عن الأثر وهو يحاول أن يستبقي الأثر في نفسه وأن يجعله ملكا له وذلك لكي يضمن تناغما بين النّصّ وامتداده النّقديّ بل إنّ الأمر يذهب به إلى إلغاء كلّ خطاب نظريّ وكلّ معجم تخصّصيّ.

2.3.1 النّقد الإنطباعيّ

لمّا كان النّقد قائما على تجربة القراءة الحسّاسة (sensible) فإنّ النّاقد حسب قول "هـ. بريمون" (H.Bremond) يتحوّل إلى "أستاذ في اللّذة" (الإجابة عن دراسة "موريس روزو" (Maurice Rouzaud):"إلى أين يسير النّقد؟" (1931) ولذلك فإنّ على النّاقد حسب "قومبرويتش" (Gombzowiez) أن يكون ملتزما إلتزاما كلّيا بدلا من إصدار الأحكام وأن يفصح عن مشاعره وصعوباته بصفته قارئا. قال: "إنّ الأمر في النّقد الأدبيّ لا يتعلّق بأن يتولّى رجلٌ الحكمَ على رجل آخر وإلاّ فمَن أعطاك الحقّ لتفعل ذلك ؟ وإنّما يتعلّق الأمر بمواجهةٍ بين شخصيتين تتمتّع كلتاهما بحقوق متساوية تساويا تامّا. ولهذا اجتنبوا الأحكام واقتصِروا

المنارة للاستشارات

على وصف ردود فعلكم ولا تتكلّموا لا على الكاتب ولا على الأثر وإنّما تكلّموا على أنفسكم في مواجهة الأثر ومواجهة الكاتب فَعَلى أنفسكم وجب أن تتكلّموا. (Journal. 1954. مجلّد 1 ص174). أمّا "جول لماتر" (Jules Lemaître)، وهو أحد الممثّلين للمدرسة الإنطباعيّة، فقد حدّد للنّقد هدفا متواضعا كالذي سبق وإن كان عنه مختلفا. قال:"وجب على الناقد، "في روح من المحبّة "، أن يقف عند حدّ إعادة كتابة انطباعاته قبل أن ينظر في انطباعات الكاتب (Les contemplations مجلّد 1، 1885). أمّا قومبرويتش (Gombrowiez) فإنّه قد أعرض عن نقد التّماهي المجحف هذا، وأكّد على المدى الفنّيّ للنّاقد الذي وجب عليه أن ينشئ أثرا إبداعيّا مثلما يفعل الكاتب. قال:"إنّ على النّاقد الأدبيّ أن يكون فنّانا في نظم الكلام فلا سبيل، بالنسبة إليه، إلى وصف لا الكتابة ولا الأدب في رسوم وجداول مثلما نرى اليوم مع الأسف. لا يا سادتي إنّ علينا أن نكون مشاركين بصفتنا نقّادا للأدب. ووجب أن لا تكون كتاباتكم أبدا نقدا من الخارج ونقدا لا يكون إلاّ درسا في علم الأشياء. ("Journal"1963 . مجلّد 2.ص375)

يكون النّقد الإنطباعيّ نقدا جماليّا ويكون ذلك متى كان القارئ – الكاتب متذوّقا للذة النّصّ وناقلا لها. وقد أبرز "رولان بارت" (Roland Barthes) مستوجبات النّقد المتلذّذ (hédoniste) بقوله :"إذا قبلتُ أن أحكم في نصّ ما حسب اللذة منعتُ نفسي من أن أقول : هذا طيّب وهذا فاسد إذ ليست العبرة في تحديد المنجزات ولا في النّقد لأنّ النّقد يفترض دائما رؤيا تكتيكيّة واستعمالا إجتماعيّا، وفي أغلب الأحيان، غطاء تخييليّا. فليس لي أن أحدّد المقادير وأن أتصوّر أنّ النّصّ قابل للتّحسّن ومتهيّئ للدّخول في لعبة النعوت المعياريّة كأن تقول : في هذا زيادة أو

المنارة للاستشارات

في هذا نقصان فالنّصّ (وكذلك الصّوت المغنيّ) لا يمكن أن ينتزع منّي إلاّ حكما واحدا وهو حكم ليس وصفيّا أبدا وهو أن أقول: هو هذا! بل أن أقول : هو هذا فيما يخصّني، وعبارة "فيما يخصّني ليست لا ذاتيّة ولا وجوديّة بل هي نيتشيّة [...]" ("Le plaisir du texte" Seuil. 1973 و"Points" 1982. ص24). بل إنّ "بارت" يميّز، على وجه التّدقيق، بين لذة النّصّ (plaisir)وهو مفهوم يسمح بإبراز الخصوصيّة الأدبيّة في مقابل العلوم والايديولوجيّات وبين متعة النّصّ (Jouissance) وهي تمثّل سدّا مانعا من تمييع الأدب وتقليصه إلى مجرّد أداة للاستهلاك الثقافيّ. إنّ النّقد يولد من الحاجة إلى تبليغ رضى ثقافيّ نحسّ به عند قراءة نصوص اللذة، وهي نصوص "كلاسيكيّة" بالأساس. "إلاّ أنّ "بارت"، وقد خاب ظنّه في النّقد الشّكليّ، وضع تحليلا نصّيّا خارج – العلم يتعلّق بنصوص للمتعة أي أنّه تحليل "خارج اللّذة وخارج النّقد" (ص37) وتكون نصوصه، في الأساس، "حديثة". فبينما يكون نصّ اللّذة "مرتبطا بممارسة مريحة للقراءة"(ص25) مؤدّيا إلى قراءة سريعة للمضمون فإنّ نصّ المتعة "يضعنا في وضعيّة الخسارة"(ص25) ويدعونا إلى مراجعة علاقتنا باللّغة. فهو يتطلّب منهجا في القراءة مختلفا إختلافا جذريّا "لا يفرّط في شيء" "يزن النّصّ ويلتصق به" ويتذوّقه "باجتهاد واندفاع " ذلك لأنّ طول المتعة إنّما يتجسّد في حجم اللّغات وفي التّلفّظ لا في سلسلة الملافيظ (ص23-22). فنصّ المتعة نصّ غير قابل للوصف، ولهذا فإنّه لا يمكن إلاّ أن يحفّز على إنتاج نصّ للمتعة آخر، فلم يعد الأمر متعلّقا بالكلام على الأثر وإنّما بالكلام في الأثر، فالمتعة لازمة في صاحبها وغير أجتماعيّة ولذلك فإنّها لا يمكن أن تعبّر عن نفسها إلاّ مختصرة أي في نصّ قصير ومُوحٍ. وهذه القراءة المعيدة للخلق لا يمكن أن تكون مؤسّستيّة لأنّها فرديّة وإيبكورية. أي "أنّها ممارسة (ممارسة الكتابة) وليست أبدا

المنارة للاستشارات

علما ولا منهجا ولا بحثا ولا طريقة تعليمية وهذه النّظريّة لا يمكن، بحسب قوانينها نفسها، أن تنتج إلاّ منظّرين أو مطبّقين (كتّابا) ولكنّها لا تنتج أبدا إختصاصيّين (نقّادا أو باحثين أو أساتذة أو طلاّبا)" (ص 95 ـ 96) وسيبرز "جوليان قراك" (Julien Gracq) بعد بضع سنوات تهافت هذا التّمشّي الإنطباعيّ ومخادعته، هذا الذي يجعل من النّاقد "مختصّا في الأشياء المحبوبة" وهو يذكّر بالأسس التّي يقوم عليها هذا التّمشّي مستخدما أسلوبه الإستعاريّ الذي يميّزه. قال :

"إنّ ما أرجوه من النّاقد الأدبيّ، دون أن أتحصّل عليه إلاّ نادرا، هو أن يقول لي، في شأن كتاب من الكتب، أفضل ممّا أستخلصه منه بنفسي ومن هنا فإنّ القراءة توفّر لي لذة لا يساويها شيء. إنّك لا تحدّثني إلاّ عمّا ليس خاصّا به بينما كلّ الذي يعنيني هو ذلك الذي يخصّه ولا شيء غيره. إنّ كتابا يستهويني هو بمثابة امرأة يأسرني سحرها فإذا كان ذلك فإلى الجحيم أجدادها ومكان ولادتها ووسطها وعلاقاتها وتربيتها وصديقات طفولتها ! فالذي أنتظره من حديثك النّقديّ هو ذلك الإنكسار المناسب في صوتك الذي يُشعرني بأنّك محبّ، ومحبّ بنفس الطّريقة التّي أحببت أنا بها الكتاب. فقط ليس إلاّ. فإنّما أنا محتاج إلى ذلك التأكيد والخيلاء الذي يوفّره إلى الحبيب حبٌّ مُوازٍ وواعٍ صادرمن خلّ مغازل. أمّا عن "عطاء" ذلك الكتاب للأدب والثراء الذي من المفروض أن يقدّمه فأعلمْ أنّني لا أوليه أيّ اعتبار."

"En lisant, en écrivant" ص 178

إنّ مخاطر هذا النّقد اللاّنظامي تتمثّل، من جهة، في مجاملة الكاتب وفي السّلبية إزاءه وبهما تُغفر للكاتب أخطاؤه وتُوقع الناقد في التّسطيح (وهذا ماعيب على "جول لماتر" (Jules Lemaître) و"شارل دو بوص" (charles du Bos) وتتمثّل، من جهه ثانية، في الموقف الأنانيّ، في نهاية الأمر، الذي يخلط بين إعادة إبداع النّصّ وبين اعتماده وكذلك

المنارة للاستشارات

بين إعادة خلقه وبين أمتلاكه (فقراءة الذّات تعوّض قراءة الأثر) ويكون ذلك الموقف مصحوبا بالميل إلى التسيّب ومشجّعا على السّهولة والسّطحيّة وأنعدام الدّقّة وعلى الترخيص والتّساهل. وهذا موقف تبنّاه "مونتانيو"(Montaigne) وعيب على "ألان" (Alain) مثلا. وقد وضع "قوستاف لنسن" (Gustave Lanson) منهجا صارما في التّحليل لأنّه كان يؤمن، خلافا لما سبق، بالمعنى الموضوعيّ للنّصوص المستقلّ عن حساسيّة القارئ ولأنّه كان يريد أن يتوقّى من مخاطر الذاتيّة. وهذا المنهج نفسه، التّاريخيّ، هو الذي رفضه "قراك" (Gracq) في ما ذكرناه آنفا.

1-4 القدرة على تفسير الآثار الأدبيّة

لقد لاحظ "روجي فيول" (Roger Fayolle) "أنّ تاريخ النّقد يتوزّع بين تيّارين أحدهما لا فكريّ يرفض للعقل أن تكون له إمكانيّة اختراق أسرار الفنّ وأن يكون له الحقّ في ذلك، والتيّار الثّاني وضعيّ، يبحث عن مناهج جديدة للتقدّم في فهم الأثر (ص136) وهكذا فإنّ النّقد الذوقيّ يقابله النّقد التفسيريّ القائم على معرفة بيوغرافيّة وتاريخيّة (النّقد الموسوعيّ) أو القائم على منهج موضوعيّ (يستند النّقد الشكليّ على اللّسانيّات ويستند النّقد التّأويليّ على الفلسفة وعلم الإجتماع أو على علم النّفس الباطنيّ.)

1.4.1 صنفا النّقد التّفسيريّ

غير أنّ الأمور، مرّة أخرى، ليست بهذه البساطة فإنّ "بارت" يميّز بين "أصناف النّقد الرّمزيّ ذات المقاصد العلميّة "(critique et vérité ص73) وأصناف النّقد التّأويليّ الجماليّة. وأصناف النّقد الرّمزيّ تكوّن وحدة مع النّقد الموسوعيّ والنّقد الشّكليّ اللّذين يهدفان إلى فهم الأثر

المنارة للاستشارات

بفضل عناصره الخارجيّة (بحوث تاريخيّة، مؤثّرات أدبيّة، نظريّات وبحوث ذات طبيعة فلسفيّة أو اجتماعيّة أو نفسانيّة باطنيّة) أو بفضل عناصره الداخليّة (مكوّنات الخطاب) ويهدفان إلى وصف الأثر باستخدام خطاب اصطلاحي "شفّاف"و"موضوعيّ"، وتكون هذه الأداة اللّغويّة على أعلى درجة ممكنة من الحياد. وهذه الأصناف يقودها بحثها التّأويليّ إلى محاولة تحديد معنى الأثر وبالتالي إلى تشيئة مدلوله.

2.4.1 النّقد التّأويليّ الجماليّ :

إنّ "بارت" لا يفهم النّقد على أنّه فنّ إصدار الأحكام أو كفاءة اكتشاف الحقائق ولكنّه يعتبره نشاطا فكريّا يُلزم من يتعاطاه إلزاما كلّيا؛ فالنّقد لا يكون دغمائيّا ولا علميّا وإنّما هو "الحوار ما بين تاريخين وما بين ذاتيّتين : تاريخ الكاتب وذاتيّته من جهة وتاريخ النّاقد وذاتيّته من جهة أخرى."إلا أنّ هذا الحوار منقول برمّته وبصفة أنانيّة نحو الحاضر، فالنّقد ليس "احتفاء" بحقيقة الماضي ولا بحقيقة "الآخر" وإنّما هو بناء لما هو قابل للإدراك في عصرنا هذا. (Qu'est ce que la critique? في : "Essais Critiques".ص 257). إنّ بناء ما هو قابل للإدراك يفترض أن لا يتجمّد النّاقد في الدّراسة المنبهرة بالأعمال الخارقة للعادة الخالدة أو بالكتّاب العباقرة وإنّما يفترض "مضاعفة المعنى" وأن يجعل لغة ثانية تطفح فوق اللّغـــة الأولى لـــلأثر أي أن يخلق انسجاما بين العـلامات (Critique et vérite ص64) وقد لـخّص "بارت" دور هذا النّشاط في كتابه (Qu'est ce que la critique? 1963) بقوله :

ليس للنّقد أن يقول إن كان "بروست" (Proust) قد قال "حقّا" وإن كان البارون "شارلوس" (charlus) هو "الكونت "مونتاسكيو"

المنارة للاستشارات

(Montesquiou) وإن كانت "فرنسواس" هي "سيلاست" (céleste) أو حتّى، بصفة أعمّ إن كان المجتمع الذي وصفه النّقد هو مجتمع مصوّر بالضّبط للظّروف التّاريخيّة التّي تمّ فيها القضاء على طبقة النّبلاء في آخر القرن التّاسع عشر. فدور النّقد إنّما هو فقط أن يصنع هو بنفسه لغة يكون فيها من التّناسق ومن المنطق ومن النّظاميّة، باختصار، ما يؤهّله لأن يجمع، أو بعبارة أصحّ "لأن يستوعب" (بالمعنى الرياضي للعبارة) أكبر عدد ممكن من اللّغة "البروستيّة" مَثَله، بالضبط، مثلُ المعادلة المنطقيّة التّي تُثبت صلاحيّة تمشّ منطقيّ ما من غير أن تتدخّل في "صحّة" الحجج المستخدمة. ويمكن أن نقول إنّ مهمّة النّقد ليست في أن "تكشف" في الأثر أو الكاتب المدروس شيئا "مستورا" "عميقا" "سرّيا" يكون السّلف قد غفل عنه. (وبأيّ معجزة يكون ذلك؟ أنكون نحن اليوم أشدّ حصافة من أسلافنا؟) وإنّما تتمثّل مهمّة الناقد في "أن يوائم، مثلما يفعل النجّار الحاذق الذي يقرّب، متلمّسا "بذكاء"، قطعتين من أثاث معقّد الصّنع، بين اللّغة التّي يوفّرها له عصره (وجوديّة – ماركسيّة – تحليل نفس باطنيّ) وبين اللّغة أي النّظام الشّكليّ للقيود المنطقيّة الذي يصنعه الكاتب حسب عصره الخاصّ به. ف"الحجّة" في نقد ما ليست ذات طبيعة منطقيّة(aléthique) (أي أنّها لا تتعلّق بالحقيقة) ذلك أنّ الخطاب النّقديّ – وهو مثل الخطاب المنطقيّ –لا يكون أبدا إلا ترداديا (tautologie) وهو يتمثّل في آخر الأمر في أن يقول، في زمن متأخّر، منزّلا نفسه كلّيا في هذا التأخّر، أيَّ الكتاب ليس، بهذا المنظور، كاتبا تافها، ف "راسين" هو "راسين" و"بروست" هو "بروست"، "فالحجّة" النّقديّة، إن وجدت، متوقّفة على كفاءة لا تتمثّل في "تعرية" الأثر المدروس ولكن، على عكس ذلك، في "تغطيته" بلغته نفسها أكمل ما تكون التغطية" (ص ص 255–256).

وبعبارة أخرى فإنّ الأمر لا يتعلّق بتفسير أثر من الآثار بالنّظر في مصادره وذلك بإقامة الدّليل على أنّ الأثر لا يوجد إلا في علاقته بآثار أخرى أو ببعض الأحداث البيوغرافيّة والتّاريخيّة، ولا باكتشاف أنّ الأثر يصوّر صراع الطبقات أو يتناول عقدة أوديب. والنّقد ليس علما صحيحا ولهذا فإنّه لن ينحصر أبدا في معالجة النّصّ وكأنّه مشكل مطلوب حلّه

المنارة للاستشارات

بل النّقد دون العلم الصّحيح، لا يمكن له أن يعطينا "السّرّ" و"الأساس" و"الحقيقة" للمسألة المشكلة. ولأنّ الاختيار الايديولوجي لا يشكّل كيان النّقد (ص 254) وجب أن لا يكون للنّقد من غاية سوى إعادة تحيين الأثر بفضل استخدام لغة جديدة، وبناء خطاب متناسق يكون معادلا للخطاب الذي ابتدعه الكاتب. ذلك لأنّ النّقد ليس استدلالا وليس اكتشافا وإنّما هو إعادة كتابة. فعندما قال بارت إنّ "النّقد ليس ترجمة وإنّما هو كتابة إيحائيّة" (Critique et vérité ص 72) فإنّه يعني من ذلك أنّ هذا الذي ليس بحَكم ولا بعارف ولا بعالم وإنّما هو كاتب وجب أن يعيد إلينا (restituer)لا رسالة الأثر وإنّما منطقه ويكون نجاح النّاقد بقدر قدرته على إعادة خلق النّسيج الرّمزيّ الذي هو النّصّ – المعرفة بلغة النّاقد الخاصّة به. ويقدّر نجاحه كذلك بكفاءته على الاهتداء في الأثر لا على نبرته "الحقيقيّة" بل على نبرته"الصحيحة". فالمناهج النّقديّة وحتّى البنيويّة منها مطلوب منها "الالتحاق بالأدب لا باعتباره"موضوع" تحليل بل باعتباره نشاط كتابة" ("De la science à la littérature" في : le bruissement de la langue ص 15).

إنّ "ميشال شارل" (Michel charles) (في: l'arbre et la source 1985). و"جان بلاّمين نوال" (Jean Bellemin – Noël)يعتقدان مثل "بارت" أنّ على النّقد التأويليّ أن يلتزم بخطاب أدبيّ أكثر منه علميّ. ويرى "جان بلاّمين نوال" أنّ العوائق الأسلوبيّة هى من طبيعة كلّ عمل تأويليّ، لأنّ الكتابة ليست مجرّد أداة لتبليغ جملة من النتائج، على خلاف ما يحصل في الكتابة الموسوعيّة والشكليّة. وإذا " كان الخطاب التّأويليّ لا يتبع طريقة المعادلات أبدا" (ص 16) فإنّ خطاب التّحليل الباطنيّ وجب أن يكون على قدر أكبر من الرمزيّة قال:"إنّ النّاقد الفريديّ يجتنب رجم

المنارة للاستشارات

القارئ بأكداس من المعنى من شأنها أن تسدّ عليه الطريق إلى استشحان المعنى". إنّه من الواجب تشغيل المعنى باستمرار لا التّصريح بحقائق قاطعة وغير قابلة للنقاش. ويقترح "ج. بلاّمين نوال" حلاّ ناجعا لمقاومة الادّعاء المتنبّئ بالمعنى وهو" الهزل الذي يسمح بالكلام بصوت هامس، بعيدا عن الأجواء الصّاخبة التي تحدثها السّيطرة على الأثر، وأن يبقى النّاقد وكأنّه حاضر غائب (ص 20)

إنّ "جان ستاروبنسكي" (Jean starobinski) هو من ممثّلي النّقد الموضوعاتي الذين يشاطرون هذا التّصوّر الجماليّ. وهو يؤكد على التّوازن الذي تجب المحافظة عليه بين الموضوعيّة والذاتيّة. قال: "إذا شاء النّقد أن يستجيب لمهمّته كاملةً وأن يكون خطابا مفهوما في دراسة الآثار الأدبيّة فإنّ عليه أن لا يبقى في حدود المعارف الاستدلاليّة وأن يتأسّس هو بدوره أثرا وأن يعرّض نفسه لما يتعرّض له الأثر من المخاطر وعندئذ، فإنّ النّقد سيحمل بصمات شخص معيّن إلاّ أنّه شخص يكون قد مرّ بالامتناع اللاّشخصي عن المعرفة "الموضوعيّة" والتّقنيّات العلميّة. وبذلك سيكون النّقد معرفة حول الكلام يستعاد في صياغة كلاميّة جديدة وتحليلا للحدث الشّعريّ وقد ارتقى بدوره إلى رتبة الحدث. (La relation critique. ص33). إنّ الصّرامة العلميّة تمثّل حصنا ضدّ الذاتيّة ولكن بما أنّه لا وجود لأثر من دون متلقّ يتلقّاه وأنّ الطّريقة الوحيدة للإجابة، حقّا، عن فعل إبداعيّ تكون بإنتاج إبداع مثله فإنّ على النّاقد أن يضطلع برؤيته الخاصّة للأثر وذلك بأن ينشئ هو نفسه أثرا على ذلك الأثر. إنّ هذا التّمشّي النّشيط والحسّاس يسمح، دون شكّ، باجتناب الفخّ الذي نبّه "جوليان قراك" (Julien Gracq) النّقد التّفسيريّ من أن يقع فيه وهو أن لا يراعي التّأويل الطّاقة الخلاّقة

المنارة للاستشارات

في الأثر ولا يحسّ بروحه فلا يكون حينئذ إلاّ تأويلا متصلّبا آليّا وخاليا من كلّ إدراك. وهو تأويل يقود صاحبه إلى "تحليل الأثر الطالح والأثر الصالح بنفس الدّقـّة وبنفس التـّفاني " أي أنّه "ينشط حول النّصّ الفارغ، أدبيّا، بالضّبط كما لو أنّه يتمتـّع بملء الوجود" (en lisant en écrivant ص173)

المنارة للاستشارات

2. 1 . بعض الأزواج الابستيمولوجيّة الأساسيّة

يكون **النّقد خارجيّا** وذلك عندما يحاول تفسير الأثر بالنّظر في متلقّيه أو في أسباب نشأته ويكون ذلك بتنزيله في إطارٍ خارجٍ عن النّصّ : بيوغرافيّ وتاريخيّ أو بربطه باللاّوعي وبمجتمع معيّن. ويكون **النّقد** داخليّا عندما يتناول الأثر من الدّاخل أي عندما يهتمّ بتحليل أشكاله ومعانيه. ويضمّ النّقد الخارجيّ النّقد الموسوعيّ وأنواع النّقد التّأويليّ ذات المنهج العلميّ بينما يضمّ النّقد الدّاخليّ النّقد المتذوّق ومقاربات نقديّة حديثة (النّقد الشّكليّ ونقد التّأويل النّصيّ و/ أو التّأويل الجماليّ). ويسمح الجدول الموالي بإبراز الفروق بينها :

نقد خارجيّ	نقد داخليّ
نقد بيوغرافي تقليديّ يحاول أن يفهم الأثر عن طريق الإنسان.	نقد بيوغرافي جديد يميّز، على منهج "بروست"، بين الأنا الشخص والأنا المبدع ويعتقد أنّ التخييل يؤدّي التجربة الفريدة أفضل ممّا يؤدّيها "الواقع" المعيش.
نقد تاريخيّ وجماليّ للتلقّي.	نقد شكليّ.
نقد باطنيّ علميّ واجتماعيّ علميّ.	نقد نفسانيّ ونقد موضوعاتيّ وتحليليّ للنصوص ونقد اجتماعيّ.

الملاحظ أنّ نقد "سارتر" الباطنيّ يتأرجح بين النّقد الخارجيّ والنّقد الداخليّ وذلك عندما يراوح بين تحاليل الأثر والاستنتاجات المتعلّقة بفهم الأثر. كذلك الأمر بالنّسبة إلى النّقد التوليديّ، فبحسب أن نعتبره، أساسا، أداةً لفهم التّمشّي الإبداعيّ أو أن نعتبره مكوّنا من مكوّنات النّقد الشّكليّ يكون نقدا خارجيّا أو داخليّا (**فالنّصوص الماقبليّة**

والمسودّات والسّيناريوهات ونسخ النّصّ المتعدّدة الخ.. تكون محلّ دراسات أسلوبيّة وسرديّة أو شعريّة باعتبارها نصوصا بأتمّ معنى الكلمة) بينما قد تفضي جماليّة التلقّي أحيانا إلى تأويل جديد للأثر وذلك رغم انتسابها مبدئيّا إلى النّقد الخارجيّ.

ويصرّح "تودورف" (Todorov) في كتابه :"critique de la critique" (1984) بتقسيم آخر أساسيّ فيميّز بين **النّقد الآني** (immanente) **والنّقد المتعالي** (transcendant) فالنّقد الآني نقد متنوّع، لا يخلط ما بين المعنى والحقيقة ويمتنع من إصدار الأحكام ويركّز على موضوع بحث معيّن وهذا الموضوع يمكن أن يكون الأثر نفسه بجميع مجالاته (أنواع النّقد النّصيّ البنيويّة أو التأويليّة، والنّقد التّفكيكيّ ونقد التّماهي) ويمكن أن يكون سياقات النّصّ (أصناف النّقد التّاريخيّ والبيوغرافيّ). أمّا النّوع الثّاني من النّقد عنده وهو النّقد المتعالي فإنّه لا يرى مرجعه إلاّ من خلال مَوْشور (prisme) نظام أخلاقيّ (وهو النّقد الدّغمائي) أو نظام تأويليّ (أصناف النّقد التّأويليّ ذات المقاصد العلميّة) وبعبارة أخرى فإنّ هذا النّوع من النّقد تحدّده قيم عليا و/ أو نظريّات لها وجود سابق على النّصّ المدروس ومتعال عليه.

ويمكن للنّقد، كما رأينا سالفا، أن يكون نقدا مسبّقا (النّقد الدّغمائيّ) أو نقدا لاحقا (كلّ أنواع الخطاب الأقلّ تسلّطا، تلك التّي تقيّم الأثر من غير مبالغة في التّعصّب في الحكم ومن غير نظاميّة فيه ويكون ذلك في النّقد الصّحافيّ أو النّقد المتذوّق أو كذلك التّاريخ الأدبيّ)

ويكون النّقد مائلا إلى الذاتيّة (النّقد المصدر للأحكام التقييميّة والنّقد الجماليّ) أو مائلا إلى الموضوعيّة (أصناف النّقد العلميّ). ويضيف "طوماز بانال" (Thomas Banel) في مقال عنوانه :

"mutations et équilibres dans la critique française récente" (Littérature N°100. ديسمبر 1995) وهو ينظر في تطوّر النّقد، يضيف

المنارة للاستشارات

مقياسين آخرين عمليّين هما الخصوصيّة والتّعميم في الخطاب النّقديّ إلى جانب الآنيّة والتّاريخيّة. فالمباشرة البيوغرافيّة مثلا وتاريخ الأدب والنشوئيّة تنتسب إلى الخصوصيّة التّاريخيّة أمّا تاريخ الأفكار فينتسب إلى التّعميم التّاريخيّ، وأمّا بعض القراءات النّصّيّة والنّقد الباطني والنّقد الموضوعاتي وتحليل النّصوص وتفكيكيّة دريدا فتنتسب إلى الخصوصيّة الآنية وأمّا الإنشائيّة والبلاغة والسّيميائيّة وأنواع النّقد الباطنيّ والاجتماعيّ ذات النّزعة العلميّة وهيرمينوطيقا "بول ريكور" (Paul Ricoeur) فتنسب إلى التّعميم الآني.

2.2 – مقياسان تكميليان للتّمييز بين أصناف النّقد

إنّه من الممكن كذلك أن نميّز بين أصناف الخطاب النّقديّ بالنّظر إلى أنماط إنتاج النّقد وكتابته. ومن هـذه الزّاوية فإنّ "ميشال شارل" (Michel Charles) يصنّفها إلى ثلاثة "أنماط" إحداها هي اللاّكتابة ومنها النّقد الإذاعيّ وهو يقرب من التّأويل الصّفر وهو مجرّد قراءة النّصّ بصوت مرتفع والثانية هي الكتابة المضادّة عند التّعليق على النّصّ وهي تكثر وتتوالد في طرّة النّصّ ولكنّها لا تكون أبدا من أجله. والثالثة هي عدد من أجناس الكتابة النّقديّة القويّة (وهي مترسّخة في تقاليد قديمة أدبيّة خاصّة) ومنها المقالة والرّسالة والحوار..."

(L'Arbre et la source, seuil, Poétique 1985.p 24) والنّقّاد الأساتذة هم، دون شكّ، أولئك الذين يتعاطون، في الأغلب، الأنماط الثلاثة المذكورة.

ولنقارن الآن بين النّقد الصّحافيّ ونقد الأساتذة والكتّاب معتمدين التّصنيف الذي وضعه "ألبارتيبودي" (Albert thibaudet) في كتابه: Physiologie de la critique (1922 و1930): إنّ هذه الخطابات لا يمكن لها إلاّ أن تتعارض تعارضا صارخا نظرا إلى ما يفرّق بين منتجيها، مسبّقا، على المستوى الفكريّ والمهنيّ. إنّ أوّل ما يسطع للعيان هو الخطّ

المنارة للاستشارات

الفاصل ما بين النّقد الصّحافيّ من جهة ونقد الأساتذة والكتّاب من جهة أخرى : فمنذ القرن السّابع عشر كان جلّ الكتّاب الكبار يظنّون أنّ النّقد الأدبيّ الحقيقيّ هو مجالهم الخاصّ بهم، ومع ذلك، فرغم انحياز نقدهم إنحيازا كلّيا إلى جانب الفنّ والطّرافة فإنّ نقدهم يخضع أحيانا للشّروط التّي تمليها الظّروف واستراتيجيّات النّشر. هذا بالإضافة إلى أنّ كتاباتهم تتعلّق بإبداعاتهم أكثر من تعلّقها بالنّقد في حدّ ذاته. ونقد الكتّاب هذا نقد إبداعيّ يتنزّل، مبدئيّا، على نقيض النّقدين الآخرين : نقد الأساتذة وهو نقد معياريّ أساسا، ونقد الصّحافة، وهو نقد تفسيريّ. ولكنّ هذا لايمنع أن يشترك نقد الكتّاب مع نقد الصّحافيّين في نوع من الحرّيّة في لهجة الكتابة وأسلوبها. وعلى هذا الأساس فإنّه من الدلالة بمكان أن يجمع "ألبار تيبودي" (A. Thibaudet) في خانة واحدة هي خانة "النّقد التّلقائيّ" "النّقد الصّحافي والنّقد غير المباشر الذي يودعه الكتّاب مذكّراتهم ويوميّاتهم الخاصّة ومراسلاتهم أو ملاحظاتهم الشّخصيّة كالذي فعله "مونتاني" (Montaigne) مثلا في مقالاته و"مدام دي سفيني" (Madame de sévigné) في رسائلها و"أميال" (Amiel) و"الأخوة قونكور"(Goncourt) في مذكّراتهم..الخ).

إنّ هذا"النّقد المنطوق" سواء كان جماليّا أم لا، يقطع مع ضغوط الخطاب الجامعيّ الذي تمثّل الأطروحة فيه الشكل النموذج، إذ واجب على الأساتذة أن يبدعوا لا بخصالهم الأسلوبيّة ولكن بدّقتهم وشموليّتهم في البحث (ودليله العدد المهول من المراجع البيبليوغرافية التّي يثبتونها وعدد الهوامش عندهم) وكذلك بصرامتهم ووضوحهم في منهجهم وفي عبارتهم. وَلْنُشر أخيرا إلى الفرق التّقليديّ ما بين النّقد الصّحافيّ والنّقد الجامعيّ فبينما تتمثّل مهمّة الصّحافيّ في التّقييم الموجز للآثار الجديدة فإنّ مهمّة الأستاذ ذات المقاصد الإستدلاليّة، تتمثّل في تحرير نصوص أطول بكثير من نصوص الصّحافيّ (مقالات في ما حول الخمس عشرة صفحة أو بحوث معمّقة) وتتناول قيما معترفا بها. وبعبارة أخرى،

المنارة للاستشارات

وباستعمال صيغ "ألبار تيبودي" الجميلة فإنّ النّقد الصّحافيّ ينكبّ على "فهم الحاضر" بينما ينكبّ النّقد الجامعيّ على "جرد الماضي "(ص11).

إنّ هذه الفروق ليست، بطبيعة الحال، إلاّ فروقا نظريّة صرفة وهذا أمر سنتولّى إثباته في القسمين القادمين إثباتا مستفيضا. فلا يمكن أن يكون الانتماء الإجتماعيّ مقياسا محدّدا تحديدا مطلقا، ذلك أنّ بعض الصّحافيّين والكتّاب يشاركون في النّدوات العلميّة ويعدّون نشريّات نقديّة بحكم ما لهم من تكوين جامعيّ وحصولهم أحيانا على شهادة الدكتورا في الآداب. وعلى عكس ذلك فإنّ العديد من الأساتذة، سواء كانوا كتّابا أم لا، يتوجّهون إلى كتابة المقالة ويساهمون في الصّفحات الأدبيّة في الصّحافة الوطنيّة"(الصّفحة الأدبيّة، النّصف شهر الأدبيّ، عالم الكتب..) وحتّى في الإذاعة (وخاصّة برامج فرنسا الثقافيّة (France culture) أو في بعض الحصص التّلفزيّة (برامج القناة الخامسة / أرتي Arte مثل حلقة منتصف اللّيل (le cercle de minuit) و"قرن من الكتّاب" (un siècle d'écrivains) الخ....) ووجب أن لا ننسى كذلك أنّه يمكن للصّحافيّين أن يمارسوا "نقد المقالة" وأن يمارس الكتّاب الصّحافة (ولهذا، وبكلّ بساطة، فإنّنا سنقصد من النّقد الصّحافيّ أو الجامعيّ الممارسات المعروفة، فالصّحافيّ، أيّا كان، أو الأستاذ، أيّا كان، قادران، كلاهما، على كتابة المقالة. وبالبداهة نفسها فإنّ النّقد الجامعيّ يعدّ نقدا تطبيقيّا عندما يقتصر على توظيف مناهج مستهلكة ويكون نقدا مبتكرا عندما يظهر أنّه مجدّد على المستوى النّظريّ أو الجماليّ). وبالإضافة إلى ما قلناه من أنّ المهنة الواحدة لا يناسبها بالضّرورة خطاب نقديّ معيّن فإنّه يجب أن نلاحظ أنّ النّقد الجامعيّ يهتمّ أكثر فأكثر منذ ثلاثين سنة بالأدب المُحَايِث (actuelle) هذا الذي كان حتّى ذلك الوقت مجالا خاصّا بالصّحافيّين.

2 - 3 جـدول عامّ

إنّ غرضنا، هنا، كذلك، ليس في أن نقترح تصنيفا مفرطا في الصّرامة وإنّما تقديم صورة عامّة عن تنوّع الممارسات أشدّ ما يكون وضوحا وأقلّ ما يكون اختزالا.

المنارة للاستشارات

أصناف النقد	نقد إصدار الأحكام			نقد تفسيري		
	نقد مسبق	نقد لاحق		الهرمينوطيقا	نقد موسوعيّ	نقد شكليّ
تزعم الموضوعيّة ولكنّها منحازة	نقد دغمائيّ: دغمائيّة جماليّة (ق17 و18 من «العالمين» إلى فريرون وديفونتان. دغمائيّة نيوكلاسيكيّة وأو أخلاقيّة وحتى سياسيّة (ق19و 20: جوفروا ونيزار وبرونتيار ودودي. دغمائيّة جماليّة وسياسيّة (منذ ما بعد الحرب: الخصومة بين نقد تقليديّ ونقد جديد. نقد يميني ونقد يساريّ.				النقد الوضعي لـ«تان» و«رينان».	
نزعة موضوعيّة مهيمنة				هرمينوطيقا ذات نزعة علميّة: نقد بتأثير باطني، علم اجتماع الأدب، علم الاجتماع، جماليّة التلقي، علم اجتماع الحقل الأدبي، أعمال بون ريكور.	خطاب يستهدف الخصوصيّة التاريخيّة: البيوغرافيّة، تاريخ الأدب، الفيلولوجيا، الجينولوجيا، الجينيتيك. خطاب يستهدف العموميّة التاريخيّة: تاريخ الأفكار.	خطاب يستهدف الخصوصيّة الأنيّة: الأسلوبيّة والمقاربات (ما بين) النصيّة. خطاب يستهدف العموميّة الأنيّة: الإنشائيّة، البلاغة، السيميائيّة.
		نقد		جماليّة		
نزعة ذاتيّة مهيمنة		نقد معياريّ (صحافيّ أساسا)	نقد التذوّق: يتأرجح ما بين طرفين هما التعاطف التامّ (ذ بيوس) ونقد الأهواء (ليوتو) نقد التماهي (مثل أ. سواراسوبيكون) نقد انطباعيّ (من مونتانيو إلى فراق)	نقد التأويل: النقد السارتري (بتأثير اجتماعي وفلسفي وباطنيّ)، نقد موضوعاتيّ، تحليل نصّي، تفكيكيّة دريدا.		

إنّ الذي نستخلصه من كلّ ما سبق هو أنّ النّاقد المثاليّ يكون في الوقت نفسه ذوّاقة في الجمال وحكَما منصفاعليما. أي أنّه يكون بمثابة الإلاه Chronos (المتصرّف في الأزمان) الذي يقود عالم الآداب إلى عصرها الذهبيّ. غير أنّ القول بوجود النّقد الكامل هو كذلك قول أسطوريّ إذ لا وجود في الحقيقة إلاّ لنظريّات نقديّة مخصوصة ومقصيّة بعضها لبعض بل إنّ "ألبار تيبودي" (A.Thibaudet) يرى أنّ النّقصان هو أمر من طبيعة النّقد. قال: "لا يكون كتاب في النّقد (عملا) حيّاً إلاّ إذا كان مثيرا للنّقد ومقتطعا نصيبه في عمليّة الحوار ومعبّرا عن زعزعته لحركة تتجاوزه. أي أن يكون بعبارة مختصرة عملا ناقصا داعيا القارئ إلى تصويبه". (ص66)

إنّ ما يزيد النّقد وقوعا في انتقاد الآخرين ووقوعا في النسبيّة هو أنّ مثله الأعلى أمر غير قابل للتّحقيق إذ لا وجود للنّقد الصّافي الصّفاء المطلق، بمعنى أنّ النّقد لا يتمكّن أبدا من الإنتصاب بصفة دائمة في مجال معيّن بل هو متجاوز باستمرار الحدود التّي تفصله عن الآخرين أو الحدود التّي، إذا ما تخطّاها، مكّنته من التّطوّر. وهكذا فإنّ النّقد الصّحافيّ يتعدّى وظيفته عندما يختار مسبّقا النّظر في الآثار القابلة للبقاء أي عندما يُحلّ نفسه محلّ الخلود، كما أنّ النّقد الجامعيّ يقع في الدغمائيّة عندما يدّعي أنّه ينير طريق المستقبل بمجرّد توفيقه في شرح الآثار الماضية وعندما يحاول فرض نموذج أو نماذج للكتابة ظنّاً منه أنّه يملك وحده قوانين الإبداع. أمّا النّقد الذي ينجزه الكتّاب فإنّه يتحوّل إلى نقد مسبّق منذ اللّحظة التّي لا يكون من هدف لأعمالهم المتأخّرة (في الزمن) عن نظرياتهم سوى تأكيد تلك النّظريّات والإستشهاد بها عليها. بالإضافة

المنارة للاستشارات

إلى هذا، وحسَب "أ. تيبودي" (A.Thibaudet) فإنّ الذوق الخالص لا يوجد إلاّ عند هؤلاء المغرمين غير المنحازين لشقّ أو لآخر، ممّن يطلق عليهم "فولتير" اِسم رجال الأدب وهم رجال لا يكتبون. وحتّى هؤلاء الكتّاب الذين ينتسبون إلى مجموعات أدبيّة مختلفة فإنّه من الممكن أن يقعوا في النّقد المتعصّب، وهو نقد للعيوب يندّدون به هم أنفسهم. إلى جانب ذلك فإنّ نقد الصّحافيّين غالبا ما يتحوّل إلى ثرثرة غير مجدية أو إلى إشهار، ونقد الأساتذة سريعا ما يؤول إلى خطاب حول الأدب أو ما يشبه الأدب، ونقد الفنّانين إلى جماليّة عامّة. هذا بالإضافة إلى أنّ النّقد الإبداعيّ الحقيقيّ نقد لا سبيل إلى وجوده حسب اعتقاد "أ. تيبودي" دائما، وذلك لأنّه من الشّروط المطلوبة لكي يفهم النّاقدُ الكاتبُ الفنّانَ فهما تامّا أن يتساويا، كلاهما، في امتلاك فكر متميّز من جهة وأن تتلاقى، من جهة أخرى، عبقريّتهما الفريدة بالضرورة، بحيث يكون من الصّعب عدم السقوط في التّماهي أو الإنطباعيّة المفرطة. وبصفة عامّة فإنّ النّقد يتأرجح بين الهواية والإحتراف وبين التجرّد والذوق، والذوق بدوره يختلف بين أن يكون قطاعيّا (شخصيّا أو عقليّا وكونيّا بشكل من الأشكال) وأن يكون شاملا (أُنظر"فيزيولوجيا النّقد" (physiologie de la critique) ص144). إنّ النّقد يحتلّ هذا الفضاء الواقع بين بين، الفاصل ما بين التّهديم والإبداع وهو الذي نسمّيه الفهم، وهذا الفهم نتوصّل إليه بالحلول في الكاتب (empathie) أو عن طريق المنهج (المنهج الموسوعيّ أو التّأويليّ أو الشّكليّ). ولهذا فنحن سنتولىّ فيما يلي إقامة حدود النّقد ما بين النّقد المحض والنّقد المضادّ وما بين العلم والأدب وما بين الموضوعيّة والذاتيّة وما بين التّأليف والتّحليل.

المنارة للاستشارات

3. 1. من النّقد المحض إلى النّقد المضادّ

يتنزّل النّقد، أوّلا، ما بين التجريد والتحدّي تجاه المحرّك لكلّ خطاب تجريدي- معرفي ألا وهو اللّغة. وقد حلم "أ. تيبودي"، متأثّرا بـ"فاليري"، بالنّقد الجوهريّ وذلك قُبَيل أن يتناول "هانري بريمون" (H.Brémond) و"أندري جيد" (A.Gide)"الشّعر المحض"و"الرواية المحض" (1925) قال "أ.تيبودي":"إنّ الذي أعنيه بالنّقد المحض هو الذي يتعلّق لا بالأشخاص ولا بالآثار بل بالجوهر وهو الذي لا يرى في نظرته إلى الأشخاص والآثار سوى تعلّة للتأمّل في الجوهر" (ص121) والجوهر جواهر ثلاثة: عبقريّة الكاتب، وليس شخصه، والجنس- وهو شكل"المدى الحيويّ الأدبيّ"- والكتاب- ذلك الكتاب المطلق الذي صبا إليه "مالارمي" (Mallarmé).

وبعد نصف قرن من ذلك تقريبا، إستعاد النّقد القوّة الإحتجاجيّة لعلم الشكّ، هذا الذي كان يدعى "le critikos"، وإذا كان "جان ستاروبنسكي" (J.Starobinski) قد دعا، أيضا، في النقد، إلى التّفكير الفلسفيّ فـلِكيْ يوجّه النقد توجيها مغايرا ويضاعفه بمدى ابستيمولوجيّ فلم يعد الأمر يتعلّق بالنّظر في الجوهر بل أصبح يتعلّق بحسن النّظر في نقد النّقد أي، بعبارة أخرى، بتحسين المنهج وبإعادة تنزيله في حقل المعرفة. أمّا "رولان بارت" (R.Barthes) فقد كان أكثر راديكاليّة إذ أكّد أنّ "النّقد (أي ممارسة العمليّة النّقديّة) هو خلق الأزمة" ("Ecrivains, intellectuels, professeurs" 1971 في كتاب: "le bruissement de la langue ص384) وأنّ النقد تشكيك في التّقاليد والدّلالات القائمة.

أمّا "موريس بلانشو" (M.Blanchot) و"ج.دريدا" (J.Derrida) فإنّهما يتوجّهان إلى الأسّ نفسه الذي عليه يقوم كلّ أدب وكلّ نقد وهو

المنارة للاستشارات

أنّ الكتابة تفترض إيمانا باللغّة يبلغ حدّا من عدم الانضباط يستوجب زعزعةً للّغة، فنقد اللّغة وحده هو الذي يسمح بالتقدّم نحو سبر أغوار اللّغة ويعتبر مصنّف " la part du feu" (1949) أنّ الخطاب أيّ خطاب لا يمكن أن يثبّت شرعيّته، أن يثبّت ذاته، إلاّ بِخَرق إيجابيّة اللّغة بالصّمت واللاّمعنى وباللاّ ذات. قال:"لا وجود للّغة الحقّ من غير أن تـُدين اللّغة نفسها بنفسها، من غير أن يعترينا قلق اللاّلغة وهاجس غياب اللّغة التّي يعرف كلّ شخص متكلّم أنّه يستمدّ منها معنى كلّ ما يقوله"(ص255) فاللّغة الأدبيّة الكاملة ليست تلك اللّغة الوحيدة للدّلالة ولا تلك المنظّمة ولا المتواصلة وإنّما هي تلك اللّغة الخليط التّي تؤسّس لنقيضها وتحتضن اللاّمعنى. فاللّغة ليست محضة وإنّما هي محض اختلاف، ونفي للعقل. إنّ اللّغة ليست صافية ولكنّها متناقضة ومبهمة ومركّبة بين المعنى واللاّمعنى. وبحكم ارتباط النّقد بمفهوم للأدب على أنّه الإستحالة فإنّه يكتسي معنى "كانتيّا" فيكون النّقد بحثا في إمكانيّة التّجربة الأدبيّة إلاّ أنّ هذا البحث ليس بحثا نظريّا فحسب ولكنّه المعنى الذي من خلاله تتأسّس التّجربة الأدبيّة وتتأسّس إمكانيتها عن طريق الإبداع بالتّعبيريّة والإحتجاج. (لوتريامون وساد (Lautréamont et sade) ط.Minuit. 1949 .ص13). إنّ النّقد لا يمكن أن يكون "التّحيين الضّروريّ" للأثر إلاّ إذا قام هو نفسه على السّلبيّة بما في ذلك نفي نفسه فيكون لا نقدا ونقدا مضادّا، وعلى هذا الأساس كان على النّقد أن يبرز لا جوهريّة اللّغة وأن يبرز تناقضاتها وينشئ خطابا لا منطقيّا.

وينضمّ "دريدا" (Derrida) إلى "بلانشو" (Blanchot) في كتابيه "De la grammatologie" و"L'écriture et la Différence" (1967) وذلك عندما يؤكّد تعدّدية المعنى في النّصوص كلّها. فيجب على النّاقد،

المنارة للاستشارات

في أعتقاده، أن لا يسعى إلى العثور عن مقاصد الكاتب الذي لم يخلق كتابا- أي وحدة دالّة كاملة- فكيف يكون، زيادة على ذلك، ممتلكا لمعناه القانوني. ووجب عليه أن يفكّك النّصّ خاضعا لمنطق التّناقض وانسداد السبل (L'aporie) وأن يفجّر تناسقه، ووجب عليه أن ينتج لا دراسة منتهية مغلقة على نفسها بل عملا لا تستقرّ المعاني فيه أبدا ومجموعة من العلامات تتكامل ولا تتكامل إلى ما لا نهاية له.

إنّ هذه الكتابات المفارقة واللاّنظامية تؤلّف الوجهة المعاكسة تماما للنّقد المحض الذي يضمن انتصار الخطاب الموحّـد والعقلانيّ.

3. 2 النّقد والعلم

إنّ مسألة وضع الحدود ما بين العلم والأدب مسألة تفوق ما تناولنا أهميّة. والسّؤال المطروح بدرجات متفاوتة من الوضوح منذ القرن السّابع عشر هو الآتي: هل يمكن للنّقد أن يكون علما وهل يجب أن يكون كذلك؟ وهذا يعني أنّنا نتساءل إن كان النّقد يمثّل نشاطا مستقلاّ عن الأدب. والجواب، بالنّسبة إلى العلماء الكلاسيكيّين، بديهيّ. فالنّقد هو علم المحاسن والمساوئ. ويقرّ "بروناتيار" (Brunetière) كذلك بصفة قاطعة، في أواخر القرن الماضي في مقال "النّقد" بدائرة المعارف الكبرى (La grande encyclopédie) بـ"أنّ النّقد الأدبيّ ليس جنسا بأتمّ معنى الكلمة فلا سبيل إلى مقارنته بالمَأساة ولا بالرّواية ولكنّه الوجه المقابل لكلّ الأجناس الأخرى إنّه ضميرها الجماليّ، إن صحّت العبارة، وهو الحاكم فيها " (أ. لا ميرو (H.Lamirault et Cie) 1887.ص411)

إنّ أوّل مَن استعمل عبارة "علم الأدب" بالمعنى الحديث للعبارة هو "سانت باف"(Sainte Beuve) وهذا العلم عنده كان يعني تاريخ الأدب.

وعلى هذا النهج من النّقد "العلميّ" سار "هيبوليت تان " (Hippolyte Taine) ذلك الباحث الذي لم يكن طموحه أقلّ من الوصول إلى تفسير كامل للفكر البشريّ ولإنتاجه الفكريّ والجماليّ والذي كان بهذا مجسّدا التّجسيد الأكمل للنّقد الوضعيّ. وقد اتّبع "هيبوليت تان" (Hippolyte Taine) في كتابه "تاريخ الأدب الانقليزي" (Histoire de la littérature anglaise) (1864 ـ 1869) منهج سانت باف، فعمد إلى تصنيف الأفكار وكبار الكتّاب يريد من ذلك معرفة "نفسيّة شعب من الشّعوب". وبأعتبار أنّ النّاقد هو "العالم بطبيعة الرّوح"

Hachette (Essais de critique et d'histoire) 1858، 1892.

نشر: "M.Michelet " ص152)، فإنّه يحاول أن يطبّق على الفنون منهج كلود برنار (Claude Bernard) التّجريبيّ فهو يسعى إلى التّعرّف على الأسباب التّي تحدّد نفسيّة العبقريّ بالنّظر في عرقه (الظّروف الإجتماعيّة الثقافيّة) وبيئته(الظروف المحيطيّة) وعصره (الظّروف التّاريخيّة). أمّا الحلقة الإنتقاليّة الرّابطة بين "تان" (Taine) والنّقد "العلميّ" الحديث فإنّها تتجسّد في شخص "إيميل هنّا كان" (Emile Hennequin) الذي أقصى المنهج البيوغرافي والمنهـج السـببي. فهو يبتدع الجماليّة النّفسيّة (l'esthopsycologie) "وهي علم الأثر الفنّيّ بأعتباره علامة" (La critique scientifique) Perrin.1888.ص22.) ويتولّد من هذا التّعريف ثلاثة مستويات للتّحليل هي التّحليل الجماليّ (الأثر علامة تنشئ التأثّر الجماليّ) والتّحليل النّفسانيّ (الأثر علامة على مبدعه) والتّحليل الإجتماعيّ (الأثر علامة على محيطه الإجتماعيّ).

وفي الوقت الذي غزت فيه العلوم الإنسانيّة الحقل الأدبيّ واندلعت فيه الخصومة ما بين النّقد التّقليديّ والنّقد الحديث ميّز "رولان بارت"

المنارة للاستشارات

(R.Barthes) تمييزا واضحا بين النّقد الأدبيّ وعلم الأدب. أمّا النّقد الأدبيّ فخطاب "يرمي إلى إعطاء الأثر معنى خاصّا وهو يتحمّل في ذلك مسؤوليّته وتبعاتها تحمّلا صريحا" وأمّا علم الأدب" فهو خطاب عامّ لا يريد من الأثر معنى بعينه وإنّما يريد تعدّد المعاني نفسه " (critique et vérité) (ص56). فالنّاقد "هذا الذي لا يعرف حدود علم الأدب" (ص74) وهذا الخالق للمعنى المتلذّذ بالكتابة، يقابله العالم الذي يستخدم اللّغة لوصف منطق المعاني بأعلى قدر ممكن من الموضوعيّة. ولكن ما هو علم الأدب على وجه التّدقيق؟ إنّ محدوديّة تاريخ الأدب هي التّي تولّد الحاجة إلى ولادة "علم ينظر في مستلزمات المضمون أي ينظر في الأشكال" (ص57)، علم موضوعه هو وحدات متفاوتة الحجم: هي مختلف أصناف الخطاب (الإنشائيّة) وشكل المضامين السّردية (علم السّرد) والألفاظ (الأسلوبيّة). وقد شكّ "روجي فيّول" (Roger Fayolle) أيضا أن تنتسب الممارسات الحديثة (الإنشائيّة والدّلالية والسّيميائيّة...) إلى النّقد الأدبيّ حقيقة، بينما اعتبر "جيرار جينات" (G.Genette) أنّ البلاغة نفسها فرع من فروع النّقد الأدبيّ "بما أنّ الخطاب الأدبيّ خطاب ينشأ ويتطوّر بحسب جملة من البنى والتّراكيب (فصل: Raisons de la critique pure) في "figures II" ص15) فالنّقد تفكير لا في الجواهر كما أراده "ألبار تيبودي" بل في الأشكال.

إنّ الذي لا شكّ فيه، في نهاية هذا القرن التّي شهدت احتراز حتّى الجامعيّين من النموذج العلميّ هو أنّ العلميّة في مجال النّقد الأدبيّ إنّما هي أسطورة. وبالتّالي فإنّه لا يمكن لنا إلاّ أن نخالف "بول كلوديل" (Paul Claudel) الذي إعتقد في "الردّ على "ف. ليفافر"(F. lefèvre) (ساعة مع..) أنّ النّقد عمل علميّ... ولكن هل وجب أن نستنتج من مجرّد أنّ النّقد لا يكون بكلّيته علما، أنّه ليس بإمكاننا أن ندرج في النّقد إختصاصات

المنارة للاستشارات

أكثر موضوعيّة ؟ فما دام النقد ليس جنسا محددا تحديدا ثابتا كما يذكّرنا "ر. فيول" (R.fayolle) فإنّه لا يمكن أن تكون له حدود ثابتة. يقول: "يبدو لي أنّ "النّقد" يظلّ شيئا غير موجود ما دامت أنشطة في غاية التّنوّع تنخرط تحت هذه التّسميّة غير الواضحة (مثل تحاليل النّصوص، والإنشائيّة والبلاغة والسّرديّة والجدل ونظريّة الأدب...) ولكنّه يوجد كتّاب ينعتون عامّة بكونهم "نقـّادا" يسعون إلى إسماع أصواتهم ". (ص177) فالنّقد متعدّد ويجب أن يكون كذلك، والنّقد ليس "علما أدبيّا" مستقلاّ وحريّ به أن لا يكون كذلك لأنّه كلّما ادّعى الإستقلاليّة خضع لغواية الهيمنة وكانت الموضوعيّة غالبا أحسن قناع للدّغمائيّة. فالنّقد لا يمكن له أن يشرّع لنفسه سلطة التحكّم في الأدب من الخارج وإنّما هو جزء منه لا يتجزّأ أو هما، على الأقلّ، منخرطان في قضيّة واحدة وإنّما المسألة حينئذ في معرفة الموقع الذي يحتلّه النّقد داخل الأدب ومعرفة إن كان النّقد يؤسّس جنسا أدبيّا مستقلاّ بنفسه.

3. 3 النّقد والأدب

لئن رفع "فولتار" النّقد، أو على وجه التّدقيق "النّقد السّليم" إلى درجة الآلهة العاشرة، آلهة الإلهام، فإنّ "فلوبار" يدرج النّقد في الأدب دون شكّ، ولكنّه ينزّله في الدّرجة الأخيرة. يقول:"إنّ النّقد قائم في الرّتبة الأخيرة من الأدب باعتباره شكلا وهذا بصفة دائمة تقريبا، وباعتباره قيمة أخلاقيّة وهذا دون ريب. فالنّقد يأتي في المرتبة بعد (المقطع المقفّى : bout rimé) وبعد القراءة العموديّة للحروف الأوائل لأبيات القصيدة (l'acrostiche) اللّذين يتطلّبان شيئا من العمل الإبداعيّ على الأقلّ." (رسالة إلى "لويز كولي" (Louise Colet) بتاريخ 28 جوان 1853). ولكن كيف نؤوّل قول "قومبروويتش" (Gombrowicz)، هذا المنتقد

المنارة للاستشارات

للنّقد، قال : "أن تتعاطى النّقد فذلك يعني أن تتكلّم على الكلمة نفسها، وأن تنشئ أدبا على الأدب" (Journal) 1963. مجلّدII ص 375).إنّ ربط النّقد بالأدب هو، بالنّسبة إلى الكتّاب، والحقّ يقال، أفضل طريقة لإلحاقه بالأدب وجعله جنسا فرعيّا تابعا لفنّهم.

3.3.1.الأدب (اللاّ أدب ؟) والفكر (الفكر المنعكس) النّقديّ.

ولكنّ الصّحيح أيضا، هو أنّ الأدب في القرن العشرين، وكأنّه مدرك لنقصانه، إستدعى النّقد بصفته مكمّلا ضروريّا. فالأثر محتاج إلى القرّاء لإتمامه وليس هذا فقط بل إنّ الأدب كذلك يدور على نفسه ويتخّذ من نفسه موضوعا للأدب. فالثورة الأدبيّة الكبرى التّي ألحّ عليها العديد من النّقـّاد والكتّاب على امتداد القرن العشرين إنّما هي: إنّ الأدب مسكون بنقد اللّغة. وذلك بصورة باتت فيها "الحدود ما بين الأثر النّقديّ والأثر غير النّقديّ تسعى شيئا فشيئا إلى الزّوال" كما يقول "جيرار جينات"، وقوله :"إنّ التّميز الأهمّ لا يكون بين أدب نقديّ وأدب "إبداعيّ" ولكنّه يكون بين وظيفتين للكتابة تتقابلان تقابلا واضحا داخل"جنس" أدبيّ واحد (" Raisons de la critique") (ص 21-22). إنّ الرّواية، خاصّة، هي الجنس الذي نشط فيه هذا التوتّر بين هذين النّوعين من الكتابة المتناقضين. الكتابة النّقديّة والكتابة "الإبداعيّة". وفعلا فقد شهدت بداية القرن ظهور مصنّفات هي بين بين، بين الرّواية والمقالة تحتوي على صفحات في النّقد الفنّيّ أو الأدبيّ. وأنظر كيف يعرّف "أ.تيبودي" (A.Thibaudet) في مقال له بمجلّة (La nouvelle Revue française) في ماي 1921 وأعيد نشره في : (1938) Reflexions sur le roman هذا "الجنس الهجين" الذي يسمّيه "رواية المثقـّف" والذي يتجسّد في أتمّ صورة في رواية "A la recherche du temps perdu" قال: "إنّ الذين

المنارة للاستشارات

يكتبون هذا الجنس الهجين هم بصفة عامّة، من العقول الموهوبة في كتابة النّقد ينتقلون بموهبتهم النّقديّة إلى الرّاوية [...] وينتهون إلى جنس هجين لا هو من هذا ولا هو من ذاك وذلك رغم قدرة هذا الجنس الهجين، بحكم قوّة العبقريّة، على أن يُنتج، هو بدوره، تحفة فنّية.[...]" (Gallimard. ص141).

وقد دشّنت رواية "A la recherche du temps perdu" كذلك سلسلة من الآثار تتضمّن تعليقات على ظروف إنتاجها هي نفسها. ومن هنا لم تعد الرّواية "كتابة مغامرة" بقدر ما أصبحت "مغامرة كتابة" حسب عبارة "جان ريكاردو" (J.Ricardou) التّي أصبحت عبارة مأثورة.("Pour une théorie du nouveau Roman ". seuil 1971. ص 247). ولمّا تساير التّفكير والإنعكاس (إنعكاس التّفكير) تطوّر منهج التّبطين بينهما وبلغ مداه مع الرّواية الجديدة (le Nouveau Roman) ولاحظ "سارتر" (Sartre) سنة1947 في مقدّمته لكتاب "Portrait d'un inconnu" : "أنّ الرّواية بصدد التّفكير في ذاتها" و"أنّ الأمر يتعلّق برفض الرّواية لنفسها وبتهديمها أمام أعيننا في الوقت الذي نبدو فيه مؤسّسين لها وبكتابة الرّواية من رواية لا تكتب [...]" (Gallimard - situations IV.1964.ص9-10) وتنخرط "ناتالي ساروت" (Nathalie Sarraute) في نهج "جيد" (Gide) في روايته : "Les faux monnayeurs" (1925) و"سارتر" نفسه في "la Nausée". أمّا "La somme" لـ"بروست" (Proust) فليست "رواية الرّواية" بقدر ما تمثّل هذا النّمط الآخر من التّبطين المصطلح عليه بـ "الرّواية داخل الرّواية " (لأنّ الرّواية التّي يخطّط لها الرّاوي هي الرّواية التّي يكتشفها القارئ)...

المنارة للاستشارات

هذه العدوى التّي أصاب النّقدُ بها الأدبَ قد انتقدها بعض الكتّاب، طبعا، اِنتقادا شديدا ولكنّها كانت كذلك محلّ انتقاد بعض النقّاد. فـ"جوليان قراك" Julien Gracq في بحثه"لماذا يتنفّس الأدب بصعوبة" (Pourquoi la littérature respire mal) أعيد نشره في "Préférences" ينعت "الشّعر النقديّ" بأنّه "شعر غريب خاصّ بعصرنا وأنّه شعر صادر عن ضمير فاسد وعن نوايا غير صادقة" (ص95) وينعى "فتنة التّكنيك" (ص85).وفي كتابه: "Lettrines 2" (1974) يعود إلى قضيّة "أدب المخبر" بقوله: إنّ أدب هذه المرحلة النهائيّة من القرن بدأ يشبه، بصورة مثيرة، حملات الجيوش العصريّة يلتهمها جهازها اللّوجستيكي المعطّل لحركتها."(ص90). أمّا "كلود مورياك" (Cl.Mauriac) فهو لا يتردّد في الكلام على "اللاّأدب" وهو يعني به هذا الأدب التّجريديّ الذي ينتقده "جان لويس كورتيس" (Jean Louis Curtis) في "Questions à la littérature" (1973) خاصّة وأنّ النّقد قد روّج هذا الضّرب من الأدب. أمّا "ريموند دوبري جينات" (Raymonde Debray Genette) فإنّها في حوصلتها التّي قامت بها في نهاية العهد البنيويّ تنتهي إلى [نتيجة] أنّ الإفراط في التّفكير النّقديّ يقتل الإبداع تقول :"إنّ للكتّاب المعاصرين، فعلا، عيب الوعي النّقدي والتّضخّم النّظريّ الذي يغرق فيه الأدب اليوم. فهم منشغلون بتطبيق نظريّتهم إلى درجة لم يعد لهم معها مكان للتنظير لنظريّتهم ولا لتطبيق تطبيقاتهم فقتل النّظريّ العمليّ (manufact\manifeste) ("métamorphoses du récit" ص 20)

وعلى نقيض ذلك ألا يُعلن هذا التّضخّم النّظريّ الذي يصحبه حرص على الشكلنة، عن نهاية كلّ أدب وكلّ نقد؟ هذا ما خشيه "ج.ل. كورتيس" (J.L. Curtis) سنة 1973 عندما قال : "[...] لعلّه ليس من المصادفة إن كنّا في الوقت الذي نتكلّم فيه على اللاّأدب، متكلّمين كذلك على

المنارة للاستشارات

احتمال قيام أشكال أدبيّة يكون الحاسوب مبرمجا لها ولا تعود مستوجبة لمشاركة الكاتب بما أنّ فريقا من التّقنيّين في اللّغة هو الذي سيتولّى وضع برامجه. إنّ هذا المشروع ربّما كان أعجب "فاليري" (Valéry) : نعني هذا التّجريب على اللّغة دونما نهاية وذلك عن طريق دماغ عملاق لا يعرف التّعب ويكون قادرا نظريّا على استنفاد كلّ التّوليفات والتّركيبات الممكنة". (stock.ص139). غير أنّه في فجر سنة 2000 لم يتمّ بعدُ إنجاز أيّ "سيناريو كارثي" إنجازا كاملا. ذلك أنّ النّصوص السّرديّة التجريبيّة المنتسبة إلى اللّعب الأدبيّ والتّوليفات الرّياضيّة (فالكاتب باستطاعته أن ينشئ نصّه الخاصّ به وأن يؤلّف نصوصا سرديّة متعدّدة بصفة تدريجيّة وأن يختار لنفسه نصّا من بين كلّ الإحتمالات السّرديّة الممكنة) قد عقبتها الكتبُ التّشاركيّة. ففي هذه الألعاب المشتملة على أدوار وهذه الحكايات المبرمجة التّي تحوّل القارئ إلى بطل حقيقيّ، يُفسح النّصُّ المجالَ للغة الإعلاميّة (رسوم وصور..) وبما أنّ هذا الأدب اللاّعب أصبح تجاريّا فإنّه قد أضاع كلّ أدبيّته وأقصى النّقد بطبيعة الحال، والمستقبل كفيل بأن يقول لنا إن كانت هذه الممارسة ستتواصل وتتطوّر أو إنّها ستبقى، على العموم، هامشيّة.

2.3.3. أدبيّة "النّقد المقالي".

لئن احتوى الأدبُ المشاغلَ النّقديّة فإن رواج "النّقد المقالي" يدلّ على أنّ النّقد قد احتوى هو بدوره المشاغل الجماليّة. هذا وقد اجتهدت السّنوات السّتّون في الإعلان، بصفة حاسمة، عن نهاية التّمييز التّقليديّ بين الأثر الأدبيّ والأثر النّقديّ فالنّصوص جميعا أيّا كان نوعها ماهي إلاّ تناصّ. أي إنّها، يقول "بارت"، "نسيج جديد من شواهد قديمة" (فصل "نصّ" في "Encyclopédie Universalis" مجلّد 17. 1985.

المنارة للاستشارات

ص998.) وأنّ كلّ فعل أدبيّ "إنّما هو فعل محاكاة ونسـخ لا نـهاية له" "Sur la littérature". -Presses Universitaires de Gronoble 1980ص 13). وبما أنّ الكتابة، أيّا كانت الكتابة، هي إعادة كتابة فإنّ الكاتب مثله مثل النّاقد لا يكتب من العدم. بل إنّ "جان بلمان- نوال" (Jean Bellemin-Noël) يذهب إلى حدّ رفض التّقابل الذي يقيمه "جيرار جينات" بين **النّصّ السّامي** (hypertexte) (التّخييليّ) **والنّصّ الشائع** (métatexte) (غير تخييليّ) فالنّصّ النّاقد من قبيل التّأويل الباطنيّ لـ "أدويب الملك" لـ"سوفوكل" يشتغل بالطّريقة نفسها التّي يشتغل بها أيّ أثَر تخييليّ. فكلاهما إعادة كتابة بإدخال التّغييرات على النّصّ الأصليّ. فقراءة "فرايد" هذه، من حيث هي حكاية نظريّة إنّما هي **النّصّ** السّامي (hypertexte) لأوديب الملك. فإعادة البناء النّقديّة تعادل قصّة أسطوريّة، وهي تعادل حكَاية. ذلك أنّ "ج.بلمان ــ نوال" يعتقد، عندما تناول les trois contes (الحكايات الثلاث) لِـ "فلوبير"، أنّ الحكاية الرّابعة هي تلك التّي اِنبثقت من لاوعيه. وهو يطالب، بعيدا عن كلّ شغف بالنصّ، بحقّ النّاقد في إعادة خلق هذا الذي لولاه ما كان ليوجد، بطبيعة الحال. قال: "إنّ إعادة كتابة النّصّ تبدأ بعمليّة تفكيكه ثمّ تركيبه بفضل إنصاتي له [...]"(ص14) إنّ إعادة الكتابة هذه، التّي تفرضها على النّاقد العلاقة الإحاليّة التّي تجمعه بالكاتب هي إعادة كتابة بأتمّ معنى الكلمة وهي أبعد عن أن تكون تقليدا أعمى لأسلوبه. بل هي تتغذّى من الأساليب البلاغيّة نفسها التّي يتغذّ ى منها الكاتب، فالنّاقد إنّما هو كاتب.

وحسب "بارت" فإنّه يُعَدّ كاتبا (ويشار بكلمة "كاتب" إلى ممارسة الكتابة دائما لا إلى قيمة اِجتماعيّة) كلّ مرسل "لرسالة" لا يمكن تلخيصها ("Ecrivains, intellectuels, professeurs"ص 370) وفعلا فإنّه يتبيّن

المنارة للاستشارات

أنّه من الصّعب، حتّى لا نقول من المستحيل، أن نعمد إلى تلخيص آثار منتسبة إلى النّقد الجماليّ من قبيل " S/z" أو أبسط بحوث "جون بيار ريشار" (Jean Pierre Richard). وهكذا فإنّنا لم نعد نتحدّث عن حدود ما بين الكاتب والنّاقد بل عن حدود ما بين **"الكاتب والكويتب"** (écrivain, écrivant) "فالكاتب هو ذلك الذي "يخدم" الكلمة" وفعل "كتب" عنده هو فعل لازم. بينما الكويتب هو رجل " متعدّ" لا يعتبر الكتابة غاية في حدّ ذاتها بل يعتبرها أداة تبليغ لأفكاره "écrivains et écrivants" 1960. في "Essais critiques" ص ص 148-151). بينما ينبّهنا "ج. جينات" إلى أنّ "النّاقد لا يمكن أن يعتبر نفسه ناقدا بأتمّ معنى الكلمة إن لم يدخل هو كذلك فيما لا مفرّ من تسميّته بالغثيان أو تسميته، إن أردنا، باللّعب الآسر والقاتل ألا وهو الكتابة. فالنّاقد مثل الكاتب لا يعرف لنفسه إلاّ مهمّتين تجتمعان في النّهاية في مهمّة واحدة هي أن يكتب وأن يسكت (Figures II ص 22).

وبما أنّ النّاقد هو كاتب وليس كويتبا فإنّه لا يستخدم لغة أحديّة المعنى بل متعدّدة المعنى رمزيّة. وهذا هو الشّرط المطلوب لتكون اللّغة نافذة. ويبيّن لنا "جون بيار ريشار" في كتابه : "Etudes sur le romantisme" أنّ الفرصة الوحيدة المتاحة له ليفهم الأثر فهما عميقا هي أن يتكلّم باللّغة نفسها التّي يتكلّم بها الأثر وهي لغة مجازيّة. قال: "على كلّ لغة نقديّة أن تستسلم للإستعارة، إلى نمط غير حرفيّ من التّعبير، إلى نمط ثقيل."إنّ "الماوراء المؤسّس" للأدب و"هذا الأفق الدّاخلي للمعنى لا يمكن لهما أن ينفتحا إلاّ، ربّما، من خلال لغة هي نفسها تتحرّك بطريقة عميقة، تحيل دائما "على شيء آخر" وتتضاعف بفضل الصّور(التّخيليّة) وتتمادى تماديّا إستعاريّا. إنّ هذه اللّغة النّقديّة بحكم حدّتها نفسها، وبحكم طبيعتها

المنارة للاستشارات

الإيحائيّة والمعلّقة قد تتكفّل بأن تقيم في أنفسنا حجما ما [...] يكون هو الفضاء الوحيد الذي يمكن فيه لغموض الدلالات العبقريّة أن يتواصل وبالتالي أن يتمادى في انفتاحه وابتداع نفسه بنفسه بكلّ حرّية." (seuil، 1970.ص ص262. 263). وبالإضافة إلى لغة "جان بيار ريشار" نفسه الاستعاريّة التّي سنعود إليها لاحقا فإنّ من أجمل الأمثلة على هذه اللّغة الإستعاريّة هو بدون شك لغة "جان ستاروبنسكي" (J.Starobinski) . إنّ استعارة العين هي مجاز لا نجده فقط في النّصوص التّي يحلّلها "ستاروبنسكي"، بل نجده، كذلك، في النّصوص التّي هي من تأليفه، بل هو مجاز دالّ على العمليّة النّقديّة نفسها باعتبارها، في الوقت نفسه، التقاء بين نظرتين وحقّا للنّظر باعتباره نظرة حميميّة ونظرة مشرفة. (النّظرة النّقديّة هي تلك العين الحيّة التّي بفضلها يخرج الأثر إلى الوجود ويتشكّل معناه). وبالإضافة إلى ذلك فإنّ استعارة النّظر تدخل في شبكة موضوعاتيّة للرّؤية التّي تهيكل ما يحسن أن نسميّه بإنتاج الرّؤيّة وهكذا فإنّ "ستاروبنسكي"، في مصنّفه عن "روسو" الذي يقدّم كائنا يبحث بحثا متواصلا عن الجنّة الضّائعة للشّفافيّة المطلقة، أي عن العهد الأسطوريّ الذي كان فيه ذلك الكائن مطابقا للعالم الخارجيّ مطابقة كلّية، يجعل المقابلة بين الشّفافيّة والحواجز (الحائلة دون إدراكها) مقابلة مؤلّفة لمجموعة من الثنائيّات المتقابلة (أن تَرى وأن تُرى، أن تُظهر نفسك وأن لا تظهر نفسك الخ..) أمّا في كتابه ".La mélancolie au miroir Trois lectures de Beaudelaire " (1989) فإنّه يهتمّ أساسا بعنصر المرآة ويفرع من فروعه وهو عنصر البلّور...

الأسلوب في النّقد: إعادة الكتابة لنصّين من نصوص "بودلار".

"لا شيء عند "بودلار"، هو أكثر عمقا وأكثر خصبا وأكثر ظلمة وأكثر انبهارا من نافذة تضيئها شمعة. إنّ الذي يمكن أن نراه في الشّمس هو

المنارة للاستشارات

أقلّ إثارة من الذي يحدث وراء البلّور.." ذلك لأنّ الشّمس تسلب الكون وتسحقه. فنحن تحت الشّمس متساوون جميعا وأشقياء جميعا وممثّلون في مأساة نحن جاهلون لمعناها. واقعون تحت اختبار العين القصيّة وتقييمها. إلاّ أنّ البلّور يطمئننا. إنّه يضع الكون تحت المرآة، إنّه يحوّل الواقع إلى فرجة والعبثيّة إلى لغز والسّطحيّة إلى عمق. ونصير نحن أنفسنا وراء البلّور وبالبلّور متفرّجين وحيتئذ أبرياء. وبما أنّ البلور شفّاف فإنّه يحدّ من شدّة النور ولكنّه يساعد على هذا التّركيز الضّوئيّ الذي هو الإنبهار. وأخيرا فكأنّ البلّور يُفرغ العمق أيضا ويطهّر اللّيل. وذلك بأن يجمّع في عجينته الجامدة كلّ الكثافة المقلقة والغامضة التّي كانت من قبلُ مبعثرة في النّسيج المحسوس للظلّ. إلاّ أنّ هذا الفراغ يظلّ عديم الخطورة اللّهمّ إلاّ إذا كسّرنا المرآة ـ وهو فعل ساديّ sadique ومدنّس كما تدلّ على ذلك قصيدة "le mauvais vitrier" ـ فليس على المتفرّج أن يخشى من شيْء".

"ج. بـ. ريشار" "Poésie et profondeur" ص 112.

"[...] ويحسن أن نفكّر في قصيدة أخرى وهي je n'ai pas oublié".. [...] (لم أنسَ) لا العين التي في السّماء منسيّة ولا تلك التّي في "القمر المنتهك". وفي هذه المرّة إنّما هي شمس المساء السخيّة "المنسابة الرائعة". لا شاعر المستقبل ولا الأمّ، كلاهما لا ينظر إلى نفسه في المرآة. فهُما ليسا أسيرين للشّبه الوحيد القائم بينهما. عندما يذكر "بودلار" "عشاءاتنا الطويلة والصّامتة" يكون من حقّنا أن نتخيّل الطّفل وأمّه جالسين الواحد قبالة الآخر يتبادلان النّظرات ومع ذلك فنحن لا نعدم الإنعكاسات في هذه الأبيات العشرة "إلاّ أنّها إنعكاسات مُشعّة منحرفة، "منتشرة" وليست راجعة معكوسة. إنّها انعكاسات تخترق البلّور وتقدّس مائدة الطّعام [...].

إنّ قصيدة "je n'ai pas oublié" تعادل (قصيدة) "je pense à vous". (أفكّر فيك) ألا يمكن أن نقول إنّ الشّاعر وهو يذكر الضّوء المنساب المنتشر إنتشارا عريضا، يملك، مثل البطّ، "قلبا مليئا من جمال بحيرة مسقط رأسه" إنّ الزّمن المسترجع هو زمن ما قبل المنفى، ما قبل

المنارة للاستشارات

الأسى وما قبل مراياه. وإذا كانت صور العذاب غائبة في هذه القصيدة فلأنّ مصدر ذلك العذاب ذاته يتمّ إدراكه في حرارة "انعكاسات الشّمعدان" قبل وقوع العذاب، دون ريب. إنّ الشّمس تحتلّ مكان الأب".

"ج. ستارو بنسكي." "la mélancolie au miroir"

ص 82-85.

وفي هذه الحالة، فإنّه لم يعد من الممنوع أن نتكلّم على التّخييل النّقديّ ويأخذ تعريف "ج. جينات" للنّقد كلّ أبعاده الدّلاليّة. قال:"من الجائز جدّا، وبدون سخريّة، أن نعرّف النّقد الحديث بأنّه نقد مبدعين بدون إبداع أو أنّ نقدهم قد يكون بشكل من الأشكال هذا الفراغ المركزيّ، هذا التعطّل العميق الذي تصوّره أعمالهم النّقديّة في شكل كأنّه الشكل المنقعر. وبهذه الصّفة يمكن للأثر النّقديّ أن يبدو وكأنّه نمط من الإبداع يميّزعصرنا الحاضر تمييزا شديدا. (figures II) ص22). إنّ هذا التّصوّر المعدّل الذي يجعل من النّاقد مبدعا من الدّرجة الثانية، مبدعا يحتاج تخييله لوازع مساعد (هو الأثر الأدبيّ) حتّي يتجلّى، يفتح لنا المجال الذي سيساعدنا على الإحاطة بخصوصيّة الخطاب النّقديّ.

ولكن قبل ذلك، لن ننسى الرّجوع إلى النّصّ المؤطّر في الصّفحة الماضية الذي يسمح لنا أن نقارن بين أسلوبين من الكتابة النّقديّة إنطلاقا من نصّين يتناولان كاتبا واحدا ويعالجان قضيّتين متشابهتين. فالنصّان منتسبان، دون شكّ، إلى إعادة الكتابة بما أنّه "في هذا النّوع من الثنائي الذي يغنّي فيه أحد الخصمين للثاني وهما الكاتب والنّاقد" فهذه لغة النّاقد تنضاف إلى لسان الشّاعر دون أن تختلط بها. " ("ج. بولي".G Poulet: "la conscience critique" ص217) وتتجلّى لغة النّاقد في الإستعارات خاصّة (من قبيل : "أن يجمّد في عجينته المتجمّدة [...] "في النّسيج المحسوس للظلّ "، "العين في السّماء") وتتجلّى أيضا في

المنارة للاستشارات

تشريك القارئ (باستخدام ضمير "نحن" في الشّاهد الأوّل وهو ضمير يقحم القارئ في موضوع الكتابة، واستعمال "نحن" في مطلع الإستفهام البلاغيّ في الشّاهد الثاني.) ولنلاحظ مع ذلك أنّ حضور "ج.ب. ريشارد" (J.P.Richard) كان أكثر احتشاما في نصّه فهو يستنكف من هذا النّوع من الجمل التّقريريّة الثقيلة بالدّلالة النّظريّة لأنّها تحيل مباشرة على التّحليل الباطنيّ في مثل قوله: "الشّمس تحتلّ موقع الأب".

3.3.3. الفرق ما بين النّقد والأدب

يدّعي بعض النّقّاد المعاصرين أنّهم يساوون أولئك الذين عنهم يكتبون ولا يمكن أن نحدّ من هذا الإدّعاء إلاّ إذا واجهناه ببعض الإعتبارات الأوليّة ولنلاحظ، أوّلا، مع "جان بريفو" (Jean Prévost) أنّ النّقد الذي لا يدرّس في المستويات التّعليميّة فيما دون الجامعة، على خلاف الأدب، لا يولّد إلاّ مواهب في غاية النّدرة. قال: "إنّ المواهب النّقديّة في غاية النّدرة وجلّ النّقّاد بما فيهم "سانت بوف" (Sainte Beuve) إنّما أصبحوا نقّادا بالصّدفة أو بالدّربة. (Traité du débutant, Hazan 1929; Le Passeur, 1996، ص19). وحتّى إذا إستثنينا العدد، الهامّ كمّيا، من المنشورات الضحلة، فإنّ المصنّف النّقديّ يبقى مع ذلك مصنّفا زائلا، "وبما أنّ المصنّف النّقديّ هو مصنّف متواكل (ما دام يتطلّب وجود نصوص يتولّى نقدها) فإنّه لا يمكن له أن يعالج، بصفة عامّة، سوى قيم ظرفيّة. إنّ المصنّف النّقديّ ينبثق من عصره ويكون صالحا لعصره." (R.E.Jones."Panorama de la nouvelle critique".sedes.1968. ص 25)

ويمكن أن نفهم، من وجهة نظر معيّنة، إحتمال أن يكون الأثر النّقديّ أثرا ثانويّا "فإذا كان الأدب بالنّسبة إلى الكاتب شكلا مرضيا من أشكال

المنارة للاستشارات

التّعبيرفإنّه يكون في غنى عن النّقد ويكون بإمكانه أن يكتفي بمقدّمات بيوغرافيّة لمختارات أدبيّة. ("Essai sur les limites de la littérature" C.E.Magny. Petite bibliothèque 1945.La Baconnière..Payot 1967 ص 7). ويزيد ادّعاء الأدب الإكتفاء بنفسه عندما لا ينهض النقد بالدّور المناط به. وممّا لا شكّ فيه أنّ النّاقد الذي يحترم نفسه يعترف بل يعتبر، من القواعد الأخلاقيّة الأساسيّة، أنّ نصّه لا يمكن أن يقوم مقام الأثر ولا أن يعطينا معادلا ذا بال له: "إنّ من تناقضات النّقد، بل ربّما كانت في ذلك مأساته، أنّ الأثر محتاج إلى النّقد أي إلى رؤية تخترقه غير أنّ النّقد يسعى إلى أن يتأسّس أثرا للأثر وأثرا متجاوزا للأثر يكون الأثر فيه موجودا بأكمله إلاّ أنّه لا يكون حاضرا. إنّ هذا الحضور المحسوس للنص لا يمكن للنّقد، أبدا، أن يقدّم معادلا له. [...]" (J.Rousset : "Forme et Signification. ص : XXII) وفعلا فأيّ الأعمال النّقديّة يمكن لها أن تولّد الصّدمة العاطفيّة والجماليّة نفسها التّي نحسّ بها عند قراءة "les fleurs du mal" أو "Voyage au bout de la nuit"؟ ومن أين للنّقد أن "يعيد" لها قوّة أسلوبها الإيحائيّة وأن يعوّض ذلك الرّابط اللّذيذ الذي يشدّنا إلى نسيج تلك الآثار نفسه؟ إنّ جورج بيرو (Georges Perros) يوضّح هذه المأساة في عبارات أشدّ تعنيفا قال: "إنّ أفضل نقد في العالم لن يساوي البتّة أقلّ سطر من أسطر الكاتب المختار وفي هذا تكمن مأساة النّقد (Papiers collés. I. ص102).

ولكن، في الحقيقة، ما هي الفروق المميّزة بين الكاتب والنّاقد، بين الكتابة التّخييليّة (fiction) وهذه الكتابة من الدّرجة الثانية التّي "تتكلّم بلغة الموضوع الذي تتناوله"(Figures I ص 146) خلافا لغيرها من أنماط الخطاب النّقديّ؟. يرى "موباسان" (Maupassant) في مقال

المنارة للاستشارات

له عنوانه"Messieurs de la chronique" (Gil blas بتاريخ 11نوفمبر 1884) أنّ نشاط الرّوائي ونشاط الصّحافي (النّاقد الصّحافي) هما نشاطان متباينان. فالرّوائيّ هو الذي يتمتّع باستقلاليّة الفنّان، وينبغي عليه، إذا أراد أن ينهض على أحسن وجه بالمهمّة الطّويلة النّفس الموكولة إليه، أن يتحلّى بخصال الصّرامة (في التّأليف) والملاحظة والتّحليل. بينما وجب على النّاقد الصحافي أن يظهر كفاءة في الفكر والخفّة والحيويّة ويظهر من اللّيونة ما يكفي للتّأقلم مع أذواق الجمهور.

وبصفة أعمّ فإنّ النّاقد حسب "ج روسي" (J.Rousset) في كتابه :"forme et signification" لا يؤلّف الأثر ولكنّه يعيشه ثانية ليستخرج منه كيفيّة تأليفه ويغوص فيه ليظهرها"(ص XIV)

إنّ للعمليّة النّقديّة والإبداع الفنّيّ طرقا في الإشتغال متعاكسة. أمّا الأولى فتنطلق من الأشكال لتنتهي إلى دلالاتها الرّمزية وأمّا الثانية فإنّها تسعى إلى تجسيد المتخيّل في تلك الأشكال. وهذا ما أبرزه "ألبار تيبودي" (Albert Thibaudet) ولكن بطريقة أخرى وهو الذي يعتبر النّقد إختصاصا يتوسّط الطّريق بين الأدب والفلسفة. قال:"إنّ النّقد لا يمكن له أن يتمادى في تحقيق ذاته إلا متى استخدم الإبداع في خدمة الذكاء لا أن يستخدم الذكاء في خدمة الإبداع مثلما يفعل الفنّان." (Physiologie de la critique ص210) ويعتبر "جان بلاّمان.نوّال" (Jean Bellemin. Noël) بصفته محلّلا للنّصّ، أنّ للنّاقد أسلوبا إلاّ أنّه يستخدم البلاغة بالمقلوب. قال: "إنّ الصّور تسمح للكاتب أن يقول ما لا يقال (هذا الذي لا توجد لأدائه ألفاظ ولا صور ولا حيل تركيبيّة مسبّقة) وهي ستسمح لقارئ النّاقد بأن يستعيد من أعماق ذاته المعادل اللاّواعي لِمَا بقي عنده غامضا عند مجرّد القراءة السّاذجة للأثر، وهو معادل أثاره غيره فيه وسمح

المنارة للاستشارات

له به. ("Du style en critique"ص15). إنّ الفرق ما بين الكاتب والنّاقد فرق هامّ وذلك رغم الجهود التي بذلها "ج بلاّمان. نوّال" للتّقليل منه فكلاهما يستخدم، دون شكّ، قوّة الصّور الإيحائيّة لكنّ هذه القوّة ليست لها القيمة نفسها عند هذا وعند ذاك. فالكاتب يقدّم (يبجّل) **الفعل القوليّ** والنّاقد يقدّم **الفعل المقصديّ** (illocutoire) وبعبارة أخرى فإنّ الكاتب يسعى بأطرف طريقة ممكنة أن يخلق المعنى، بينما يرمي الثاني إلى تبليغ المعنى أي إلى التّأثير في القارئ بأن يوجّهه إلى هذا التّأويل للنّصّ أو ذاك.

والسّؤال الذي يطرح نفسه حينئذ هو : هل يمكن أن نتصوّر هذا الذي نسمّيه، حقيقةً، أسلوبا، من دون أن نربطه بنظرة جديدة للعالم؟ (ألا يجدر بنا أن نتكلّم على "طريقة" بدلا من الكلام على "أسلوب"؟) إنّ النّاقد يختار بطبيعة الحال أثره "هو" أي أنّه يختار العالم الذي يمكن له فيه أن يفرغ شهواته الشّخصيّة على الوجه الأكمل. إلاّ أنّه سيصطدم دائما بالآخر وهذا الآخر هو الأثر، سيصطدم بواقعه(بتضاريسه...) اللّهم إلاّ إذا أكره الأثر وإذا وُفّق، بنفس القدر من سوء النّيّة واللّباقة، في تشكيل الأثر كيفما شاء وأن يمتلكه امتلاكا كلّيا وإن كان ذلك ليس من الأمور المؤكّدة، إذ إنّه لن يعرف أبدا الشّعور بالإمتلاء الذي يوفّره له خلقه لعالمه الخاصّ به فيظلّ، حينئذ، محكوما عليه بالتّيه بين كاتب وآخر وبالمعاودة دون نهاية – مثله مثل سيزيف – بنفس المهمّة دائما. إنّه يوجد – بين خَلق المتخيّل وإعادة خَلقه – فارقُ الإعادة...

وفي هذه المسألة فإنّ التّلطيف الذي تقدّم به "بارت" (Barthes) تلطيف بليغ قال: "إنّ النّاقد كاتب وفي هذا التّعريف تعبير عن وجود لا عن قيمة فالنّاقد لا يطلب أن نعترف له "برؤية" أو"أسلوب" ولكن أن نعترف له فقط بامتلاك نوع من الكلمة ألا وهي الكلمة غير المباشرة" (Essais critiques

المنارة للاستشارات

ص10.9) وهذا يعني أنّ الأثر التّخييليّ والأثر النّاقد ليس لهما نفس النظام (statut) ويشير "جون ستاروبنسكي" (Jean Starobinzki) في كتابه : "la relation critique" أنّ كليهما عبارة عن أنظمة متحرّكة من العلاقات، قائمة بواسطة اللّغة. غير أنّه بينما كان الأثر التّخييليّ فضاء للعلاقات مابين ذات خلاّقة وبين العالم، كان الأثر النّقديّ متعهّدا بالرّبط ما بين ذات متلقّية (متقبّلة) وبين الأثر. فإذا كان الأثر التّخييليّ، بعدُ، واسطة بين الكاتب والعالَم تخيّلنا نظام الوساطات المعقّد الذي سيقع فيه الأثر النّقديّ.فبما أنّه يقوم بدور الواسطة بين الأثر والقارئ فإنّه لا يمكن أن يقدّم للقارئ سوى خطاب عن العالم. فهذه "المرجعيّة التراتبيّة "(في أنّ الأثر التّخييليّ يحيل على العالم وأنّ الأثر النّقديّ يحيل على الأثر التّخييليّ، وأنّ القارئ سيتولّى فكّ شفرة الأثر النّقديّ) هي نتيجة الطّابع الثانوي الذي يكون للأثر النّقديّ وهذا هو الذي يميّز الأثر النّقديّ عن الأثر التّخييليّ تمييزا أساسيّا في نظر "ج جينات". قال:"إذا كان الكاتب يسائل العالم فإنّ النّاقد يسائل الأدب أي يسائل عالما من العلامات لكنّ الذي كان علامة عند الكاتب (وهو الأثر) يصبح معنى عند النّاقد (بما أنّه موضوع الخطاب النّقديّ) وبعبارة أخرى فإنّ الذي كان معنى الكاتب (رؤيته للعالم) يصبح علامة عند النّاقد بأعتباره موضوعا ورمزا لطبيعة أدبيّة ما." "structuralisme et critique littéraire" في figures I ص 148). إنّ خصوصيّة النّقد لا تكمن فيما فيه من نقص للأدبيّة أو غيابها (فالوظيفة الأدبيّة في الأثر النّقديّ غير مستقرّة كما هو الأمر في كل أثر) ولكنّها تكمن في هذه الوظيفة المزدوجة " وهي صناعة المعنى بأعمال الآخرين وكذلك صناعة الأثر بذلك المعنى."إنّ هذه الطّريقة في خلق عمل (أدبيّ) إنطلاقا من عناصر متفرّقة مستمدّة من الغير ومركّبة تركيبا جديدا وحسب نظام مختلف (إنّ هذه العملية تؤدّي إلى قلب الدّوالّ

المنارة للاستشارات

والمدلولات ـ إلى قلب عمليّة إنشاء المعنى) تجعل من النّاقد "مستنبطا" (bricoleur) في مقابل الكاتب- المهندس (ingénieur).

إنّ نهاية النّاقد تقف، فعلا، عند هذا الحدّ، ووجود النّقد عند هذه الحدود. إنّ النّقد جنس غائم ومتحرّك، دون شكّ، ولكنّه يملك، وراء تنوّع النّظريّات والممارسات التّي يحتويها، قوانينه الخاصّة به ووجب عليه، حتّى لا يتشوّه وبالتّالي يتعرّض بصفة مبالغة للنّقد، (وجب عليه) أن يحترم الحدود الأساسيّة للحقل الذي يحتلّه داخل الفضاء الأدبيّ. وينبغي أن نذكّر هنا أنّ الفضل في وجود النّقد يعود إلى ما يتّصف به الأثر من طابع المنتهي وغير القابل للتعريف في الوقت نفسه. وفعلا، فلأنّ الأثر الأدبيّ، في حدّ ذاته، لا يدلّ على شيْء، وأنّه، على أيّة حال، غير قادر على الإحاطة بالمعنى من جميع جهاته، فإنّه محتاج إلى النّقد :"إنّ كلّ عمل أدبيّ يستدعي النّقد بطبيعته [...] بل إنّه غالبا ما يتلقّاه من الكاتب نفسه قبل غيره." .Essais sur les limites de la littérature ص30). وبالإضافة إلى هذا فإنّه من المستحيل أن نقيس، بصفة موضوعيّة، خصائص الأثر علما بأنّ معناه يتنوّع بحسب تطوّر قراءته. وقد أكّد "س.إ.ماني" (C.E.Magny) ذلك في قوله: "إنّ كمال الشّكل لأثر من الآثار لا يبدو أبدا موضوعيّا وسرمديّا إلاّ للدعيّ الذي يقيس بالميزان سلامة التّركيب (بمقارنته بنحو الأكاديميّة أو، في الغالب، بالنّحو الذي يكون هو نفسه قد وضعه) أو كثافة الأثر بعدد ألفاظ الإستعارات."(ص33) ومن هنا تأتي فائدة النّقد البنّاء الذي يستخدم المعرفة أو المنهج (الوصفيّ أو التّأويليّ) ليجعل من الأثر أثرا مفهوما. أي أنّه يكشفه لكاتبه نفسه (فبفضل تلك الجوانب التّي تغيب عن الكاتب يخلد الأثر) وليقيّمه- أي يتذوّقه ويميّز فيه (عن بعد) بين المألوف والطّريف. ولكن ما أن يفكّر الناقد في الإنتفاع من هذه المزيّة

المنارة للاستشارات

القائمة (إنّه يرى، مبدئيّا، ما لا يكون الكاتب قادرا، دائما، على رؤيته) وما أن ينسى أنّ كلّ عمل نقديّ هو عمل نسبيّ وكلّ ناقد محكوم بسياقه، وما أن لا يتوقّى من أسطورة الإنصاف والكونيّة المطلقة، وأن لا يقدّر الفارق الأساسيّ للخطاب النّقديّ فيُقيمه مقام الأثر الأدبيّ، حتّى يكون، في هذه الحالة، في التّسلّل، إن صحّت العبارة. إنّه يخرج عن مداره.

3. 4 الموضوعيّة والذاتيّة، التّحليل والتّأليف

3 .1.4. ما بين المذهب الموضوعيّ والمذهب الذاتيّ (الموضوعانيّة / الذاتانيّة) ؟

إنّنا نتبنّى في هذه القضيّة التّوضيح الذي يقدّمه "جان ستاروبنسكي" (jean starobinski) في كتابه : "la relation critique". قال: "إنّ الفهم النّقديّ لا يرمي إلى تمثّل ما ليس قابلا للتجميع. لن يكون النّقد فهما إن هو لم يفهم الفرق بصفته فرقا وإن هو لم يوسّع هذا الفهم ليشمل النّقد نفسه وعلاقته بالآثار الأدبيّة. فالخطاب النّقديّ يعرف أنّه في جوهره "مختلف" عن خطاب الآثار الأدبيّة التّي يسائلها ويوضّحها. ومثلما أنّه ليس امتدادا أو صدى للآثار الأدبيّة فإنّه ليس كذلك النّائب المعقلن عنها."(ص26). إنّ النّقد خطاب مفارق ذو غاية مضاعفة: (هي) أن يبرز طرافة الأثر- أي ما به يخرج عن القواعد اللّغويّة والأدبيّة – مع العمل على بيان فرادته. ولهذا وجب أن لا تقتصر مهمّته على أن يكون "ترجمة" عقليّة للأثر ولا أن يكون مجرّد اِنعكاس له. إنّ الخطر الأكبر الذي يهدّد الخطاب النّقديّ هو أن يضيّع خصوصيّته فيضيّع بذلك العلاقة التي تربطه بالأثر : فإذا اقترب منه اقترابا شديدا (محاكاة) صار خطابا أحديّا. (monologue) وإذا ابتعد عنه إلى درجة صار معها نائبا عقليّا للأثر سقط من جديد في فخّ العزلة. وبالنّسبة

المنارة للاستشارات

إلى "ج. ستاروبنسكي"، فإنّه لا وجود للنّقد إلاّ داخل الحوار فالنّاقد ليس عليه لا أن يمّحي أمام الأثر ولا أن يسحقه تحت ثقله المنهجيّ. ففي الحالة الأولى يعرّض نفسه لعديد المزالق، منها السّلخ والخطاب المتخيّر من قبيل تجميع الشّواهد والإحصاء الدّقيق... ويُستشهد دائما على هذا السّلوك بأعمال "دو بوس" (Du Bos)، فضُعف تميّز أعماله راجع إلى قلّة المسافة التّي يتركها صاحبها بينه وبين الأثر. فالانتماء اللاّمشروط للأثر لا يسمح بالتّعرّف عليه تعرّفا صحيحا. أمّا في الحالة الثانية فإنّ الآثار الأدبيّة تُستخدم حقلا تجريبيّا لاختبار النّظريّات وأفضل مثال لانحراف المرجعيّة النّقديّة وللخطاب المتكرّر هو الشّكلانيّة! ففي ما وراء هذا الخروج الكامل (عن النّصّ) وهذا الإفراط في التّنظير اللّذين يميّزان النّقد الشّكليّ فإنّ "ج. بولي" (G. Poulet) يهاجم كلّ شكل من أشكال البحث الموضوعي: قال:" على النّقد أن يتجنّب استهداف موضوع ما أيّا كان ذلك الموضوع (حتّى ولو كان شخص الكاتب باعتباره شخصيّة خارجيّة، أو كان الأثر، باعتباره شيئا من الأشياء) [...] (Les lettres nouvelles 24 جوان 1959.) والمعنيّ هنا هو النّقد البيوغرافيّ والنّفسانيّ الباطنيّ الخارجيّ.

وليس المقصود فقط بالبحث الموضوعي بعض المناهج النّقديّة في حدّ ذاتها ولكنّ المقصود كذلك بعض الأساطير: من بينها الأسطورة التّي تقول إنّ للأثر الأدبيّ معنى "موضوعيّا" على النّقد الشّكليّ أن يحدّده ومعنى "سرّيّا" على النّقد الهرمينوطيقيّ أن يكتشفه، أو الأسطورة التّي تقول بأنّه يمكن بل يجب أن ندرك المعنى الحقيقيّ للأثر أي ذلك الذي امتلكه الكاتب أو الذي كان للأثر في عصره... بينما معنى مسرحيّات شكسبير لا يمتلكه لا كاتبها ولا قرّاؤها المعاصرون لها. إنّ "بارت" لم يخلّص نصوص شكسبير من قراءاتها النّقديّة ولم ينزع عنها غبار القراءات

المنارة للاستشارات

التّقليديّة حول القضاء والقدر "الراسيني" وفصاحة اللّغة "الرّاسينيّة" (الخ) سعيا إلى أمل وهميّ في العثور على معناها الأصليّ وعلى حقيقتها، وإنّما قرأها بنيّة تأويلها تأويلا مختلفا من خلال تحليل قيمها الرّمزيّة والكشف عمّا فيها من عنف.

وبينما يتأرجح النّقد بين نزعتين متطرّفتين هما البحث الموضوعي والبحث الذاتيّ نجد تصوّرا معاكسا يذهب إلى أنّ الحدس النّقديّ يدرك درجة من التغلغل يكون بها قادرا على إدراك الكاتب في ذاتيّته وأنّ الأثر النّقديّ يمثّل حينئذ الإمتداد الأكمل للأثر الأدبيّ. غير أنّ العلاقات الحقيقيّة ما بين النّاقد والكاتب بعيدة عن أن تكون بمثل هذه التّسويّة بينهما التّي نجدها في هذا التوحّد الأسطوريّ للأرواح ذلك لأنّ النّاقد يمكن أن يركن تارة إلى التّوحّد السّلبيّ بالأثر، وهذا ما عيب على "دو بوس" (Du Bos) وعلى أمثاله ويمكن أن ينساق، تارة أخرى، إلى التّعبير المتهوّر عن آرائه المسبّقة وعن وجدانه- الأمر الذي قد يفضي إلى الإنطواء على النّفس (وقد عيب على "أناتول فرانس" اكتفاؤه بذاته (son solipsisme). إنّ الإنطباعيّة المطلقة تتمثّل في أستغلال النّاقد للأثر الأدبيّ لكي يخلق ذاته فإذا كانت اللّذة هي القانون الوحيد الذي يحرّك النّاقد فإنّه لن ينجز كلّ البحوث والتّحرّيات اللاّزمة وإنّما سيخمّن إنطلاقا من مجرّد بعض الظّواهر النّصّيّة...

إنّ أعمال "ج. لومتر" J.Lemaître أوْ "ألان" (Alain) تحمل آثار هذا التسيّب الذي يرافقه ضعف بديهيّ في الصّرامة. بل الأفظع من هذا أن يقيم النّاقد، أحيانا، مع الأثر الأدبيّ علاقة آكل اللّحوم البشريّة فيمتصّ منه ما به يرضي "اللّبيدو" عنده ويكوّن نصّه الذي سريعا ما يكتفي بنفسه. إنّ

المنارة للاستشارات

هذا الإستهلاك النّرجسيّ للأثر يهوي بالخطاب النّقديّ إلى العزلة التّي كنّا أشرنا إليها سابقا.

وفي نهاية المطاف، فإنّ حدود النّقد تتنزّل، فعلا، فيما بين هذين الوهمين اللّذين هما الموضوعيّة والذاتيّة المحضتين. ويصفهما "ج. ستاروبنكسي" في : "La relation critique" بقوله :" إنّ المسار النّقديّ يجري، على قدر الإمكان، بين أن نقبل كلّ شيء (محبّة) وأن نؤطّر كلّ شيء (بالفهم)." (ص 27) وباعتبار أنّه لا سبيل إلى وجود اللّغة الحياديّة والملفوظ المتجرّد تمام التجرّد من موضوع التلفّظ (يشير "بارت" في مقال ذكرناه سابقا "De la science à la littérature " إلى أنّ شكلانيّة الخطاب المطلقة هي التّي قد تفضي وحدها إلى أنعدام كلّ دلالة حافّة وكلّ تخييل)، فإنّ كلّ أشكال النّقد ستكون ذاتيّة وموضوعيّة في الوقت نفسه. على أساس أنّ وظيفة النّاقد حسب عبارة "بودلير" ليست إلاّ في تحويل متعته إلى معرفة. فالفرق إنّما هو في المقادير. ففي النّقد الذي تغلب عليه الذاتيّة يكون اختيار الكاتب والأثر أهمّ، دون شكّ، منه في النّقد الذي تغلب عليه الموضوعيّة حيث تكمن الأهميّة في تطبيق المنهج أساسا مهما يكن الأثر، وحيث تكون الحساسيّة والعلاقة باللّغة أكثر فرديّة. إنّ هذا الشّكل الأخير من النّقد يتكلّف بمهمّة توضيح النّصّ وتقريبه إلى فهم القارئ باستعمال معرفة معيّنة أو منهج معيّن مفضّلا " إعادة البناء الثقافيّ " (Figures,I، ص161) و"عقلنة الفوضى" (جونز. ص20) إنّه يرسي قراءة صارمة تقيم بينها وبين موضوع درسها فاصلا ومسافة.

المنارة للاستشارات

3 . 4 . 2 .القراءة – الكتابة للنّـقد الذاتيّ.

إذا عدنا إلى النّقد الأكثر ذاتيّة رأيناه نقدا ينخرط في رؤية "بودلير" ليكون "منحازا مفتونا، سياسيّا" Salon «A quoi bon la critique?» de 1846, tome II, p. 418) أو ينخرط في نفس توجّه "ج. بولي" (G.Poulet) الذي يهدف إلى إدراك "شخص" أي إدراك نشاط روحيّ لا يتسنّى لنا فهمه إلاّ إذا أقمنا أنفسنا مقامه وسكنتنا هواجسه وباختصار أن نجعله يلعب، من جديد، دوره كشخص فينا" (Les lettres nouvelles بتاريخ 24 جوان 1959). إنّ التّصوّر "البوديري" صالح للنّقد الصحافيّ ولنقد الكتّاب معا، أمّا تصوّر "ج. بولي" فهو للنّقد الجماليّ أنسب وهو نقد يستند إلى تجربة في القراءة حسّية وفريدة. ولننظر في هذه الأقوال لـ "ج. ب. ريشار" (Richard) و"ج. قراك" (Gracq) : "ليست كلّ قراءة سوى طريق ممكن، دائما، ويبقى غيره من الطّرق مفتوحا دائما وأبدا" (Poésie et profondeur ص ،10) "إنّ عدد القراءات لنصّ من النّصوص يكون حتما بعدد القرّاء إلاّ أنّه يكون لكلّ قارئ – إذا لم يكن مروّجا اصطناعيّا لقراءات هامشيّة ، مسار خلال الكتاب ولا يكون له، بالفعل، إلاّ مسار واحد" En lisant ,en écrivant ص 111). إنّ هذه القراءة ــ الكتابة تسعى إلى إعادة خلق الأثر من الدّاخل ملتجئة أحيانا إلى نوع من المحاكاة الأسلوبيّة.فـَــ "ج.ب. ريشار" مثلا يستعير غالبا من الكاتب عبارات يتولّى درسها ويقيم حوارا بين نصّه وبين الأثر الأدبيّ الذي يستشهد به استشهادا كثيرا ومفيدا. وبما أنّ هذا النّقد يريد أن يكون نقدا أدبيّا بأتمّ معنى الكلمة فإنّه، لهذا السّبب خاصّة، لا يدّعي، أبدا، الكشف عن الأثر باعتبار أنّ التّصريح إنّما ينتج مفعولا سطحيّا، وإنّما ينبغي للتّأويل النّقديّ أن ينتشر على ميدان الخيال ولا سيّما إذا كان نقدا تحليليّا باطنيّا : "إنّ على النّاقد بعد

المنارة للاستشارات

فكّ شفرة النّصّ أن يعيد تشفير ما اكتشفه، بطريقة أخرى طبعا، وليس بنفس التّغميض بما أنّه ليس مهدّدا بأيّ نوع من أنواع التصدّع، وذلك حتّى يتسنّى للاّوعي القارئ أن يركّب عليه بسهولة "الإفرازات اللاّواعيّة (المتولّدة عن الكبت) الخاصّة به. (Du style en critique ص15) ويقترح "ج.بلمان ـ نوال "(J. Bellemin – Noël) أن ندرج من بين "الصور البلاغية لإعادة تغطية المعنى" : "أن تنفي ذكر الشئ وأنت تذكره" (la prétération) (وهو يقابل في البلاغة ما للإنكار (dénégation) في اللاّوعي) و"نزع الفتيل" (وهو يتحقّق بتلطيف العبارة والذمّ بما يشبه المدح (astéisme) والتّردّد والتّشكيك والمداولة الخ..) و"القلب" (قلب معنى الجملة والسّخريّة)." إنّ مثل هذه الكتابة النّقديّة التّي تترك للظلّ نصيبه هي في تناغم مع النّصّ وهي تثير انتباه القارئ الذي كلّما كلّمناه بألفاظ مغطّاة زاد اهتمامه : "وباختصار فهذه هي مُثُل القارئ وناقده :أن تقرأ بمصباح باهت وأن تكتب تحت ضوء أسود، وهذا بعيدا عن كلّ دلالة حافّة، بطبيعة الحال." (ص 21)

أن يكون النّقد بين تعرية صارمة وتغطيّة مبدعة ـ منهجا وأسلوبا ـ وأن يكون بين قراءة مطّلعة وأكتشاف تلقائيّ، تلك هي الطّريقة الوسطى التّي انتهجها "ج. ستاروبنسكي" قال :"إذا كان من اللاّزم أن أقدّم تعريفا للنّقد المثاليّ فإنّني سأجعله مركّبا من صرامة منهجيّة (مرتبطة بالتّقنيّات وطرقها القابلة للتّدليل) ومن حريّة فكريّة (متحرّرة من كلّ الضّغوط التّنظيميّة)" ("La relation critique"ص 31) وإذا كان النّاقد سيراهن بـ"قوّته الإلهاميّة " الشّخصيّة (ص 33) وإذا "كان كلّ نقد جيّد يملك نصيبه من النّفَس الإبداعيّ ومن الغريزة والإرتجال ومن ضربات الحظّ ومن النّجاح،)" فإنّه لا بدّ، مع ذلك، من أعتماد "مبادئ منظّمة أكثر صلابة" (ص 12) لأنّ

المنارة للاستشارات

أشتغال النّاقد على كشف المعنى يجعل منه شخصا يشبه "هارماس" ذلك الذي يتخطّى الحدود ما بين العوالم ويعيد إلى الحضور ما كان الغياب أو النّسيان قد أبتلعه "(ص 29) وبسبب أنّ كلّ تأويل يساوي تعميما فإنّ ذلك يتيح لأفظع الآثار أن تصبح آثارا نموذجيّة ـ غير أنّ النّقد متى كان قادرا على المحافظة على خصوصيّته، فإنّه لا يهمّش الأثر وكذلك لا يُفقره بأيّة حال من الأحوال.

غموض الأسلوب في النقد

"إنّ صورة القرش توحي بكيفيّةٍ مناسبة أنّ هذه الأقصوصة الرّابعة التي نطمح، حالمين، أن نطفو بنسيجها وسلسلتها على سطح كتاب "أقصوصات ثلاث"، هي أقصوصة زائدة على العدد، يمكن أن تهدّد بمحو الفوارق بينها بل بابتلاعها، أي أن تهدّد، بعبارة أخرى، بظلم النصّ. ثمّ إنّ هذه الصورة تستوجب تنبيها : فحذارِ من الخلط بيني وبين "أسنان البحر" عندما يكون الهدف هو اصطياد "موبي ديك" (Moby Dick) بعيدا عن كلّ مأساة ميتافيزقيّة.(ص 13)

"والآن، فلنقبل على كلّ أقصوصة من هذه الأقاصيص بعشق، ولنعشق هذه الأثواب الزاهية التي علينا ارتداؤها إذا شئنا أن نخرج لركوب الخيل في الجولة التي دعتنا إليها هذه الأقاصيص بصيحة واحدة." ص 27)

"إنّه ليس من اليسير " أن نمدّ مناخيرنا"، ولكنّ ذلك هو الثمن الواجب دفعه حتّى نرى السّماء المزرورقة تنفتح على ركن صغير من الحقيقة في لونه الأزرق اللاز-أبوي" (ص53) (outre-père)

"وفي نهاية المطاف، أليس "جوليان" "مضيافا"؟، نعم، إنّه ضيف لمضيّفين ثلاثة من الطراز العالي، وهو يكوّن معهم ضفيرة قاتلة أي لا تعاشَر ولا تبقي ولا تذر في الوقت نفسه. إنّه مولود في فندق العضو الذكوري المقيّد وذبيح على مذبح "Grande Désireuse" وميّت في مستشفى "Les Trois Fantomes ". (ص 79)

المنارة للاستشارات

"أليس من المَرْضيّ أن نختم هذه المسيرة في قمّةٍ حمراء دم.

هكذا تختتم مساراتنا، منجّمة أكثر منها خطّية.

في الحقيقة، هذه الأقصوصة الرّابعة، إن كان علينا أن نعطيها عنوانا ؟ فإنّني سأتردّد طبعا بين عناوين ثلاثة وهي : "أسرار الماضي"، و"لازمة اليوم" و"ندم إلى الأبد.."؟

ترديدة بصوت منخفض." (ص 120)

"جان بلمان- نوال" :Le Quatrième conte de Gustave" Flaubert,.1990

في الحقيقة، إنّ الناقد، في هذا الكتاب وفي جلّ الكتب الأخرى، لا يلجأ إلى "صور لإعادة التغطية" التي ذكرناها أكثر ممّا يلجأ إلى وسائل أخرى تفوقها، ربّما، نجاعة. ونحن لا نقدّم عنها، هنا، إلاّ لمحة وجيزة. إنّ الناقد يحسّ، فعلا، في نهاية كلّ فصل خاصّة، الحاجة إلى أن يغمس النصّ في الظلّ قليلا وأن "يعيد تشفير" المكشوف بأن يستعمل خاصّة الاستعارة واللّعب بالألفاظ (نذكّر بالعبارة الجميلة الأزرق اللاّز- أبوي) والإيحاءات الثقافيّة. إنّه، على طريقة "رنبو"، يقرن لونا من الألوان، لا مع كلّ صائت، بل مع كلّ أقصوصة (فتكون ألوان القرش: رمادية وزرقاء وبيضاء).و نشير إلى علامة أخرى من علامات الإبداع وهي أن يعيد تسمية الأقاصيص الثلاثة. ومن تلك العناوين الثلاثة الجديدة يخلق عنوانا رابعا.

3..4.3 أيّ موضوعيّة ؟ أيّ ذاتية ؟

إنّ مفهومي الموضوعية والذاتية اللّذين يمكّنان من التمييز بين أصناف النقد المتنوّعة، يختلفان باختلاف المقاصد التي نتبنّاها، بين أن نتوجّه إلى الإبداع الفنّي أو إلى البناء النقدي. فبالنسبة إلى النقد النشوئي أي ذلك الذي يسعى إلى إعادة رسم ولادة الأثر باستغلال آليات الإبداع استغلالا

المنارة للاستشارات

مختلفا (**النقد الموسوعي والنقد التأويلي الخارجي**)، فإنّ الذاتيّة عنده هي ذاتية الكاتب في علاقاته المختلفة مع النصّ والسّياق، وإنّ الموضوعية عنده تكمن، بالدرجة نفسها، على الأقلّ، في المعنى(السيرذاتي والباطني أو الاجتماعي) الذي يكون لحياة الكاتب وأثره وفي صرامة التمشّي الذي يتّخذه. أمّا بالنسبة إلى النقد الذي يتنزّل من جهة النصّ أو القارئ، أي ذلك الذي يركّز على الإبداعيّة فيهما(**النقد الجمالي والشّكلي والنقد التأويلي الدّاخلي**) فإنّ الذاتيّة عنده، إذا ما أقررنا بها، هي ذاتيّة الناقد، وأنّ الموضوعيّة تتعلّق بما في خطاب الناقد من تناسق ووحدة أكثر ممّا تتعلّق بما في النصّ نفسه من تناسق ووحدة. وبعبارة أدقّ، لئن كانت كلّ أشكال الخطاب الواصفة لكيفيّة اشتغال النصّ تبجّل الصرامة المنهجيّة فإنّها، مع ذلك، لا تمحو كلّ ما للذات المبدعة من أثر. أفلم يبيّن "ج. جينات (G.Genette) نفسه في كتابه :"Palimpseste" الخيط الرابط بين كتابة "بروست" (Proust) وبنية أثره ورؤيته للعالم (إنّ "رغبته النقديّة" قد تولّدت من أنّ هذا الشكل "كان ينظّم عنده، بحركة واحدة، فضاء العالم وفضاء اللّغة" – Figures II. ص 21). أمّا النقد المحلّل للنصّ، فإنّه، وإن كان الذي يعنيه بالدرجة الأولى هو هيئة خطابه، يسهر على أن يكون نصّه في تناغم مع الأثر، مثلما سبق لنا بيانه.

إنّ النقد الجمالي المتذوّق والنقد الموضوعاتي هما اللّذان يحاولان، أحيانا، دون سواهما، المحافظة على شيء من التوازن بين صنفَي الذاتيّة والموضوعيّة :فأمّا النقد الجمالي فيسعى إلى ذلك بأن يوفّق بين وجهة نظر الكاتب ولذّة القارئ، بين احترام النصّ والإبداع الأسلوبي الشخصيّ. أمّا النقد الموضوعاتي فيسعى إلى ذلك بأن يبحث عن التطابق ما بين انسجام النصّ النقدي وانسجام الأثر وأن يجعل من هذا الأثر الفضاء الذي يلتقي

المنارة للاستشارات

فيه كيانان (س.دوبروفسكي) ويتقاطع فيه مساران : مسار الأثر من حيث هو نظام لعلاقات متغيّرة بين ضمير الكاتب والعالَم ومسار الأثر النقدي من حيث هو نظام من العلاقات المتغيّرة بين ضمير القارئ- الكاتب وبين الأثر. (ج. ستاروبنسكي) أو بطريقة أخرى حيث "ينزلق الفكر النقدي داخل الفكر المنقود ويستقرّ فيه، إلى حين، لاعبا دور الشخص الباحث عن المعرفة." ("ج.بولي" (G.Poulet). "La conscience critique" ص 312)

لِنقفْ لحظة عند **النقد الموضوعاتي**، ف"جيرار جينات" يعتبر أنّ تحقيق هذا التوازن ما بين الذاتيّة والموضوعيّة حاصل بفضل مساهمة **النقد البنيوي**. كان ذلك، على الأقلّ، في أعمال أولئك الذين لا يعتبرون الأثر، كلّيا، ذاتا، ونعني بها أعمال "جون روسي" (Jean Rousset) و"جان بيار ريشار" (Jean Pierre Richard) ودونهما في أعمال "جورج بولي" (Georges Poulet). ثمّ إنّ هذا الأخير في كتابه : "La conscience critique" يحلّل العلاقات ما بين الذاتية والموضوعيّة داخل عائلته النقديّة هذه. فالنقد، عنده، يتأرجح بين إمكانيتين : إمكانيّة الاتّحاد دون إدراك، وإمكانية الإدراك دون اتّحاد"(ص290) ذلك أنّنا نجد، من جهة، تمشّي"ج.ب.ريشار" الذي لا يقبل "علّة عليا للوجود" فينتهي إلى تماه موضوعيّ أكثر منه ذاتيّ، ونجد، من جهة أخرى، تمشّي " م. بلونشو" (M.Blanchot) الذي يؤكّد انتصار" **الوعي المتعالي عن النقد**" "المنفصل عن كلّ موضوع" (فلغة هذا الحسّية المجسّدة للعالم الحسّي للكاتب، تقابل لغة ذاك المفرطة في التجرّد). ونجد بين هذين الموقفين المتطرّفين موقف "ج. روسي (J.Rousset) التأليفي وهو يقيم توازيا ما بين تجربة إنسانيّة وبنى أثر من الآثار (فيكون الوعي الخلاّق هو المشكّل لهذه البنى) وهو يرى في الأثر اجتماعا بين الأشكال الموضوعية و" علّة ذاتيّة".

المنارة للاستشارات

3. 4. 4. أيّ موضوع ؟ أيّ صوت ؟

دون مزيد التوقّف عند مصنّفات نقديّة سنتولّى تحليلها في القسم الرابع من هذا البحث، فإنّنا نهتمّ الآن، بقضيّة ما إذا كان من المستحسن أم لا الإحاطة بآثار الكاتب كلّها قصد إدراك القدر الأوفى من الموضوعيّة. وفعلا فهل للناقد القدرة وهل يجب عليه أن يحيط بطرافة كاتب من الكتّاب باعتماد أثر واحد من آثاره ؟ وهل يشكّل الأثر، بمفرده، عملا كاملا متكاملا – وهذا معتقد الشكلانيين بامتياز – أم إنّه ليس سوى جزء من كلّ ؟ فإذا كان "ج.ب.ريشار" يعتبر أنّ أيّ عنصر من العناصر (مقطوعة، قصيدة، مقطع سرديّ، جزئيّة من الجزئيّات أو محور من المحاور) لا يتّخذ كامل مداه – كامل معناه، إلاّ في علاقته بمجموع الأثر، فإنّ "ج. روسي" يعتبر، على خلافه، أنّه لا يمكن بناء نموذج تأليفيّ نطلق عليه اسم **الأثر** (بحروف تاجيّة) وذلك نظرا إلى أنّ الصفة الأدبيّة ودرجة حضور الكاتب تختلفان من نصّ إلى آخر (فلا يمكن، في نظره، أن نضع في مستوى واحد "Madame Bovary" ل"فلوبار" ورسائل "فلوبار")، ونظرا، خاصّة، إلى أنّ الكلّ الوحيد الذي يمكن، حقيقة، للوعي الخلاّق أن ينجزه هو الكلّ الخاصّ بكلّ أثر مستقلّ بنفسه.

تبقى قضيّة النقد الجازم، فحتّى نتجنّب إعادة السقوط في البحث الموضوعي- أي، في هذا الوهم المتمثّل في الاعتقاد بأنّه ما دام للأثر معنى أو معان خفيّة لكنّها قابلة للكشف فإنّه يمكن أن نصدر في شأنه حقيقة واحدة أو حقائق متعدّدة- فإنّه يجب أن نقصي كلّ حكم قاطع وكلّ إثبات قاطع. ف"جان بيار ريشار" مثلا يرفض التعميم والتبسيط ويفضّل الاحتراز والاعتدال بل وحتّى التناقض، ولهذا تخلّلت خطاباته عبارات من قبيل "يبدو أنّ" و"علينا أن نحترز من" و"ألا يجوز القول بأنّ".. كذلك لم يتردّد

المنارة للاستشارات

"ج.بلامان – نوال" (J. Bellemin–Noël) في مصنّفه : "Le Quatrième conte de Gustave Flaubert من استعمال تراكيب من قبيل "فلنتساءل ربّما" "ربّما كانت هذه اللّوحة جميلة جمالا زائدا على اللّزوم" "ورغم كلّ شئ فأنا متردّد في.." "في نهاية المطاف فإنّ "إيوكانان" (Iaokanann) لا يضمن أبدا... ما يبرزه "لإيريوداس" (Hérodias)هو أنّ مفاهيمنا تضيّع.."

5.4.3. ما بين التحليل والتأليف

يجب أن نضيف إلى الخلاف ما بين الموضوعيّة والذاتيّة خلافا ما بين **التحليل والتأليف**. لقد صرّح "أ. تيبودي" في كتابه:"Réflexions sur la critique" بأنّه لا نقد البتّة دون اعتبار للفرادة – أي دون اعتبار لخصوصيات الكتّاب والآثار– ولكن أيضا دون حرص على التصنيفيّة. وقال "ج.ستاروبنسكي" في مقدّمة "L'oeil vivant" متنزّلا في سياق آخر : "قد لا يكون **النقد الشّامل** لا ذاك الذي يطلب الكلّية (مثلما تفعل النظرة المشرفة) ولا ذاك الذي يطلب الباطن (مثلما يفعل الحدس المتماهي) إنّما هو نظرة تعرف كيف تستقدم الظاهر والباطن الواحد بعد الآخر. "وفي هذه الحالة فإنّه يحسن اجتناب المقاربات المفرطة في الخصوصيّة (قراءات تقوم على محض الانخراط، قراءات مدقّقة، تحاليل للنصوص تقليديّة..) أو المفرطة في التعميم (دراسات تاريخيّة، تأويليّة أو شكليّة مفرطة في التجريد).و لهذا السبب فإنّ "ج.ب.ريشار" حتّى في كتابه : MicrolecturesI" يحرص على أن يلحق هذه الجزئيّة أو تلك، هذا المقتطف أو ذلك، هذا السّبب أو ذاك، بالأثر في شموليّته. قال:

> "القراءات الصّغرى : قراءات صغيرة؟ قراءات الصغير ؟؛ هذا وذاك معا دون شكّ. على كلّ إنّ المراد من هذا العنوان هو أنّ هذه الدّراسات، مقارنة لها بالدّراسات التّي سبقتها، تعمل على أساس أنّها تغيير في السلّم.

المنارة للاستشارات

إنّها تستهدف في الأثر الذي تقرؤه وتعلّق عليه وحدات أقلّ اتّساعا بكثير. من ذلك نظرها في القيمة المميّزة لعلامة ما (نجم "أبولينار" و"الميترو" أو القبّعة عند "سيلين" والطّعام عند "وسمان") ونظرها في موقع مشهد من المشاهد أو صورة من الصّور (حصان القرن "المالارمي" يقذف نارا ضدّ واحدة من أنصاف الآلهة) ونسيج مقطع صغير مقتطع من نصّ من النّصوص (عن هيغو (Hugo) أو"قراك" (Gracq) أو "كلوديل" (Claudel) أو"ميشلي" (Michelet) أو حتّى مختلف استعمالات لفظ من الألفاظ أو كلمة السرّ (mot de passe) (في" casse-pipe " لسيلين(céline) أو لقب عائليّ (عند نرفال (Nerval) أو اسم مستعار أو عنوان (عند "سان جون بيرس"). فلم تعد القراءة من قبيل المسيرة ولا من قبيل التصفّح السّريع بل أصبحت أقرب إلى التوقّف والتأنّي وتأمّل الأعشى. إنّها تستثير الجزئيّة (في النّصّ)، حبّة النّصّ هذه، إنّها تضيّق فضاء النّصّ أو تضيّق أرض النّصّ وميدانه بلغة صراع الثيران.

إنّ هذا الميدان نفسه لم يتغيّر حسب اعتقادي، فأنا أظلّ في نصّ من النّصوص حسّاسا، في البداية، للمنطق الإمتاعي الذي يغذّي، بصفة فوريّة، دعوة النّصّ لي، وحسّاسا لطريقته في إغراء الجسم القارئ وجذبه إليه وإدخال لذّة متعدّدة فيه وإرضائه في الحين بإدخاله في لعبة عالَم من العوالم."

(Seuil) 1979. ص 7.

إنّ "ج.ب. ريشار" يعتبر أنّ تناغم العالَم الحسّيّ – "المنطق العذب" – يكمن في تعدّد الجزئيّات وهي عنده بمثابة الوحدات القارّة التّي تختزل في الوقت نفسه تجربة الكاتب ونصّه مجتمعَين. ولهذا فإنّه وُفّق في الحدّ من عوائق البصر الضّعيف. غير أنّ الذي أظهر أكثر من غيره رغبته في أن يخلق **النّقد الشامل** (critique totale) إنّما هو "سارتر" دون أدنى شكّ. إنّ المنهج الجدليّ الذي يتبعه في كتابه "l'idiot de la famille" يراوح بين البنيويّ والتّاريخيّ وبين **التّحليل الاستردادي**ّ (إنّ التّحليل الدّقيق للأعمال المنتجة في سنّ الشّباب تمكّن من إضاءة التّخييل عند "فلوبار" الشّابّ) **والتّحليل المتدرّج** (فالتّمشّي الجامع (totalisateur) هو القادر وحده على إدراك "المشروع الكيانيّ" الذي يمثّل الأثر تجسيدا له) (objectivation)

المنارة للاستشارات

التّمرين على التّحرير

*هل من واجب النّقد أن يكون منحازا ؟

* النّقد الجيّد لا يمكن أن يكون إلاّ إيجابيّا... فالذي يحبّ الأثر هو وحدَه، الذي يفهمه فهما حقيقيّا ويكتشف فيه الكنوز الدّفينة. أن لا نحبّ الأثر فهذا حقّ من حقوقنا ولكنّ ذلك يسيء إلى الحساسيّة والانتباه. حلّل هذا الرّأي لـ"مرفان لوبسك" وناقشه. (Morvan lebesque)

* هل يمكن للنّقد وهل ينبغي عليه أن يكون علميّا؟

* هل تعتقد أنّ النّقد جنس أدبيّ كبقية الأجناس الأدبيّة؟

* حلّل هذا الحكم لـ "تـ. تودورف" في كتابه "نقد النّقد" "critique de la critique" (1984) : ليس النّقد مجرّد ملحق سطحيّ بالأدب ولكنّه نظيره اللاّزم له. (فالنّصّ لا يمكن له أبدا أن يقول كلّ حقيقته)"

* إنّ الأثر هو الفضاء الذي يلتقي فيه شخصان (كيانان) لقاء كاملا، أمّا الأوّل فباحث عن نفسه وواجد لها وضائع في سلسلة من المؤلّفات هي بمثابة سلسلة من المراحل في بحثه وطلبه وأمّا الثاني فإنّه يعطي دفء حياته الخاصّة للعلامات الموضوعة على الورقة الميّتة فيعيد الحياة إلى حركة الوجود الذي ينصهر فيه ويصبح عندئذ مسؤولا عنه. إنّ اللّقاء بينهما لا يكون ممكنا، طبعا، إلاّ بدرجة معيّنة من القيمة الجماليّة، أي، وحسب تعريفنا، بدرجة معيّنة من عمق الدّلالات الإنسانيّة وثرائها." (Pourquoi la nouvelle critique. 1966)

حلّل وناقش هذا القول لـ"سارج دو برفسكي"(Serge Doubrovsky).

القسم 2	مسيرة النّقد ؟

الفهرس :

1. أصول النّقد

1.1 من أرسطو إلى النّقد الدّغمائيّ

1.1.1 في البداية كان أرسطو

2.1.1 سنّة "الفنون الشّعريّة "

2.1 انتصار الايديولوجيا المعياريّة

1.2.1 الخصومة ما بين القدامى والمحدثين

2.2.1 امبرياليّة القواعد أو الانقلاب على أرسطو..

3.2.1 الذوق السّليم وذوق الكلاسيكيين

3.1 نحو نقد جماليّ مستقلّ

1.3.1 التّشكيك في النّقد الكلاسيكيّ

2.3.1 ازدهار النّقد الذاتيّ

4.1 لمحة عن النّقد الفيلولوجيّ والتّاريخيّ والصّحافيّ

1.4.1 من الفليلولوجيا الاغريقيّة إلى الفيلولوجيا الكلاسيكيّة

2.4.1 بداية تاريخ الأدب

3.4.1 النّقد الصّحافيّ في عصر الأنوار

2. النّقد في القرن التّاسع عشر : الثّوابت والمتناقضات

1.2 النّقد الايديولوجيّ والنّقد "العلميّ "

1.1.2 صمود النّقد الدّغمائيّ

2.1.2 النّقد الوضعيّ

2.2 النّقد التّاريخيّ

1.2.2 تاريخ الأدب زمنَ الرّومنطيقيّة

2.2.2 نحو تاريخ "علميّ " للأدب

3.2.2 تجديد الفيلولوجيا

3.2 ازدهارالنّقد الأستاذيّ والصّحافيّ

3. عـهـد الـتّـحـوّلات

(النّصف الأوّل من القرن العشرين)

1.3 النّقد الموسوعيّ

3. 1. 1 اللّسونيّة

3. 1. 2 النّقد الفيلولوجيّ الحديث

3. 1. 3 النّقد البيوغرافيّ

2.3 "العصر الذهبيّ " للنّقد المحترف

3. 2. 1 نقد معياريّ

3. 2. 2 من نقد الأهواء إلى النّقد الدّغمائيّ

3.3 النّقد المبدع

3. 3. 1 نقد اللّسونيّة

3. 3. 2 النّقد المقالي

4. من إمبراطوريّة النّقد إلى أزمته

(النّصف الثاني من القرن العشرين)

المنارة للاستشارات

1.4 حلول الحداثة أو سلطان النّقد
1.1.4 "النّقدان"
2.1.4 نقد النّقد الجديد
3.1.4 تفتّح المجلاّت الفكريّة
2.4 النّقد الموسوعيّ والنّقد الصّحافيّ في العصر البنيويّ
1.2.4 النّقد الموسوعيّ: بين التّقليد والحداثة
2.2.4 أزمة التّقييم الأدبيّ
3.4 مــوت النّقد ؟
1.3.4 عصر ما بعد الحداثة أو أزمنة النّقد
2.3.4 الجديد من جهة المجلاّت
3.3.4 نهضة النّقد التّاريخيّ
4.3.4 نقد جامع أم نقد حواريّ

المنارة للاستشارات

أهـــداف المعـــرفـة

بعد النّظر في هذا الفصل ينبغي أن يكون الطّالب قادرا على :

*** أن ينزّل القضايا الكبرى المطروحة في الفصل السّابق في سياقها الاجتماعيّ الثقافيّ وأن يكمّل هكذا ثقافته الأدبيّة وإعداده للتّحرير.**

*** أن يفهم تطوّر مختلف الأنماط النّقديّة وأن يحدّد علاقتها بتطوّر الأدب والمجتمع بأسره.**

*** أن يحصل، لأوّل مرّة، على نظرة شاملة للنّقد منذ نشأته إلى اليوم.**

إنّ الهدف من المقاربة التّاريخيّة التّي سنتولّى القيام بها هو تكملة لدراسة القضايا النّقديّة التّي أنجزناها في القسم السّابق وسنكتشف كيف سيتحوّل النّقد الأدبيّ الفرنسيّ من نقد خارجي ومسبّق (من القرن 16 إلى القرن 19م) إلى نقد داخليّ ولاحق للنّصّ في غالبه، وكيف تطوّر النّقد الصّحافيّ والأستاذيّ منذ القرن الثامن عشر في مقابل النّقد الذي ينجزه الكتّاب. وعلى وجه التّدقيق فإنّ الذي يفسّر تطوّر النّقد هو تنوّع أهدافه ولكنّه يُفسّر، كذلك، حسب مقاييس التّصنيف الثلاثة عند أرسطو، بتنوّع مادّته وأدواته وأنماطه. ذلك أنّ النّقد تَمثّلَ، في البداية، في الحكم في الأثر (حتّى النّصف الأوّل من القرن 19) ثمّ توجّه أكثر فأكثر إلى تذوّق الأثر وتفسيره، وبعد أن تعلّق موضوع النّقد بالأجناس الأدبيّة، تركّز بعد ذلك على المؤلّف- في علاقته بالتّاريخ والمجتمع أو بالنّظر في لاوعي المؤلّف - وعلى المؤلّفات باعتبارها مصدر لذّة تستوجب التّفسير أو الوصف. وإذا كان النّقد، في مرحلة أولى، مستندا إلى تقنين لمبادئ التّأليف موروث عن السّلف وإلى عتاد من الأصول المدنيّة (préceptes mondains) فإنّه

قد استفاد بعد ذلك من مناهج أشدّ صرامة صادرة عن المذهب الوضعي وعن العلوم الإنسانيّة خاصّة. وقد دشّن "مونتانيو" (Montaigne)، من جهته، سنّة قائمة على الحساسيّة والثقافة الشّخصيّتين. أمّا أنماط الكتابة النّقديّة فإنّها تطوّرت من الفنون الشّعريّة إلى المنشورات الموسوعيّة، إلى المنتخبات والمصنّفات المختلفة، إلى المؤلّفات الجامعيّة المتفاوتة القيمة وإلى المقالات المتفاوتة الطّرافة.

إنّ التّحوّلات النّقديّة مرتبطة، طبعا، بمضامين المنعرجات النّظريّة الكبرى، ذلك أنّ مفهوميْ الأدب (القرن 19 وبداية القرن 20) والكتابة (النّصف الثاني من القرن 20 أساسا) قد أحدثا انقلابا عميقا في نشاط التبس بالبلاغة من القرون الوسطى إلى القرن 18). يشهد على ذلك، مثلا، مسيرة الكاتب (la trajectoire du sujet) كما رسمتها "ناتالي بياقاي قروس" (Nathalie Piegay.Gros) في مقال عنوانه : (La mort du sujet, impérialisme et décadence de l'invention dans la tradition critique." (Littérature, n°98, mai 1995)

فبينما كان الكاتب يحتلّ موقعا مركزيّا في البلاغة القديمة والعصر الكلاسيكيّ (إذ بحسب اختيار الموضوع -inventio (الابتداع)- تتحدّد طريقة معالجته – disposio (النظم) وelocutio (البلاغة))، أصبح الكاتب غائبا من تفكير نقديّ تسيطر عليه الايديولوجيّة النّصّيّة. وانتقلنا من مفهوم للكتابة جامع ومتواصل إلى وجهة نظر شكليّة تفضّل التّقطّع والتّجزئة: وأفضت استقلاليّة النّصّ – انتصار المرجعيّة الذاتيّة – إلى موت الكاتب، من حيث هو ذات مخصوصة وموضوع للخطاب. ولمّا فصلت النّظريّة الحديثة بين خلق النّصّ ومخاضه فإنّه لم يَعُد ينظر إلى الكتابة على أنّها التعبير عن موضوع جاهز وإنّما على أنّها خلق له لحظةَ صنعه. وفي الأثناء،

المنارة للاستشارات

في عصر "فلوبير"، تحرّر اختيار الموضوع من القواعد فلم يَعد الأهمّ هو اختيار الموضوع وإنّما طرافة معالجته فبات من الممكن الكتابة في كلّ شيء.

لقد تطوّر تاريخ النّقد وكذلك تاريخ الأدب بسلسلة من الهزّات المصيريّة، على امتداد الخلافات التّي واجهت بين القوى المحافظة والقوى المجدّدة. وقد حدث هذا التّطوّر بالتّوازي مع تطوّر المجتمع بأكمله وتطوّر التّيّارات الفكريّة. وفعلا فإنّ النّقد قد تشكّل على التّوالي بفعل السّنّة اللاّتينيّة وروح عصر الأنوار والمذهب الوضعيّ والمذهب الفرويديّ والوجوديّة والسّوسوريّة بل وكذلك التّفكيكيّة. وبالإضافة إلى ذلك فإنّنا نلاحظ انطلاقا من ملاحظة أبداها "ألبار تيبودي" في كتابه "Réflexions sur la critique" (أُنظر ص191) أنّه بينما كان النّقد الكلاسيكيّ يعتقد في نماذج أجناسيّة خالدة وكان نقد القرن التّاسع عشر يعتقد في أنّ الكاتب هو نتاج عصره، فإنّ نقدنا يرى أنّ النّصوص ينتجها اللاّوعي أو كاتب جمع وأنّها متّصلة بتناصّ متنوّع (اجتماعيّ ثقافيّ أو أدبيّ) ؛ وأخيرا، لئن فرضت الصّالونات والأكاديميّات مفهوما معيّنا للذّوق وأرست النّقد في وظيفته التقعيديّة، فإنّ المدرسة الجمهوريّة هي التّي لعبت بعد ذلك دورا أساسيّا بأن روّجت جملة من المناهج مثل التّاريخ الأدبيّ والتّحليل الشّكليّ.

المنارة للاستشارات

يُرجع "رولان بارت" في كتابه : "critique et vérité" نشأة النّقد الأدبيّ الفرنسيّ إلى العصور الوسطى حيث نجد الشخص "المجمّع" (le compilator) وهو الذي يعمد إلى إعادة إبداعٍ دنيا للنّصّ ويشفعه بشواهد متنوّعة وحيث نجد المحلّل (le commentator) وهو الذي يفسّر النّصّ، ومعهما كانت انطلاقة العمل النّقديّ. ولكنّ التّفتّح الحقيقيّ للنّقد كان في القرن السادس عشر بفضل ظهور الطّباعة، دون شكّ، ولكن أيضا بفضل تطوّر مفهوم الفرد والأمّة واتّساع عدد الجمهور المتعلّم (فخطاب الكتّاب لن يقتصر في المستقبل على العلماء والأرستقراطيّين وحدهم إذ عدد القرّاء من البرجوازيّة كان في تزايد مستمرّ).

فالنّقد الذي نطلق عليه اسم نقد العصر الكلاسيكيّ كان يقوم على استعمال معياريّ لكتاب "فنّ الشّعر" لأرسطو وكان يجب أن ننتظر القرن الثامن عشر ليحصل التوجّه نحو نقد جماليّ مستقلّ وأن يَزدهر النّقد التّاريخيّ والأكاديميّ والصّحافيّ.

1.1 من أرسطو إلى النّقد الدّغمائي

إنّ كتاب "فنّ الشّعر" لأرسطو، بسبب شهرته الواسعة، لم يكن، في نهاية الأمر، كتابا معروفا معرفة صحيحة وإنّما كان يُفهم من خلال الموشور المشـّوه للسنّة اللاّتينيّة و"للفنون الشّعريّة" التّي ازدهرت من العصور الوسطى إلى القرن السّابع عشر.

المنارة للاستشارات

1.1.1 في البداية كان أرسطو...

إنّ أرسطو في كتابه "فنّ الشّعر" (334-323- ق.م.) يصف واقع الأجناس الأدبيّة القائمة في عصره ويحلّلها مستخدما منهجا تصنيفيّا مستعارا من العلوم الطبيعيّة فبَعد أن عرّف الشّعر بأنّه "الفنّ الذي لا يحاكي إلاّ بالنّثر أو بالأبيات الشّعريّة" وذكر "الملهاة التّي هي فنّ شاعر ديتيرانب (dithyrambe) و[..] فنّ العزف على النّاي والسيتار" (cithare) (1447a) اكتفى منهما بمجرّد الإشارة وكاد لا يعود إليهما، وعلى خلاف ذلك، وقف طويلا عند المأساة (الفصل VI إلى XXII) وأشار سريعا إلى الملحمة (من الفصل XXII إلىXXV) ثم أقام المقارنة بينهما (الفصل XXVI) ويعرض أرسطو الفيلسوف عرضا دقيقا ومباشرا مفهوم **"المحاكاة"** (mimèsis) والمحاكاة ليست نسخة مطابقة للطّبيعة وإنّما هي إعادة خلق لها باستعمال اللّغة الاستعاريّة (أُنظر 1457b و1458a و1459a) وهكذا فإنّ أرسطو عندما نوّه بالقوّة الخلاّقة للّغة الشّعريّة (poiein) **(الإبداع)** ونوّه **بالشّاعر** (poiètès) قد خالف أستاذه أفلاطون الذي لم يكن الشّعر عنده سوى محاكاة للواقع الحسّيّ من الدّرجة الثالثة - بينما تكون الصّناعة اليدويّة انعكاسا أصدق للطّبيعة - ولذلك وجب طرد الشّاعر الذي لا نفع منه من المدينة (أُنظر الفصول III وX من " الجمهوريّة").

وينضاف إلى مفهوم المحاكاة (mimèsis) مفهوم **النظم**(muthos) ومفهوم **القابليّة للتصديق** (vraisemblance) فبما أنّ المحاكاة ليست نسخة للعالم الواقع بل تصوير له فإنّ على الشّاعر أن يرتّب حكايته بما تقتضيه الحاجة **أو قابليّة التصديق** (1451a و1454a). ذلك لأنّ أرسطو يعتبر أنّ الكتّاب الذين لا يستجيبون لمبادئ عقليّة في التّأليف أو الذين يستسلمون لأنماط عصرهم ليسوا من الكتّاب الصّالحين.أضف إلى ذلك

المنارة للاستشارات

أنّ شيئا واحدا هو الذي يؤدّي إلى الإقناع وهو "ما كان مستحيلا ولكنّه قابل للتصديق"(1460a).

لم يضع أرسطو تصنيفيّته (taxinomie) ولم يبلور مبادئه إلاّ بعد أن تأمّل الأدب اليونانيّ القديم والمعاصر له تأمّلا دقيقا. ولذلك فإنّه يلاحظ بعد أن عرّف المأساة والملحمة قائلا : (لابدّ، في كلّ مأساة من أن تتوفّر ستّة أقسام هي التّي بها يتحدّد نوع المأساة وهذه الأقسام السّتّة هي : الحكاية والطّباع والعبارة والفكر والمشهد والمغنى|....| إنّ هذه الأقسام إذن – أي هذه العناصر المتميّزة بعبارة أخرى – هي الأقسام المستعملة عند عدد كبير من الكتّاب (1450a)؛"[....] إنّ كلّ الشّعراء تقريبا يسلكون هذه الطّريقة [....]" (1959a)

إنّه يتبيّن ممّا قدّمنا أن لا شيء يمكن أن يبرّر قراءة معياريّة لكتاب "فنّ الشّعر"، فأرسطو، لا في هذا المصنّف ولا في كتابه "الخطابة (330 ق.م)، لا يدّعي تعليم هؤلاء المحترفين للخطاب، الذين هم الخطباء والشّعراء، لا يدّعي تعليمهم فنّهم الخاصّ بهم – وهو يرغب في أن يضع بين يدي القرّاء تحاليل خطابيّة واضحة ودقيقة لا أن يعرض عليهم مختارات من وصفات جاهزة.

إلاّ أنّ هذا المصنّف الأوّل في فنّ الشّعر قد اعتُبر في وقت مبكّر "فنّا شعريّا" بسبب أنّه تضمّن بعض أحكام القيمة في بعض الكتّاب (فأرسطو يعتبر مثلا أنّ "سوفوكل" هو نموذج أفضل من "أوريبيد" (Euripide) (1456a) أو أنّ "هوميروس" هو "شاعر فذّ" (1459a)و بسبب تضمّنه كذلك أحكاما في الأجناس (فالمأساة عنده أرقى من الملحمة) وبسبب اشتمال الكتاب على بعض المقاطع التّعليميّة تتضمّن في مواطن عديدة أفعالا دالّة على ما يحسن القيام به (فعل "وجب"، "ينبغي") بالإضافة إلى تضمّن الكتاب لبعض الفوائد المتعلّقة بتاريخ الأدب (الفصل IV).

المنارة للاستشارات

2.1.1 سنّة "الفنون الشّعريّة"

لقد شاع منذ العصور القديمة **تأويل أرسطو المعياريّ**. ولا غرابة في ذلك بما أنّ نقد الآثار الأدبيّة لم يكن موجودا يومئذ وليس هذا فقط بل لأنّ صناعة المعرفة كانت، خاصّة، طاغية على المعرفة ذاتها والبلاغة محتوية للشّعريّة. إنّ مصنّف "هوراس" (Horace) l'Epître aux pisons ou Art poétique(16 أو14 ق.م.) هو الذي يكوّن مرحلة هامّة في تحويل الشّعريّة إلى "فنّ الشّعر" أكثر من مصنّف "l'orateur" (51 ق.م) لـ"سيسرون" (Cicérone) أو كتاب "l'institution oratoire" (93ق.م) لِـ"كانتيليان" (Quintilien). فقد اعتمد هوراس كتاب "فنّ الشّعر" لأرسطو وكان تفكيره امتدادا له في بعض أجزائه وقد رفض ما ليس فيه قابليّة للتصديق ونفى كلّ محاكاة إلاّ أن تكون طريفة وأقرّ بأنّ وحدة الأثر هي نتاج التّناغم ما بين موضوعه ونظامه وأسلوبه.إلاّ أنّه يرى، خلافا لأرسطو، أنّ النّاقد هو بشكل ما مراقب ينتشر بنصائحه ويقرأ لجمهور القرّاء حسابا ولهذا فإنّه يؤكد على أمرين هما "le decorum" وهي **المظاهر التأدّبيّة**) و"l'utile dulci" (ضرورة **الإمتاع والإفادة** معا).

إنّ السّكولستيك التّي ظهرت في القرن 12م. وراجت في القرنين 14 و15 تتنزّل في الخطّ المنحدر من السنّة اللاتينيّة مولية الاعتبار للعِلمين المساهمين في تكوين الكاتب وهما النحو والبلاغة على حساب الشّعريّة. وبتأثير من "سيسرون" و"هوراس" فإنّ "الفنون الشّعريّة" القروسطيّة تكتفي بتوفير قواعد الكتابة المعتمدة على كبار الكتّاب. وقد شهد عصر النّهضة ازدهار مصنّفات هامّة تترجم لكتب في "فنّ الشّعر" اللاّتينيّة إلى الفرنسيّة، ففي السّنوات 1530 تُرجمت أعمال "سيسرون" التّي أثّرت على "الإنسانيين" (humanistes) وجماعة بورروايال وكذلك على

المنارة للاستشارات

أكاديمية ريشيليو (Richelieu) وعلى صالون مدام دي رونبويي (de Rambouillet) وترجمت أعمالُ كانتيليان (Quintilien) الذي ترك لنا خاصّة نظريّته في المحاكاة (على الشّاعر أن يحاكي لا الطّبيعة ولكن النّماذج الأدبيّة) وتمييزه بين الشّاعر والنّاظم. وفي سنة 1541 اقترح "جاك بليتيي دي مانز" (Jaques Peletier du Mans) دراسة فيلولوجية لكتاب هوراس "فنّ الشّعر" قبل ترجمته إلى الفرنسيّة.

إنّنا أبعد ما نكون عن أرسطو. ولئن تضاعف عدد التّرجمات والدراسات في إيطاليا وفي فرنسا النّاهضة وذلك بعد اكتشاف الإنسانيّ (humaniste) الإيطاليّ "جورجيو فلاّ" (Giorgio Valla)(1498) للمخطوط اليونانيّ لكتاب "فنّ الشّعر" وترجمته إلى اللاّتينيّة، فإنّ "سكاليجار" (Scaliger) وحده هو الذي نشر، حقيقةً، آراء الفيلسوف وإن كان قد ظلّ على الخلط ما بين الشّعريّة والبلاغة. وعندما أصبح أرسطو حجر الزّاوية في المذهب الكلاسيكيّ صار ضحيّة لنجاحه فوقع استغلاله لتغذيّة الدغمائيّة السّائدة والجدل الأدبيّ النّاجم عنها.. وفي القرن الموالي حيث الكلاسيكيّون أزاحوا القدامى فـقـدَ أرسطو هالته.

الإنسانيّون والعالِمون والمتمدّنون

إنّ النّقـّاد الأوائل الذين لم يحترفوا مهنة النقد حقيقة إلاّ في القرن 18، يتميّزون (عن غيرهم) لا بنسبتهم الاجتماعيّة فحسب (فهم ينتسبون إمّا إلى البرجوازيّة أو إلى رجال الدّين أو إلى الأرستقراطيّة) بل يتميّزون خاصّة بالدّور الذي لعبوه وبمفهومهم للنّقد ذاته : فبينما أقام "مونتانيو" (Montaigne) بينه وبين الإنسانيّين مسافة فإنّ النّقـّاد المتمدّنين قد خالفوا مخالفة شديدة موسوعيي القرن 17 الملّقبين بـ "العالِمين" (doctes).

لم يكن الإنسانيّون "نقـّادا" بأتمّ معنى الكلمة على اختلاف مشاربهم سواء كانوا أدباء متعدّدي الاختصاص مثل "ج.س. سكاليجار" (J.C.

المنارة للاستشارات

(Scaliger) (1484-1558) أو مترجمين محلّلين مثل "أ. دُولي" (E.Dolet) (1509-1546) أو نحاة مثل "هـ. إيتيان" (H.Estienne) (1531-1598) وهو أوّل مَن عرّف النّاقد بأنّه حَكَم وذلك في كتابه "Traité de la conformité du langage français avec le grec" أو كانوا أيضا مؤرّخين مثل "إ. باسكيي" (E.Pasquier)(1529-1615) و "س. فوشي"(C.Fauchet) (1530-1601) وهما المبشّران بتاريخ الأدب. وكان "مونتانيو"، على خلاف عصره، إبيكوريا (épicurien) (طالب لذّة) فلم يعنه من قراءة الكتب سوى "إمتاع نفسه بتسلية نبيلة" (مقالات، "Folio" مجلّد 2، 1973، و"livre second"، فصل X، ص 106) ولذلك فإنّه لم يكن يتحمّل التّقعّر وينبغي، في نظره، التّمييز بين المعرفة وإصدار الأحكام. وبما أنّه يرفض كلّ خطاب شامل ومدّع للمعرفة فإنّه قد وجد كتابات "سيسرون" (ص56) (Ciceron) مملّة. قال: "بالنّسبة إليّ، أنا الذي لا يطلب سوى أن يكون أكثر حكمة لا أكثر معرفة ولا أكثر بلاغة فإنّ هذه التّنظيمات المنطقيّة والأرسطوطاليسيّة لا تناسبني."(ص111)

النّقّاد الكلاسيكيون : عالِمون (doctes) أم متمدّنون... (mondains

لقد أسّس العالمون سلطتهم، في النّصف الأوّل من القرن 17، على فرض القواعد. نذكر من بينهم الأب "أوبينياك" (Aubignac)(1604.1676) الذي أصدر أوّل مصنّف هامّ في النّقد المسرحيّ (Pratique du théâtre,1657) والذي أسّس "أكاديميّة الآداب الجميلة" كردّ فعل على الأكاديمية الفرنسيّة وبرّر قواعد وحدة الكتابة الثلاث وأخلاقيات الكتابة بمفهوم القابليّة للتصديق. وقد وصف "كورناي" Corneille" هؤلاء الموسوعيين في كتابه "Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique"(1960) وصفا خاليا أو يكاد من التمجيد فهو يعيب على الذين ترجموا مؤلفات "أرسطو" و"هوراس" " أنّهم لم يعالجوها إلاّ من جهة كونهم نحاة أو فلاسفة " قال : "فبما أنّه كان لهم من البحث والفكر أكثر ممّا كان لهم من التجربة في ميدان المسرح فإنّ قراءتهم يمكن أن تزيدنا علما ولكنّها لا تقدّم لنا الإنارة المضيئة الصالحة لقراءة ناجحة." (oeuvres complètes seuil..1963.ص822).

المنارة للاستشارات

كما أنّ النّقّاد المتمدّنين قد استهدفوا هؤلاء العالمين وقد عابوا عليهم من "قاز دي بلزاك" (Guez de Balzac) (1595-1654) إلى "chevalier دي ميري" (Chevalier de Méré) (1607-1684) أنهم متقعّرون في العلم (pédants) وأنّهم لا يقدّرون الجمهور.

وهؤلاء النّقّاد المتمدّنون أنفسهم يفضّلون على العالمين حينئذ أصحاب الذّوق أولئك الذين يمارسون هذا "النّقد الشّفويّ" في الصّالونات الأرستقراطيّة وخاصّة منها صالون (l'Hôtel de Rambouillet) الذي كان مهيمنا على السّاحة الباريسيّة (le Tout -Paris) من 1625 إلى 1650. وقد أشار ألبار تيبودي (Albert Thibaudet) إلى هذا "النّقد الشّفويّ" في كتابه (Physiologie de la critique) فلا غرابة حينئذ إن كان النّقّاد المتمدّنون سيساهمون في تشكيل نموذج "المثقّف" (l'honnête homme) فالمثقّف هو صاحب الفكر المتأنّق واللّطيف ولكنّه البسيط الذي يتثقّف وهو يتمتّع. وقد اجتهد "نيكولا شابلان" (Nicolas Chapelin) (1593-1674) هذا العضو القدير في الأكاديميّة الذي كلّفه "ريشوليو" (Richelieu) بضبط قائمة في الكتّاب الذين سيتمتّعون بالحظوة الملكيّة، اجتهد في إرضاء هؤلاء النّقّاد المتمدّنين المقرّبين غير المختصّين. علما بأنّه "نيكولا شابلان" نفسه العالم والمتمدّن في الوقت نفسه الذي حكم الخصومة التّي وقعت بين الطّائفتين حول مسرحيّة "السّيّد" (le cid) (أُنظر لاحقا). وبفضل هذا النّقد المتمدّن غلب الذوق السّليم في النّصف الثاني من القرن. إلاّ أنّ "فنلون"(Fénelon) أوّلا و"لامُوت هودار" La Motte Houdart لاحقا سيندّدان، في بداية عصر الأنوار، بالتّأثير السّلبيّ للفكر المتمدّن على الأدب.

2.1 انتصار الايديولوجيا المعياريّة

إن ّ تطوّر لغة وثقافة وطنيّتين لا يمكن أن يكون من دون إرساء إيديولوجيا معيارية. ومن المفارقات أن هذه الايديولوجيا المعيارية تنجح في التجذّر بفضل عوامل عدّة من بينها الانقلاب على أرسطو. وهكذا

المنارة للاستشارات

ستقوم، على امتداد ثلاثة قرون (من القرن 16 إلى القرن 18) قواعد "فنّ الكلام" و"فنّ التّفكير" والجمال والذوق السّليم المتمدّن أو "الكلاسيكيّ الجديد" (néo-classique).

1.2.1. الخصومة ما بين القدامى والمحدثين.

إنّ رواج اللّغة والأدب الفرنسيّين وتقنينهما قد استتبع ميلاد "نقد المحاسن والمساوئ" ونشأة الخصومات ما بين القدامى والمحدثين وخلافات ما بين أنصار نظام قديم وأنصار التّجديد وهو صراع سيمتدّ، في أشكال مختلفة، حتى القرن العشرين.

لقد قابل الجدل الأوّل المشهور بين "طوماس سيبيبي" (Thomas Sébillet) كاتب "l'art poétique francais" (1548) وبين شعراء "البلاياد" (Pléade) الذين صدرلهم ميثاق وقّعه "دي بلاّي" (Du Bellay) سنة 1549. ولئن اتّفق الطرفان على التنويه بمزايا اللّغة الفرنسية فإنّهما، مع ذلك، لا يشتركان أبدا في نفس القيم الأدبيّة. فبينما لا يحصر الطّرف الأوّل النّماذج الأدبيّة فى القدامى فقط بل يضيف إليهم كبار البلاغيّين من أمثال "ماروت" (Marot) و"ساف" (Scèves) و"ميلان دي سان جالي" Mellin de Saint-Gelais و"هيروات" (Héroët) فإنّ الطّرف الثاني ينتقد مساوئ الشّعر المعاصر ويقترحون، بقصد تجديد الشّعر، فنّا شعريّا طريفا (القسم الثاني من مصنّف: "Défence et illustration de la langue (française"

غير أنّ المعركة الحقيقيّة بين القدامى والمحدثين التّي اندلعت فى نهاية القرن 17 هي مواجهة بين فريقين متباينين وبين مفهومين للإنسانيّة وللثقافة متقابلين تقابلا جذريّا. فمن جهة المحافظين [

المنارة للاستشارات

("لافونتان" (La Fontaine) و"راسين" (Racine) و"بوالو"(Boileau) أو "فانولون "(Fénelon)] يقع التّأكيد على البساطة وكذلك على مثاليّة القدامى ويقع رفض تناول المسائل الحديثة. وأمّا من جهة التّقدّميّين (أُنظر كتاب "فانتنال" (Fontenelle) Digression sur les Anciens et les Modernes (1688)وكتاب "بيرو" (Perrault) :Parallèles des anciens et des Modernes en ce qui regarde les arts et les sciences " (1688-1692) الذين يطالبون بحريّة أكبر في الحكم على الأثر ويشرّعون لمفهوم التّاريخيّة فإنّه يقع رفض فكرة الخلود وذلك باسم نسبيّة الذّوق وتعطَى الأولويّة للأعلام المسيحيّين. وفي خضمّ هذا الجدل وقعت المواجهة بصفة أخصّ بين عضوين من أعضاء الأكاديميّة هما "بوالو"(Boileau) و"بيرو" (Perrault) وهو المفضّل لدى البلاط الذي أقرّ في كتابه: "Le siècle de Louis le Grand".(1687) أنّه ينظر "إلى القدامى" دون أن يركع لهم "ثمّ طرح، بعد ذلك، علوية الأحكام النّقديّة على سلطة النّماذج (أُنظر مصنّفه :"Préface aux hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle"(1696-1700).

1.2.2امبرياليّة القواعد أو الانقلاب على أرسطو

لقد كان لتقنين الإبداع التّخييلي (fiction) وخاصّة منه الجنس المسرحيّ، في القرن 17 حظّ لا يضاهيه ما أولته "البلييّاد" (la Pléiade) (من الأهميّة) لدراسة اللّغة والأشكال الشّعريّة. إنّ القرن الديكارتي العقلاني يتبنّى الوصف المنطقيّ لمبادئ الخلق الأدبيّ التّي وُفّق أرسطو في ضبطها ويستخدمها لغايات دغمائيّة. ومن غريب الأمور أنّ النّقّاد والكتّاب لم تكن معرفتهم بكتاب "فنّ الشعر" لأرسطو إلاّ معرفة من الدّرجة الثانيّة بل حتّى من الدّرجة الثالثة إلى أن تولىّ "نورفيل" (Norville)

المنارة للاستشارات

سنة 1671 و"أندري داسيي"(André Dacier) سنة 1692 ترجمته إلى الفرنسيّة. وهذا ما يفسّر ما حصل من سوء الفهم (حول المحاكاة وقابليّة التصديق) ومن خلط (بين الشّعريّة والفنون الشّعريّة اللاّتينيّة).

إنّ النّقـّاد الكلاسيكيين – وقبلهم "شابلان" (Chapelain) أصّلوا قاعدة الوحدات الثلاث التي وضعها الإنسانيون والتي كانت تأويلا خاطئا لأرسطو : وفعلا فإن هذا الفيلسوف الذي لم يتناول هذه الوحدات إلاّ منعزلة بعضها عن بعض، (إنّه) لا يؤكّد منها إلاّ على وحدة الفعل، أمّا في ما يتعلّق بوحدة الزمن فإنّه لا يشير إليها إلاّ في الفصل v (الخامس) حيث يقارن بين المأساة والملحمة وبدون أن يحدّد علامات معيّنة (فإحداهما تحاول قدرَ الإمكان أن تجري خلال دورة شمسيّة واحدة أو ما يقاربها بينما لا تكون الملحمة مقيّدة بزمان). (1449 b) وأخيرا فإنّ أرسطو، في الفصل XXIV لا يمنع أبدا أن تتعدّد الأماكن وذلك عندما يلاحظ أنّه "لا يمكن أن نحاكي أجزاء عديدة من الفعل تجرى جميعا في وقت واحد ولا تمكن المحاكاة إلاّ في الجزء الذي يمثّله الممثّلون على الرّكح فقط."(1459b). ومن الأخطاء على أرسطو كذلك أنّ "تطهير النفوس" "Catharsis" ليس التخلّص من الأهواء الفاسدة ولكنّه تحويل العطف والخوف إلى لذّة عن طريق التصّور. أمّا التأدّب (les bien séances) فهو غائب من كتاب "فنّ الشعر".

إنّ من المسرحيّين من أمثال "كورناي" (أُنظر لاحقا) و"راسين" من تولّى قراءة أرسطو قراءة مليّة حتى يتمكّنوا من الردّ على العالِمين. لقد سمح راسين لنفسه بالسّخريّة من "المؤلّفين الصّغار الأربعة أو الخمسة غير المحظوظين" الذين نقدوا مسرحيّته لأنّه، هو على الأقلّ، قد درس أرسطو دراسة جدّية – باعتماد نصّ "فيتوري" (vettori)(تحاليل، 1560)

المنارة للاستشارات

حيث توجد ترجمة لاتينيّة مصحوبة بالنّصّ اليونانيّ، هذا بالإضافة إلى النّجاح الذي عرفه "راسين" في مؤلّفه "Préface de Bérénice" (1671). إنّه يعيب على هؤلاء جهلهم لأرسطو عندما يعتقدون أنّ المأساة البسيطة والمتجرّدة هي مأساة غير مقبولة لأنّها غير مطابقة للمواصفات. قال: "ليس من الضّروريّ أبدا أن نجد في المأساة دما وموتى وإنّما يكفي فيها أن يكون الفعل عظيما وأن يكون الممثّلون أبطالا وأن تكون العواطف جيّاشة وأن يكون الكلّ منطبعا بهيبة الحزن الصّانع للذّة المأساة كلّها." فلمّا كانت "القاعدة الأساسيّة عند "راسين" هي أن يُمتع وأن يؤثّر" فإنّه لم يتحمّل أن يتستّر هؤلاء الذين خلـوا من كلّ عقل ومن كل إحساس بتلك المغالطات. وبهذا القول يلتقي "راسين" بـ"موليار" في:"La critique de l'école des femmes (1663) حيث تكون مسرحيّة "مدرسة النّساء" ملهاة يحتمي فيها "ليزيداس" (Lysidas) المتقعّر وراء "قواعد الفنّ" فيردّ عليه "دورانت" (Dorante) النّاطق باسم الفنّ بأنّ "قاعدة القواعد الأكبر من كلّ القواعد "هي أن تُمتع ثم قال له متأفّفا : آه يا سيّد "ليزيداس" لقد فلقت رؤوسنا بألفاظك الطنّانة. فلا تتزيّى لنا بزيّ العالمين أرجوك وليكن خطابك إنسانيّا وتكلّم كلام من يريد أن يفهم عنه السّامعون. فهل تعتقد أن استعمالك لكلمة يونانيّة سيزيد من قيمة أفكارك ؟ وألا ترى أنّه يستوي في جمال العبارة أن تقول :عرض الموضوع و"la protase"، وأن تقول :العقدة و"l'épitase"، وأن تقول :انفراج العقدة و"la péripétie"؟ "(المشهدVI) .

* الخلافات حول قواعد القابليّة للتصديق (vraisemblance)

* الخلاف حول مسرحيّة "السيّد" (le cid)(1637).

لقد وقعت هذه المعركة بين العالمين والمتمدّنين الذين استقبلوا المسرحيّة استقبالا حسنا لكنّ خصمين من خصوم "كورناي" هما

المنارة للاستشارات

"سكوديري" (Scudéry) و"ميري"(Mairet) والتحق بهما ثالث هو "أوبينياك" (Aubignac) قد استندوا إلى أرسطو للطّعن في هذا العمل الهجين الذي يخلط بين المقامات ولا يحترم لا الآداب (اعتبروا زواج "شيمان" (Chimène) من قاتل أبيها أمرا غير قابل للتصديق وغير لائق) ولا غيرها من القواعد (الفعل المسرحيّ مفرط في الطّول، وهو يشتمل على عقدة ثانويّة لا فائدة منها – تلك التّي ما بين "إنفنت" (Infante) و"رودريق"(Rodrigue) – وهو يجري في أماكن أربعة مختلفة.) وقد عيّن "ريشيليو" "شابلان"(Chapelain) حكَما في هذا النّزاع الذي تفاقم فوضع "شابلان" الأسس لنقد بنّاء وتقعيديّ في نفس الوقت وقدّم بالإضافة إلى ذلك، نموذجا حقيقيّا للتّحليل النّقديّ يتمثّل في أن يُدرس الجانب الإبداعيّ أوّلا (invention) ثمّ الجانب التّنظيميّ (disposition) وأخيرا الجانب البلاغيّ (élocution)(sentiment de l'académie sur le cid)(1637 ـ 1638).

أمّا "كورناي" فإنّه بعد أن شارك في هذه المعركة وخاطب "صديقه" "سكوديري" خطابا استعلائيّا (رسالة دفاعيّة تتضمّن ردّه على ملاحظات السّيد "سكوديري" حول"السّيد" (1637).) تولّى الردّ بإطناب على "العالِمين" في خطاباته الثلاثة (Discours; 1660) مجتهدا في الالتصاق بنصّ أرسطو. وذكّر "كورناي" في خطابه حول الفائدة من القصيدة المسرحيّة وحول أجزائها أنّ الفضل في تناول مفهوم الفائدة المعنويّة للمسرح لا يعود إلى أرسطو بل إلى "هوراس" (Horace)، وتساءل أحيانا عن وفاء التّرجمات اللاّتينيّة لكتاب "فنّ الشّعر" وأنهى خطابه بالإلحاح على الحرّية الخلاّقة.

أمّا في خطابه حول المأساة وطرق معالجتها حسب قابليّة التصديق والضّرورة، فإنّه يعلن بأنّ الحقيقة والضّرورة أعلى من قابليّة التّصديق وأخيرا، فإنّه في خطابه حول الوحدات الثّلاث، يلغي وحدة المكان ويؤيّد وحدة الفعل مع الدّعوة إلى توسيع امتداده الزّمنيّ ويؤكّد، في النّهاية، أولويّة الخلق الطّريف على الشّرح والتّفسير.

المنارة للاستشارات

الجدل حول: "La princesse de Clèves"(1678-1679): في قضيّة قابليّة التّصديق الروائيّة.

لقد وسّعت المحكمة النّقديّة دائرة قضائها فنظرت في جنس الرّواية. فكانت القضيّة الثانيّة التي أحدثت ضجّة كبيرة في القرن الكلاسيكيّ هي قضيّة "la princesse de clèves" وقد نشأت هذه الضجّة في البداية على يد أقلام مجهولة النسبة. ولمن شاء أن تكون له فكرة عن هذه الرّواية أن ينظر في كتاب "موريس لانقا" Maurice "Langaa: "Lectures de Madame de Lafayette" (A.Colin، "42".1971.أُنظر ص14-115) الذي يحصي ثلاثة أصناف من الوثائق هي:

1 - المراسلات ما بين "مدام دي سيفيني" (Mme de Sévigné) و"بوسي رابوتين (Bussy-Rabutin)وهو مؤلّف كتاب "Histoire amoureuse des Gaules" (1662) "وكوربنلّي" (Corbinelli)

2 - ثلاثة أعداد من مجلة:

"Extraordinaire du Mercure Galant" (أفريل وجويلية وأكتوبر 1678) وهي مجلّة مدنيّة أسّسها سنة 1672 "دونو دي فيزي" (Donneau de visé) وهو أحد خصوم "موليار" وقد عرض له بالسّخريّة في: "La Critique de l'Ecole des femmes"

3 - مؤلّفان منشوران بدون مؤلّف وهما: Lettres à Madame la Marquise xxx sur le sujet de "la Princesse de clèves" (1679) وهي رسائل منسوبة إلى الأب "شارن" (L'abbé de Charnes).

إنّ الجدل هنا يتركّز، بطريقة أشدّ ممّا كان في "السّيد"(Le Cid) على قضيّة قابليّة التصديق. فقد أُعتُبر الفعل في رواية "la Princesse de clèves" سيّئا لا لشيء إلاّ لأنّه تضمّن عددا من اللاّقابليّة للتصديق (invraisemblances) فقد وقع انتقاد مشهد الاعتراف. قال "بوسي رابوتين" (Bussy-Rabutin):"إنّ اعتراف "مدام دي كلاف" (Mme de Clèves) لزوجها هو سلوك غريب خارج عن المعهود ولا يمكن

المنارة للاستشارات

أن يكون إلاّ في قصة حقيقيّة."(ص18) ولهذا الرأي دلالته فهو يعني أنّ الغريب وغير المعهود حكر على الواقع دون سواه، وفي المقابل فإنّ الذي يختصّ به كلّ أثر فنّيّ هو أن يكون موافقا للرّأي العامّ أي لجملة من القيم العامّة على الأثر أن يعتبرها بمثابة الحقائق ولهذا فإنّ أيّ مشهد من المشاهد إذا ما خرج عن الذّوق المدنيّ "أُشتُمّت منه رائحة الرّاوية" (ص19) وهنا أيضا فإنّ المذهب الكلاسيكيّ يبتعد عن أرسطو بسبب خلطه بين قابليّة التصديق وأخلاق التأدّب.

أمّا "فالنكور" (Valincour) فإنّه يتميّز بأنّه لا يعتبر الأشياء غير القابلة للتصديق بالنّظر إليها في حدّ ذاتها بل بالنّظر إلى علاقتها بالحكاية أي بالنّظر إلى علاقة النّجاعة والمناسبة ما بين الأهداف والوسائل. ففي ما يتعلّق مثلا بمشهد الاعتراف المشهور فإنّه بعد أن تولىّ تحليل وظيفته المباشرة (إثارة عاطفة الحزن والشّفقة) ووظيفته الآجلة (سلسلة التطفّلات التّي تسبّب فيها دوق"نامور" (Le duc de Nemours) الذي شهد اللّقاء بين الزّوجين في "كولوميي" (coulommiers)، هي التّي تمهّد للمواجهة المحرجة عند زوجة ولىّ العهد بين العاشق والزّوج وتمهّد لموت الزّوج) فإنّه يتساءل قائلا :"أليست المغامرة باهضة الثمن عندما تكلّف بطل الكتاب أخطاء في المعنى وأخطاء في السّلوك؟"(ص71) وبالنّسبة إلى "فالنكور" (Valincour) فإنّ مدام دي لافايات (Mme de La fayette) قد ارتكبت الخطيئة بسبب قلّة الاقتصاد في الوسائل : ذلك أنّه كان يمكن لدوق نامور أن يعلم بحبّ الأميرة بطريقة أخرى غير تلك التّي لعب فيها دور الرّائي في "كولوميي" (coulommiers) وأنّه كان ينبغي للسيّد "كلاف" (M. de clèves) أن يموت حبّا بسبب يكون أكثر قابليّة للتصديق من قصّة الجوسسة التي أوقعته في الخطإ، وكان اللّقاء الأخير بين"نامور" والأميرة هو الحدث الأخير الذي كانت تكلفته باهضة.

فيتبيّن من هذا أنّه بينما اقترح أرسطو أن تكون إمّا الضّرورة وإمّا قابليّة التصديق مبدأ لتنظيم التّخييل فإنّ الكلاسيكيّين لا يحتفظون إلاّ بالثانيّة أي بقابليّة التصديق وهو يخلطون، بكلّ تأكيد، بينها وبين أخلاق التأدّب (la bienséance) وهم لا يقيمون اعتبارا للمنطق

المنارة للاستشارات

الدّاخليّ للحكاية الذي هو من امتيازات الكاتب ذلك أنّه لو لم يكن زوج "مدام دي كلاف" (Mme de clèves) مصرّا على إجبارها على العودة إلى البلاط ما كانت قرّرت أن تصارحه بالسّبب الحقيقيّ لِانسحابها منه.

1.2.3. الذّوق السّليم وذوق الكلاسيكيّين

بداية من 1660 توحّد النّقد المتمدّن والنّقد البرجوازيّ الذي يعتبر "فورتيار" (Furetière) أشهر ممثّل له، لمقاومة تقعّر "العالِمين" فأصبحت البساطة والذّوق السّليم هما مركز الاهتمام.

ولمّا حلّت هيمنة الذّوق السّليم محلّ هيمنة القواعد تعلّق الحكم في الأثر الأدبيّ بمداه الأخلاقيّ ولكن خاصّة بقدرته على نيل إعجاب الجمهور (المتمدّن) ونزَعَ الفنّ، زيادة على ذلك، إلى التخلّص من العقلانيّة وإذن من العالِمين. معنى ذلك أنّه يوجد في كلّ أثر هذا "الماندري" الذي ينفلت عن المعرفة بما أنّه يتوجّه إلى الحسّ، إلى الحدس. ومن المصنّفات الشّاهدة على هذا التّطوّر كتاب الأب "رابين" (Père Rapin): les réflexions sur la Poétique d'Aristote" (1674) الذي يولي في الفصل XII مكانة بارزة للتّخييل وكتاب "بوالو" (Boileau) المنظّر للحركة البرناسيّة (Parnasse) : Réflexions critiques sur quelques passages du rhéteur Longin" حيث يحاول "بوالو" أن يدرج مفهوم العظمة والسّموّ (le sublime) في جماليّة التصوّر التي ليست سوى المذهب الكلاسيكيّ.

وفي القرن الموالي لم يبق الذّوق السّليم ذوق "المثقّفين" بل أصبح ذوق النّقّاد. فباتوا هم وحدهم القادرين على التّمييز ما بين محاسن الأثر ومساوئه. وقد رأى فيهم "فولتار" حرّاس "معبد الذّوق". ورغم أنّ القرن 18 قد تخلّص من نير القواعد المذهبيّة ومبادئ المتمدّنين فإنّه قد ظلّ

المنارة للاستشارات

مع ذلك مثاليا، محافظا على نزعة إلى الموضوعيّة والكونيّة. (فلا غرابة إذن أن يتمادى النّقد الدّغمائيّ متجسّدا في "دي فنتان"(Desfontaines) وغيره) فحلّ اتّباع الكلاسيكيّين محلّ اتّباع القدامى، ولئن وقع التّجديد في المواضيع فقد بقيت نزعة غريبة إلى المحافظة الشّكليّة وحتى أشدّ الكتّاب معارضة (فولتار والموسوعيّون مثلا) قد ظهرت منهم هذه الازدواجيّة. وقد واصل ديدرو (Diderot) في كتابه: "Essais sur la peinture" (1766) إسناد وظيفة أخلاقيّة للفنّ. قال: "إنّ للرّسم مع الشّعر قاسما مشتركا وهو أنّ على كليهما أن يكون فاضلا "bene moratae"، ينبغي أن يكون لكلّ منهما جملة من التّقاليد". (ص717). أمّا "فولتار" فيَرى أنّ "فنّ الشّعر" "لبوالو" (Boileau) يفوق "فنّ الشّعر" عند "هوراس" ("فنّ الشّعر" فيDictionnaire philosophique، 1764).فبدا "بوالو" إلى هذه الدّرجة بمثابة النموذج الممثّل للجماليّة الكلاسيكيّة حتّى أنّ "فلوبير" (Flaubert) بنفسه سيثني عليه معجبا بأسلوبه الصّافي والنّاجع قال: إنّ "هذا المعلّم الإنسان"و"هذا الكاتب الكبير خاصّة" "كان جدولا صغيرا ضيّقا قليل العمق ولكنّه كان صافيا صفاء مدهشا ومتناغما مع مجراه متلبّسا بساقيته. ولهذا السّبب فإنّ هذه العين لا تنضب. ولا شيء يضيع ممّا يريد أن يقوله وهو ينجز ذلك بقدر عظيم من الفنّ وقدر قليل من اللّفظ ". ولكنّ "فلوبير" يأسف للصّورة التّي أُعطيت عن "بوالو" قال: "ولكن ما أشدّ ما أوقعوه في الحمق! وما أحقر المفسّرين والمادحين الذين تناولوه. إنّ ذلك الجنس من أساتذة المعاهد المتقعّرين بالحبر الباهت قد تمعّشوا منه وصغّروا من حجمه ومزّقوه كما تبيد جحافل الأرضة الأشجار وخشبها."

(Lettres à Louise Colet des 7 et 30 septembre 1853")

المنارة للاستشارات

3.1 نحو نقد جماليّ مستقلّ.

يحدث القرن 18 النّقلة ما بين العصر الكلاسيكيّ والعهد الحديث بما أنّه يعمد، من جهة، إلى إعادة النّظر في النّقد الكلاسيكيّ ويشهد، من جهة أخرى، بروز نقد جماليّ مستقلّ (ويأتي التّجديد من جهة نقد الرّسم الفنّي أمّا المجال الأدبيّ فيظلّ تقريبا على جموده).

1.3.1. إعادة النّظر في النّقد الكلاسيكيّ

لم يسلم النّقد الكلاسيكيّ من فكر عصر "الأنوار" رغم رواج المذهب النيوكلاسيك (néo-classicisme) ورغم ما أشرنا إليه من التّناقضات فـ"بيار بايل" (Pierre Bayle) يسخر في مقاله "Beau" في كتابه (Dictionnaire historique et critique) (1697) من طموح الكلاسيكيّين إلى الكونيّة ومن إيمانهم بالجمال الأبديّ. إنّ البحوث التّاريخيّة تتّجه، بالفعل، في نفس الاتّجاه الذي اتّخذه تمشّي النّقّاد الفلاسفة، الذين، إذْ يطالبون بالحرّية الفكريّة، يرفضون تعظيم القدامى والجمود الأدبيّ. إنّ الفكرة القائلة بأنّ العبقريّة خاضعة للتّأثر الثلاثيّ الصادر عن البيئة وعن العصر وعن المناخ وهي فكرة ظهرت في كتاب "دي بوس" (Du Bos): "Réflexions critiques sur la poésie et la peinture" (1719) وطوّرها "مونتاسكيو" (Montesquieu) في: "Essai sur le goût dans les choses de la littérature et de l'art" (1757) وطبعت كتّابا طلائعيّين من أمثال "فولتار" و"ديدرو" هي فكرة لا يمكن إلاّ أن تُنسّب من مفهوم الذّوق السّليم دون ريب. إذ ما دام الكتّاب والكتب قابلين لأن ينزّلوا في سياقهم فإنّه لا يمكن أن يوجد جمال أو ذوق أزليان. إنّ هذه الشّروح الأولى للظّاهرة الأدبيّة التّي خلخت تصوّرا كاملا للزّمن والفنّ هي أعمال قد مهّدت للقرن التّاسع عشر.

المنارة للاستشارات

أمّا "ديدرو" (Diderot) فقد حطّ من الذّوق وشهّر بمساوئ التّقعيد. قال: "ماذا يكون الذّوق؟ هو يُسرٌ مكتسب بفضل التّجارب المتكرّرة لإدراك الصحّة أو لإدراك الحسن وإدراك الظّرف الذي جعله حسنا وأن يحصل من ذلك تأثّر سريع وقويّ."("Essais sur la peinture" VII، ص738)؛ وقال :"إنّ القواعد قد جعلت من الفنّ عملا روتينيّا ولست أدري، وإن كنت داريا، إن لم تكن هذه القواعد مضرّة أكثر من كونها نافعة. ولنكن متّفقين فإنّها نفعت الإنسان العادي وأضرّت بالإنسان العبقريّ". (Pensées détachées sur la peinture, la sculpture et la poésie pour servir de suite aux salons ص 753 – 754). فالذّوق، في نظر "ديدرو"، مخالف للعبقريّة، فبينما لا يؤدّي الذّوق الذي يكتسب تدريجيّا مع الوقت، إلاّ إلى خلق أعمال تقليديّة بحكم احترامه للقواعد فإنّ العبقريّة التّي تتميّز بالحينيّة وعدم الانتظام تدرك العُلى والعظمة (Sublime) وهكذا يقطع الإلهام في محاكاة الطّبيعة مع التّصنّع. (artifice). والجدير بالملاحظة أنّ "ديدرو" ذلك العصر مثله مثل النّقد الجماليّ الفرنسيّ لن يتمكّن من التخلّص من تصوّر للّغة الأدبيّة على أنّها محاكاة وهو تصوّر صادر عن تأويل مبسّط للبيت الشّعريّ المشهور رقم 361 من "فنّ الشّعر" "لهوراس" وهو: "Ut pictura poesis" ("القصيدة تشبه اللوّحة").

1.3.2. ازدهار النّقد الذّاتيّ.

كانت المقاربة التّطبيقيّة هي القادرة، وحدها، على إخراج النّقد الجماليّ من الدغمائيّة وعلى إقامته على التّجربة الذّاتيّة وهذا ما فعله الأب "دي بوس" (Du Bos) الذي حاول في: "Réflexions critiques sur la poésie et la peinture" أن يفسّر مصدر اللّذة التي تبعثها فينا الأبيات

المنارة للاستشارات

الشّعريّة والرّسوم." (سلاكتين Slaktine.1967. ص8). وقد تبنّى "ديدرو" كذلك في: "Le rêve de d'Alembert" (1769) وجهة نظر ماديّة حول الحسَن (Le beau) وكذلك حول الخَلْق الفنّيّ : إنّه منبهر من تحوّل المحسوس إلى مجرّد عند الفنّان ومن هذا السّحر الذي يجعل هذا الكائن المخلوق من لحم ودم يرتقي إلى درجة الخلق الجماليّ ويدرك أحيانا درجة العُلَى، واعتبر أنّ الفنّ الحقيقيّ هو التّعبير عن حسّاسيّة وعن عبقريّة أي عن "موهبة خالصة تهبها الطّبيعة، عن "روح نبويّة"، عن قوّة تخييليّة خارقة للعادة. متجاوزا بذلك الرّصانة الكلاسيكيّة ومعلنا بذلك عن الرّومنسيّة (أُنظر فصل "عبقريّة" في "l'Encyclopédie". جVII، 1757. ص11 و9، والمقالة "حول العبقريّة". حواليْ سنة 1772. ص20). وقد أعطى "ديدرو" في كتابه:"Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent"(1751) إلى الخطاب الأدبيّ حرّيته ووضع مفهوم "الشّعار الشّعريّ" الذي يكون المضمون بمقتضاه غير منفصل عن الشّكل وذلك على خلاف الأب "باتو" (Batteux) أستاذ البلاغة بـ"Collège de France" الذي يرى أنّ على الأثر الفنّيّ أن يحاكي "الطّبيعة الجميلة" وقبل "ليسينغ"(Lessing) بكثير الذي يرفض المرادفة بين الشّعر الذي هو فنّ التّعاقب- وبين الرّسم- الذي هو فنّ التّزامن وذلك في كتابه: "Du Laocoon ou des frontières de la peinture et de la poésie"(1766)، فلم يعد الجمال حكرا على الطّبيعة ولكنّه أصبح يتولّد من التّناسق بين ما يعبّر عنه الكاتب بحساسيّة وبين أدوات التّعبير التّي يلتجئ إليها ويتولّد كذلك من الدّهشة الجماليّة التّي ينشئها الأثر.(أُنظر"ج. روجي" (J.Roger) ص21-20).

المنارة للاستشارات

إنّ هذه النّظرات الجماليّة تسمح بأن نفهم كيف يشتغل "ديدرو" النّاقد للفنّ الذي يعطي الأولويّة للمواضيع الإنسانيّة على مواضيع الطّبيعة الميّتة فيتحمّس لـ"شاردان" (Chardin) بقوله: "ها أنت ذا إذن، أيّها السّاحر العظيم برسوماتك الصّامتة ! فلتتكلّم رسوماتك إلى الفنّان بلغتها البليغة !" ("Salon de 1765"ص485).هذا هو "شاردان" الذي "يرسم بالعاطفة" (ص497).خلافا للرسّامين "الرّوتينيّين"هذا هو "شاردان""الرّجل العظيم" الذي يحاول "ديدرو" أن يفسّر سحره الأخّاذ الذي لا ينحصر في مهارة صناعته. قال: "إنّه ليست له طريقة، لا بل له طريقته الخاصّة به وبما أنّ له طريقة خاصّة به فإنّه ينبغي أن يكون مخطئا في بعض الأحوال إلاّ أنّه لا يخطئ أبدا. حاول يا صديقي أن تفهم هذا." (ص492) إنّه "شاردان" هذا المعلّم الكبير للتّناسق أي للجمال بـــما أنّ "ديدرو" في مـقاله" الجمال" (le beau) في دائرة المعارف المؤرّخ في 1752 يعرّف الجمال بأنّه مجموع العلاقات المنظّمة بين الكلّ وأجزائه قال:"لا شيء فيه (في شاردان) تشتمّ منه رائحة الألوان إنّه التّناسق الذي لا لذّة بعده، إنّه (التّناسق) يتثنّى في اللّوحة دون أن نحسّ به. إنّه التّناسق كلّه في كلّ جزء من مساحة اللوّحة. فهو مثل حديث أهل الشّريعة عن الرّوح محسوس في الكلّ وخفيّ في كلّ نقطة." (ص495). ووجب أن ننتظر "سانت باف "(Sainte- Beuve) حتّى نجد ناقدا أدبيّا يتجرّأ على الكتابة بأسلوب شخصيّ كهذا ويستسلم إلى كتابة تخييليّة كهذه.

المنارة للاستشارات

4.1 لمحة عن النّقد الفيلولوجيّ والتّاريخيّ والصّحافيّ.

1.4.1. من الفيلولوجيا الاغريقيّة إلى الفيلولوجيا الكلاسيكيّة

ظهرت الفيلولوجيا في الاسكندريّة في القرن الثالث ق.م. وتمثّلت، في البداية، في التّحقّق من نسبة النّصوص أي تصنيفها حسب مؤلّفيها وأجناسها ثمّ يتمّ بيان أدبيّتها على شرط أن تكون مطابقة لنحو اللّغة المكتوبة. وذلك قبل تأويلها بانتهاج المنهج الهرمينوطيقيّ الموروث عن مترجمي التّوراة إلى اليونانيّة (في بداية عصرنا هذا). أمّا في القرون الوسطى والقرن 16 فإنّ النّصوص قد تمّ تحويرها من نسخة إلى أخرى بل وقُبرت تحت ثقل الهوامش والتّعليقات. ولهذا السّبب سعت بحوث الإنسانيّين والكلاسيكيّين إلى العثور على النّصوص"الأصليّة" مجرّدة من شروحها. وفي هذا المسعى فإنّ المخطوطات لا تصلح إلاّ لضمان النّصّ النّهائيّ الواجب اعتماده. ووجب أن ننتظر نهاية القرن 18 أي بعد مضيّ قرنين ونصف من اختراع الطّباعة حتّى يتجدّد النشر النّقديّ وذلك عندما عوّضت الكتب المطبوعة نهائيّا النّسخ المخطوطة التّي أصبحت بذلك وثائق جديرة بالاهتمام ("المخطوطات الحديثة") وتطوّر عندئذ علم تاريخيّ للمخطوطات في ألمانيا أوّلا ثمّ في فرنسا (حوالي 1830).

2.4.1 بدايات تاريخ الأدب.

إنّ الأعمال التّاريخيّة في جملتها من القرن 16 إلى القرن 18 لم تكن سوى تجميعات موسوعيّة اتّخذت شكل (كاثالوق) قوائم أو معاجم وذلك لأنّها استندت إلى مفهوم للزّمن متواصل يكاد لا يعرف تقطّعا ولا مستقبلا ولأنّها فضّلت، في الغالب، المقاربة الأخلاقيّة وافتقدت الرّوح النّقدية كما افتقدت الرّوح التّأليفيّة. نذكر من تلك الأعمال عمل "كلود فوشي"(Claude Fauchet)

المنارة للاستشارات

"Recueil de l'origine de la langue et poésie française, rime et roman, plus les noms et sommaires des oeuvres de CXXVII poètes français vivant avant l'an MCCC"(1581) :

وعمل بيرو (Perrault) "Des hommes illustres qui ont paru en France pendant le XVII siècle (1696)»

و"بيار بايل" (Pierre Bayle):

Dictionnaire historique et critique (1696)

حيث تولّى الكاتب، بالنّسبة إلى بعض المؤلّفين، وصف الكاتب انطلاقا من أثره، وهذا أسلوب سيلقى رواجا بعده. وكتاب "جان فرنسوا مارمونتال" (Jean François Marmontel) "Eléments de littérature:"(1787)... أمّا كتُب الموازنة المشهورة التّي راجت من "رابين"(Rapin) (في كتابه: "les comparaisons des grands hommes de l'Antiquité" (1668 à 1681) "qui ont le plus excellé dans les belles – lettres إلى "فولتار" (Parallèle d'Horace,de Boileau et de pope,1761)فهي موازنات بلاغيّة أكثر منها تاريخيّة. إنّ أبرز مكاسب هذا النّقد التّاريخيّ الذي امتدّ من نهاية القرن 17 مع "بيرو" (Perrault) و"بايل" (Bayle) إلى نهاية القرن 18، هو إرساء مفهوم النّسبيّة والحرص على تفسير الظّاهرة الأدبيّة. وباكتشاف الآداب الأجنبيّة، فتح النّقد التّاريخيّ سبلا للنّقد جديدة. (أُنظر "فولتار": "Lettres anglaises" (1733) و"بريفو" (prévost) "Le pour et le contre". (1733 – 1740).

1.4.3. النّقد الصّحافيّ في عصر الأنوار.

في الوقت الذي لا يهتمّ فيه النّقد الأكاديميّ إلا بالآثار الماضيّة نشأت صحافة أدبيّة سريعا ما أعطت لنفسها حق الحكم في الأثر (هذا هو

المنارة للاستشارات

المطلب الرّئيسيّ لـ "journal littéraire" بِـلاهاي(La Haye) (1713 – 1736) بعد أن كانت في البداية صحافة إعلاميّة. (فجريدة "le Journal des savants" لا تنشر إلا ملخّصات) وهذا النّقد الصّحافيّ مفتوح للكتّاب والفلاسفة مثلما هو مفتوح للأساتذة (من بينهم "مارمونتال" (marmontel) و"دالنبار" (d'Alembert) و"لاهارب"(La Harpe) الذين شاركوا في جريدة (Mercure de France) التّي خلفت جريدة (mercure galant) لصاحبها "دونو دي فيزي" (Donneau de Visé) وقد طرح هذا النقد الصحافيّ عدّة قضايا ومناظرات. وإذا كان من ناقد يهاب جانبه فهو دون أدنى شكّ "فريرون"(Fréron) مدير جريدة "l'année littéraire" (تأسّست سنة 1754) هذا "المتقعّر المدّعي" الذي كان عديم الحسّ والضمير والذي اعتبره "فولتار "شعار السّخف" (Epigrammes contre le Franc de Pompignan et contre Fréron. 1760).

المنارة للاستشارات

2 النّقد في القرن التّاسع عشر، الثّوابت والمتناقضات

في القرن التّاسع عشر، وُجِد النّقد كائنا بصيغة المفرد بعد أن كان النّقد توجّهات نقديّة بصيغة الجمع مثلما لاحظ ذلك ألبار تيبودي (Albert Thibaudet) ونشأ النّقد باعتباره اختصاصا تمتهنه طائفة متشابهة أو تكاد، وذلك في الوقت الذي تكوّن فيه شقّان في النّقد متنافسان هما الصّحافيّون والأساتذة. وقد تغذّى النّقد من "جذوره الثلاثة : وهي المهنيّة (الأساتذة والصّحافيّون) والتّاريخيّة (حبّ الإحصاء) والتّحرّريّة (تواجد أطراف متعادية، أطراف متصارعة تحظى جميعها بالتّشجيع على وجه التّساوي)."(ص16) وبفضل هذه الأسس القويّة انتهى النّقد إلى جملة من الثّوابت: ثوابت ايديولوجيّة وثوابت "علميّة" وثوابت الشّخصيّات الرّسميّة... ولكنّه انجرّت عن هذا، مع ذلك، تناقضات هامّة. فمن المتناقضات أنّ الصّعود القويّ الذي شهده النّقد التّفسيريّ (الخارجيّ) لم يكن قادرا على القضاء على النّقد الدغمائيّ بل إنّه أحيانا لا يعمل إلاّ على تغذيته. ومن جهة أخرى، كيف نفسّر ما أصاب "قرن النّقد" هذا من العمى الذي نبّه إليه "جان بولهان" (Jean Paulhan) هازلا. قال: "نُعت القرن التّاسع عشر أحيانا بأنّه قرن النّقد، وهو نعت بالضدّ دون شكّ: إنّه القرن الذي تنكّر فيه كلّ ناقد جيّد لكتّاب عصره. "Les Fleurs de Tarbes" 1941. 1950، Gallimard. ص19).

وبالإضافة إلى هذا فقد تبيّن أنّ هذا النّقد الايديولوجي والوضعيّ نقد لا يناسب مقتضيات الإبداع، الأمر الذي ولّد استنكار كبار الكتّاب وتطوّر "نقد المقالة" (la critique essayiste)

1.2 النّقد الايديولوجيّ والنّقد «العلميّ»

مهما بدا غريبا التّعايش ما بين النّقد الايديولوجيّ، الذي شهد رواجا في عهد الامبراطوريّة الأولى والثانية رغم التّنديد الشّديد به من كتّاب مثل "فلوبار" و"بودلار"، وما بين النّقد العلميّ الذي شهد ازدهارا بفضل رواج علم التّاريخ وعلم النّفس فإنّ هذين النّوعين من النّقد يلتقيان، مع ذلك، عندما تختفي وراء ما يبدو في الظاهر من الموضوعيّة، مواقفُ مسّبقة مفضوحة. وعلى كلّ فإنّ "بروست" (Proust) سيتولّى مقاومة الايديولوجيا العلميّة مقاومة صارمة من خلال أعمال "سانت- بوف". (Sainte –Beuve)

1.1.2 .صمود النّقد الدغمائي.

على امتداد القرن، أرسى عدد كبير من النّقّاد من كبار الأساتذة والصّحافيّين أو الأكاديميّين أو أحيانا ثلاثتهم في نفس الوقت، سلطتهم على أنظمة سياسيّة أو أخلاقيّة أو دينيّة أو / و/ أدبيّة. (إنّ الاحترام الذي يكنّه "بودلار" "لسانت- بوف" أو "موباسان" (Maupassant) "لبرونتيار" (Brunetière) وغيـــرهما كثير، يدلّ دلالة واضحة على المكانة الاجتماعيّة لهذه الشخصيّات التّي غالبا ما تكون رسميّة جدّا. إنّ أستاذا صحافيّا مثل "لا هارب" (La harpe) الذي أعلن إيمانه بالجمال الكونيّ في كتابه :Lycée ou cours de littérature ancienne et moderne" (1797 – 1805) وكاتب صحافيّ مشهور مثل "جوفروا"(Geoffroy) الذي يكتب في جريدة "journal des débats" يتقدّمان في العهد الامبراطوريّ على أنّهما بطلان من أبطال القيم الكلاسيكيّة والأخلاقيّة. وقد تولّت هذه الجريدة الدّفاع عن هذه القيم عشرات السّنين، خاصّة عن طريق : "سان مارك جيراردان"

المنارة للاستشارات

(Saint-Marc Girardin)(1801-1873) صاحب كتاب: "Essais de littérature et de morale" (1845) و"كوفيليبي- فلوري" (Cuvillier-Fleury)(1802-1887) المدافع بقوّة عن التّقاليد في وجه الانحطاط الحديث- أو عن طريق الأكاديميّ "نيزار" (Nisard) (1806-1888) هذا الجمهوريّ الذي اعتنق الامبراطوريّة الثانية ليعتنق المهنة الجامعيّة... إنّ مجلّة " La Revue des deux mondes" المؤسّسة سنة 1830 تعدّ في صفوفها علَمين من الأنصار المتحمّسين للنيوكلاسيكيّة الحديثة وهما "غوستاف بلانش" (Gustave Planche) (1808-1857) و"فردينان برونتيار" (Ferdinand Brunetière) (1849-1906). أمّا الدغمائيّة الدّينيّة فيجسّدها "لويس فايو" (Louis Veuillot) (1813-1883) من "l'univers" أو كذلك "أرمون دي بون مارتان" (Armand de Pont Martin) (1811-1890) و"جول بارباي دورفيلي" (Jules Barbey d'Aurevilly) (1808-1889) الذي ينعته "زولا" (Zola) بأنّه "كاتوليكيّ هستيريّ" وهما مُلكيان (royalistes) في مجلّة "La revue des deux mondes". لقد كان ممّا يسّر على هؤلاء النّقّاد أن يفرضوا وجهات نظرهم أنّ الصّحافة قد بسطت سيطرتها. وكان ممّا أسعد "جول جانين" (Jules Janin) وهو المطالب بسيادة النّقد، : "أنّ الجريدة هي السلطان المتحكّم في هذا العالم ؛ إنّها طاغية العصر الحديث المستبدّ[...]"

"Préface aux contes nouveaux" 1833 في "œuvres diverses"

ج 1. librairie des bibliophiles 1876 - 1883 صXLV

لقد ردّ الكتّاب بعنف ضدّ هذا البوليس الأدبي وأراد "فلوبير" (Flaubert) أن يتحرّر النقد من هيمنة الأخلاق. قال: "يجب أن نمارس النّقد مثلما نمارس تاريخ الطّبيعة أي بتغييب الفكر

المنارة للاستشارات

الأخلاقيّ." (Lettre à Louise Colet بتاريخ 12 أكتوبر 1853). إلاّ أنّه بعد مضيّ خمسة عشر عاما يتخلّى عن هذه الإحالة على النّموذج العلميّ ويطالب بنقد فنّي. قال : "متى سنصبح فنّانين؟ ولا شيء سوى أن نكون فنّانين، ولكن فنّانين بـأتمّ معنى الكلمة؟ "وبعد أسطر من قوله هذا يقلب الأدوار ويتّـهم هذا النّقد التّكفيريّ بأنّه نقد لا أخلاقيّ: قال: "إنّ ما يسوءني في كلّ يوم أن أرى العمل الرّاقي والعمل الهابط يوضعان في مقام واحد فيقع التّرفيع من شأن الصغار والحطّ من شأن الكبار فلا شيء أسخف ولا أدنأ من هذا.(Lettre à Sand . بتاريخ 2 فيفري 1869في: "correspondance Gustave Flaubert et Georges Sand" Flammarion)1981ص 215)

أمّا "بودلار" (Baudelaire) فإنّه لا يحتمل هذه العقول المتقعّرة والمتعصّبة التّي "تعيد الفنّان باستمرار إلى الجماليّة القديمة" وتسأله "عن أخلاقيّة أهدافه ونبل مقاصده." Notes Nouvelles sur Edgar Poe 1857 ج.1.، ج 2 ص320) وقد صرّح هو نفسه، مدافعا عن كاتب "مدام بوفاري" (Madame Bovary) باسم حرّية الكاتب واستقلاليّة الفنّ في علاقته بالأخلاق قال: "إنّ المنطق الدّاخليّ للأثر يُغني عن كلّ ما تستوجبه الأخلاق وإنّه يعود إلى القارئ أن يستخلص خواتم الخاتمة." (L'Artiste بتاريخ 18 اكتوبر 1857) "pléade" ج2. ص 82)

* قضيّتا القرن الأدبيّتان

لقد عُرض كتابا "Madame Bovary" و"les Fleurs du mal" على المحكمة القضائيّة ولكنّهما عُرضا قبل ذلك وبعد ذلك على المحكمة النّقديّة التّي لا تقلّ هولا عن السّابقة.

"Madame Bovary"، رواية مسندة إلى المجهول ولا أخلاقيّة.

المنارة للاستشارات

مَنَع، في بداية الأمر، "لوران بيشا" (Laurent-Pichat) مدير "La revue de Paris" رواية "فلوبير" من النّشر(سَنْسَرَ) وطلب منه واحدا وسبعين حذفا من النّصّ (أحصاها "إيفان لو كلارك" (Yvan Le clerc) في كتابه: crimes écrits.la littérature en procès au XIX siècle Plon 1991 ص 325 – 335)ولكنّ الرّواية صدرت أخيرا في نهاية سنة 1856 بدون أن يدخل عليها تعديل يُذكر. وحالما وقع نشرها في أجزاء بعد الحكم لـ "فلوبير" و"لوران بيشا" بعدم سماع الدعوى في جانفي 1857 ندّد النّقد بمفعول لا أخلاقيّ يتولدّ عن تقنيّة أدبيّة ألا وهي عدم الانحياز : "لا إبداء للرأي، لا تعليق، لا مبالاة قصوى إزاء الرّذيلة والفضيلة. أبطال الرّواية هم كما هم. إمّا أن تقبلهم أو أن ترفضهم. إنّ هذا النصّ هو عبارة عن "أثر فاقد الهويّة...] الحقيقة الأخلاقيّة أين هي؟ (تقرير"كوفيليي فلوري" (Cuvillier-Fleury) في (Journal des Débats) بتاريخ 26 ماي 1857. أمّا "توني ريفيليون" (Toni Revillon) فإنّه في "La gazette de Paris" بتاريخ 18 اكتوبر 1857 ينعى غياب "شخصية محبوبة". وحتّى "سانت.بوف" الذي يناديه "فلوبير" بـ"معلمّي العزيز" ويطلب منه "النّصيحة" "حول بوفاري" (رسالته إليه بتاريخ 5 ماي) فإنّه بعد أن حنّى هذه النسبة إلى المجهول ختم مقاله "moniteur universel" (4 ماي) بإبداء بعض التحفّظات قائلا: "إنّني واع تمام الوعي بأن الانحياز هو المنهج ذاته وهو المؤسّس للفنّ الشّعريّ عند الكاتب ولذلك فإنّ ما أعيبه على هذا الكتاب هو أنّ الخير غائب فيه غيابا مفرطا فلا توجد ولو شخصيّة واحدة تمثّله."

"Les Fleurs Du mal" : ديوان " الفظاعة ".

لم يكن خروج "بودلار" وناشره" بولي – مالاسي" (Poulet -Malassis) وطابعه "دي برواز" (De Broise) من ورطته أفضل من خروج "فلوبار" ومدير مجلّة "La revue de Paris" (في القضيّة المطروحة سابقا) : فحُكم على "بودلار" بغرامة قدرها 300 فرنك و100 على الآخرين. ولو صدّقنا ما تـقوله الـجريدة الكاتوليكيّة "journal de Bruxelles" الصّادرة في 15 جويلية 1857 فإنّ رواية

المنارة للاستشارات

"Madame Bovary" هي "ترتيل عبادة" إذا قورنت بديوان "Les Fleurs du mal"... وما أن نشرت في مجلّة "La revue des Deux Mondes" سنة 1855 تسع عشرة قصيدة حتّى بادرت جريدة "Le Figaro" بالهجوم عن طريق "لـ."فودال" (L. Goudall) الذي رفض هذا " الشّعر الأجرب" ثمّ عن طريق "دورانتي" (Duranty) الذي ندّد بالكاتب "هذا الشّخص المسكون بحسابات باردة يستخدم سخف الغرابة والفظاعة لإدهاش الجمهور." وما أن صدر الدّيوان للعموم (في 21 جوان 1857) حتّى عاد "فوستاف بوردين"(Gustave Bourdin) إلى حملة التّشهير من جديد. وبعد هجوم آخر من (Le Figaro) بقلم "ج. هابنز" (J.Habans) (12 جويلية) طلبت إدارة الأمن مقاضاته. فتولىّ "بودلار" الدّفاع عن نفسه بهذه الملاحظات التّي وجّهها إلى محاميه : "ينبغي أن يُحكم في الكتاب حكما جمليّا [...] فإنّه توجد الأخلاق الإيجابيّة والعمليّة التّي وجب أن يخضع لها النّاس جميعا ولكنّه توجد (كذلك) أخلاق الفنون". (Pléiade "ج1. ص 194-193).و لم يجد "بودلار" المساندة إلاّ من أربعة من النّقّاد من بينهم "جول بارباي دورفيلي"(Jules Barbey d'Aurevilly) ولم يتدخّل لا "قوتيي" (Gautier) ولا "سانت باف" (Sainte Beuve) ويشير هذا "المكلّف على الآداب الجميلة بشكل من الأشكال في عهد الامبراطوريّة" حسب عبارة "إ. لكلارك" (Y.Leclerc) (ص:230) في رسالته إلى "بودلار" التّي حلّلها "بروست" (Proust) في كتابه (contre Sainte-Beuve)، إلى "موهبة" بودلار "الغريبة" ولكنّه يحتمي وراء أبويّة بسيطة قائلا: لا شكّ أنّك قد تألمّت كثيرا يابُنيّ العزيز"... وقد فسّر "إ. لوكلارك" (y.Leclerc) موقفه هذا بأسباب أدبيّة (سانت. بوف شاعر وناقد أكاديميّ دون شكّ) ولكنّه فسّره كذلك بأسباب اجتماعيّة وسياسيّة قائلا: إنّ هذا النّاقد الرّسميّ(سانت. بوف) الذي وقع فصله من "le Moniteur" بعد مقاله عن "مدام بوفاري" والذي نعته زملاؤه بأنّه "سيّد اللا أخلاق" من أجل مقالاته عن "مدام بوفاري" و"فاني" Fanny لِـ "فايدو"(Feydeau) والذي ذكره"سينار" (Senard) على أنّه كاتب لم تقع ملاحقته من أجل مشهد في غاية الإباحيّة في كتابه (volupté) فإنّ هذا العضو في الأكاديميّة

المنارة للاستشارات

الذي يطمح إلى عضويّة مجلس الشّورى يودّ أن يكون بعيدا عن قضيّة يراها، أدبيّا، قليلة الجديّة معتبرا الأثر على قدر الصّورة التّي له عن صاحبه." (ص230).

2.1.2النّقد الوضعيّ

إنّ بحوث "نيزار" (Nisard) "Histoire de la littérature française" : (1844-1861) و"بروناتيار" (Brunetière) الأستاذ بدار المعلميّن العليا ومدير مجلّة "Etudes critiques Revue des deux Mondes" 6 "sur l'histoire de la littérature française أجزاء. 1880-1892 و"L'évolution des genres" (1890 -1900) الباحثين اللّذين يصدران الحكم في تاريخ الأدب بمقياس مُثُلهما الكلاسيكيّة، يعتقدان أنّ الموضوعيّة التّاريخيّة يمكن أن تُخفي إيديولوجيا رجعيّة. وبالإضافة إلى ذلك، هل هنالك أكثر تكلّسا وأكثر تصغيرا من نظريّة التطوّر عند "بروناتيار" (Brunetière) الذي يعتقد متأثّرا بالنّظريّة الدّروينيّة، أنّ الأجناس الأدبيّة تخضع لنفس القوانين العلميّة التّي تخضع لها غيرها من الأجناس. وبهذه الصورة فإنّ الموضوعيّة تقارب الدغمائيّة. وحتّى "تان" (Taine) نفسه (1828-1893) في كتابيه:"origines de la France contemporaine (1876 - 1896)"

و:"Derniers essais de critique et d'histoire" يطلق العنان لنزعته المحافظة والأخلاقيّة

إنّ استفادة النّقد من المذهب الوضعيّ أمر لا جدال فيه فقد مكّنه إدخال المنهجين التّاريخيّ والعلميّ (فمنهج التّصنيف إلى أجناس الذي أُستُعير من العلوم الطبيعيّة قد طوّر تاريخ الأدب) من التوجّه إلى تمشّ تفسيريّ أوسع وبالتالي من الإعداد للتّمشّي الذي سيسود في القرن العشرين. ومع ذلك فإنّ

المنارة للاستشارات

إرادة تطبيق النّموذج العلميّ السّائد على النّقد الأدبيّ وبصفة آليّة، لا تخلو من تبسيط مشوّه ولا يكون فعل ذلك إلاّ من قبيل الإيديولوجيا العلمانيّة (Scientiste) ذلك أنّ "تان" (Taine) مثلا، قد تبنّى، متّبعا "كونت" (Comte) (1857-1798) رؤية لتاريخ الفنون مفرطة في اعتماد السببيّة وقصَرَ مدى الأثر على قيمته الوثائقيّة ولهذا السبب أرعد "فلوبير" قبل "بروست" في وجه النّقد الوضعيّ قائلا : "[...] كان النّقد في زمن "لاهارب" (La Harpe) نحويّا وهو في زمن "سانت.بوف" و"تان" تاريخيّ، [...] متى سيهتمّ النّقد بالأثر في حدّ ذاته، وبصفة مكثّفة؟ إنّما يقع (اليوم) التّحليل الدّقيق غاية الدّقّة للبيئة التي أُنتج فيها الأثر وللأسباب التّي أنشأته ولكنّ شعريّة الأثر ذاتها من أين تولّدت ؟ وكذلك نظم الأثر وكذلك أسلوبه؟ وكذلك رؤية الكاتب؟ لا التفات البتّة إلى ذلك. ("Lettre à George Sand" بتاريخ 2 فيفري 1869 "). وهذه الايديولوجيا العلمانيّة ذاتها هي التّي يستهدفها "بروست" أيضا من خلال "سانت. بوف" قال: "[...] إنّ الفلاسفة، هؤلاء الذين لم يعرفوا كيف يجدون في الفنّ كلّ ما هو واقعيّ ومستقلّ عن أيّ علم من العلوم، مكرهون على تصوّر الفنّ والنّقد وغيرهما مثل تصوّرهم للعلوم. حيث يكون السّابق. ضرورة، أقلّ تقدّما من اللاّحق. إلا أنّه، في الفنّ، لا يوجد (بالمعنى العلمي على الأقلّ) معلّم ولا أوّل (متقدّم)." contre Sainte-Beuve" ص -154 153) فإذا قلنا بقول "بروست" فإنّ الأدب والعلم غير قابلين للاختزال ولهذا وجب أن لا نؤسّس تاريخ الأدب على مفهوم التّطوّر مثلما يجري ذلك في غالب الأحيان.

* "سانت بوف": ما بين النّقد الخلاق والنّقد الموضوعيّ.

إنّ المسيرة العلميّة لـ "سانت بوف" مسيرة رامزة بمعنى أنّه يمكن لنا أن نقرأ فيها مظاهر الغموض المختلفة التي حفّت بالنّقد المعاصر. لقد اعتنق "سانت- بوف" في بداياته "نقد المساوئ" داعيا إلى نقد يقوم على

المنارة للاستشارات

الفهم. الدّليل على ذلك مقاله حول "ليليا" (Lélia) لـ"ساند"(Sand) الذي نشر في 29 سبتمبر1833 في "الناسيونال"(le National) حيث ينكر جنس النصّ السرديّ الهجين الذي يتنزّل في منتصف الطّريق بين الواقعيّة والتّخييليّة. إنّ نزعتين متوازيتين تتصارعان داخله دون شكّ: إحداهما تحبّب إلى نفسه الحرّية والطرافة والعبقريّة (وهي التي تدفعه إلى أن يكون صديقا لـ"هيقو"(Hugo) و"بودلير") والثانية تجذبه في اتجاه النّظام والتّقاليد والرّداءة (وهي تلك التي تفسّر لنا لماذا لا يمكن له أن يفهم كبار كتّاب عصره.).

أمّا التّناقض الثاني الذي يسكنه فهو ذلك التناقض بين حبّه للممارسة التطبيقيّة الأدبيّة وميله إلى التّنظير. ولهذا جاءت أعماله متأرجحة بين النّقد الخلاّق والنّقد الموضوعيّ. فهو يبرز ما لكلّ عبقريّ من إبداع غير قابل للتّلخيص، مخالفا بذلك النّزعة الوضعيّة عند "تان" (Taine) وجاعلا من النّقد "الآلهة الملهمة العاشرة" (أ. تيبودي: (Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours" ص 292) ومعلنا، بشكل من الأشكال، عن النّقد الموضوعاتيّ. (في هذه المسألة، فإنّه من العلامات الدّالة أن يُثني عليه "ج.ب. ريشار" (J.B.Richard) في مداخلة له عنوانها : "Sainte – Beuve et l'expérience critique" في النّدوة العلميّة بـ "سيريزي" (cerisy) سنة 1966). ولكنّه، من ناحية أخرى يفضّل، عند دراسة الأثر، تصنيف الكتّاب حسب"الترتيب الذي يقتضيه الفنّ" (Lundis XII) متجاهلا أولئك الذين قوّضوا ذلك التّرتيب...

وفي نهاية الأمر فهل "سانت- بوف" كاتب فاشل أم هو أوّل نقّاد الحداثة؟ فلئن كانت الإجابة لا تكون حتما إلاّ مزدوجة، فإنّ إجابة "بروست" على خلاف ذلك، كانت قاسية. ذلك أنّه يبدأ بالسّخريّة من تجارب النّاقد الشّعريّة قائلا:"إنّه يحاول أن ينجز ما أعجبه عند "تيوكريت" (Théocrite) وعند "كوبار" (cooper) وعند "راسين" أمّا ما جاء منه وما نبع من لا شعوره، عميقا، شخصيّا، فليس فيه إلاّ التعثّر." (ص180) ثمّ يستنتج من ذلك "غياب الدلالة من إنتاج نقديّ عجيب برمّته"...

المنارة للاستشارات

2.2 النّقد التّاريخيّ.

إنّ أقلّ ما أتاحه المنهج التّاريخيّ هو أنّه أحدث ثورة نقديّة، بفضلها انفصل النّقد في القرن التّاسع عشر عن القواعد الكلاسيكيّة أوّلا وعن اعتناق العبقريّة الرّومنطيقيّة ثانيا وبفضلها تجدّدت الفيلولوجيا الكلاسيكيّة. وبالإضافة إلى ذلك فإنّ جلّ الصّحافيين والأساتذة المرموقين قد توجّهوا إلى هذا النّقد التّاريخيّ.

1.2.2. تاريخ الأدب زمنَ الرّومنطيقيّة.

لقد تبنّت "جـارمان دي ستايل" Germaine de Staël في كتابها : "De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales" (1800) مقاربة اجتماعيّة تاريخيّة ترفض الكونيّة المجرّدة عند الكلاسيكيّين منخرطة بذلك في نهج النّسبيّة عند عصر الأنوار. وقد ساهمت، أيضا، في تأسيس المثل الرّومنسيّ وذلك بالتّنويه بالحرّية العبقريّة وتقديم طرافة الأثر على احترام القواعد. وكان "ستاندال" (Standhal) هو الصّانع لميثاق الحداثة الرّومنسيّة. وقد أعلن، فعلا، عن القطيعة النّهائيّة مع التّقاليد الكلاسيكيّة قائلا: "إنّ محاكاة "سوفوكل" و"أوريبيد"(Euripide) اليوم وادّعاء أنّ هذه المحاكاة لا تثير التّثاؤب لدى فرنسيّي القرن التّاسع عشر، لهي الكلاسيكيّة عينها." (الفصل 3) فالتّاريخيّة عنده، أي هذا التصوّر الذي بمقتضاه تتطوّر الثّقافات مثلما تتطوّر المجتمعات، قد قطعت بصفة جذريّة مع رؤية كلاسيكيّة للجمال الأزليّ. وطالب"ستاندال"، مخالفا "لاهارب"(La Harpe) بإلغاء الوحدات الثلاث باسم القابليّة للتصديق ورغب في إيجاد "مأساة وطنيّة نثريّة" وطرح قضايا أكثر حداثة. واعتبر

المنارة للاستشارات

"ستاندال"، خلافا "لراسين"(Racine) الذي تحوّلت تجديداته الشّكليّة إلى قواعد وتحوّل هو نفسه إلى كاتب كلاسيكيّ، أنّ شكسبير رومنسيّ وذلك من أجل رفضه للقواعد وتصويره الذّكيّ للشّخصيّات. أمّا سانت. بوف (Sainte.Beuve) ففي أولى مؤلّفاته التّي لم يقدّمها للأكاديميّة الفرنسيّة وهو: "Tableau historique et critique de la poésie et du théâtre français du XVI siècle" (1828 – 1829)، يشرّع أيضا للرّومنسيّة ويعتبر خاصّة أنّ "هيقو" "Hugo" هو الشّكسبير الفرنسيّ.

2.2.2.نحو تاريخ "علميّ" للأدب.

لقد تولىّ "سانت- بوف" بعد "أونبار" Ampère في كتابه:

"Histoire de la littérature française au moyen âge comparée aux littératures étrangères" (1841) تصنيف الكتّاب إلى "عائلات فكريّة". ولأنّه ينزّل الكتّاب في سياقهم الاجتماعيّ الثّقافيّ وينطلق في بحوث بيوغرافيّة طويلة حتّى يكشف عن "أسرار" آثارهم، فإنّه قد أثار إعجاب "تان"(Taine) و"لنسون"(Lanson). ولكنّه، طبعا، لم يُثر إعجاب "بروست" الذي يرى بأنّه لا جدوى من وراء إحصاء "تاريخ طبيعيّ للفكر" ومساءلة بيوغرافيّا الرّجل وتاريخ أسرته وكلّ مميّزاته، بهدف فهم آثاره ومعرفة طبيعة عبقريّته" (ص152) فالأثر ليس وليد الرّجل الإجتماعيّ والأنا السّطحيّ الذي يمكن إعادة تركيبه ولكنّه وليد الأنا العميق، وهذا العالَم الدّاخليّ لا يمكن أن نصل إليه إلاّ إذا باشرنا الأثر مباشرة حسيّة لا مباشرة عقليّة. وانتهى "بروست" مرّة أخرى إلى نتيجة عنيفة قائلا : "يبدو أنّ "سانت- بوف" لم يفهم، في أيّ وقت من الأوقات، ما في الإلهام والعمل الأدبيّ من خصوصيّات."(ص161)

المنارة للاستشارات

سيضع "بروناتيار" (Brunetière) في آخر القرن، منهجا "موضوعيّا" كنّا أبرزنا مخاطره يتمثّل في ضرورة البدء بتفسير الآثار قبل تصنيفها وإصدار الأحكام في شأنها. وبقي "بروناتيار" في كتابه:"Manuel d'hitoire de la littérature"(1898) أسيرا للخطاب المدرسيّ الذي يميّز كتاب "لاهارب"(La Harpe) :

Le lycée ou cours de littérature ancienne et moderne" (1797 – 1805)") الذي يوافقه في الانتساب إلى **النيوكلاسيكيّة** والموقف المعياريّ المسبّق. (الجدير بالملاحظة أنّ التّنظيم التّاريخيّ البحث في الأجزاء السّتّة عشر من كتاب "بروناتيار" متبوع بترتيب تعليميّ وهرميّ يجعلنا نجد تصنيف الأجناس نفسه، أيّا كانت الفترة التّاريخيّة المدروسة، فالشّعر أوّلا ثمّ البلاغة ثمّ التّاريخ.

2.2.3. تجديد الفيلولوجيا.

الجدير بالذّكر، بالإضافة إلى أنّ التّاريخ سيعتمد في المستقبل على الفيلولوجيا (فلنتذكّر أنّ "رنيان" (Renan) كان فيلولوجيا للّغات السّاميّة) هو أنّ ثورة القرن الفيلولوجيّة الكبرى التّي أصبحت ممكنة بحكم أنّ كلّ المكتبات الكبرى أصبحت تمتلك بعد 1850 "قسما للمخطوطات المعاصرة" قد تحقّقت بظهور النّشر العالِم ("ف.كوزان"(V.cousin) مثلا يدير نشر آثار القرن 17). فبتطبيق المبادئ الوضعيّة، وخاصّة في بداية القرن العشرين، أصبحت النّصوص مؤرّخة ومرتّبة ترتيبا محكما، ليس هذا فقط، بل وقعت دراسة نشأتها، وذلك بالنّظر في مصادرها والمؤثّرات والنّماذج التّي أثّرت في كتّابها...

المنارة للاستشارات

3.2 ازدهار النّقد الأستاذيّ والصّحافيّ

إنّ مهنة الأستاذيّة بالنّسبة إلى عدد كبير من النّقّاد من أمثال "لاهارب" (La Harpe) و"فيلمان" (Villemain) و"أمبار" (Ampère) و"نيزار" (Nisard) و"سانت- بوف" (Sainte – Beuve) جاءت ملطّفة من تجاوزات ممارسة صحافيّة رأينا سابقا إلى أيّ مدى يمكن أن تكون دغمائيّة. وقد سبق لِـ"بودلار"، في عصره، أن ندّد بـنقد "جانين"(Janin) اللاّذع وقد استاء صاحب ديوان "Les fleurs du mal" – أي بودلار- من مقال "جانين" البذيء حول "Henri Heine et la jeunesse des poètes" الصادر في "l'indépendance belge" بتاريخ 12 و13 فيفري 1865) وأعدّ له جوابا قاسيا لن ينشر إلاّ في 1887 و1901. حيث يسخر "بودلار" من ضعف ذوقه وعقله قائلا: "ما ألذّ النّوم على وسادة الآراء الجاهزة !" (ج2. ص 232) ثم يسخر، بعد ذلك، من تهاونه في مجال الفنون قائلا : "أنت رجل سعيد، وفي سعادتك هذه ما يكفي لعزائك من كلّ أخطائك فأنت لا تفقه شيئا في هندسة الألفاظ ولا في تشكّل اللّغة ولا في الرّسم ولا في الموسيقى ولا في الشّعر." (ص239). وفي مقال كتبه "بودلار" في 1862-1863 ونشر في: "le Mercure de France" بتاريخ 1 مارس 1907 عنوانه: "l'esprit et le style de M.villemain" ظلّ فيه على لهجته المحطّمة تجاه "فيلمان "قال: "هذا الكاتب الذي هو مجهول بقدر ما هو معروف "هذا" الذي يجسد انعدام الفائدة الصاخبة والمؤذيّة" (ص192-193) هذا الحسود الذي لا عقل له فهو ذليل وفارغ ومدّع.

إنّ "بودلار" يلتذّ بالطعن في أعمال هذا الأجير الغامض وهذا "الناقل عن غيره نقلا آليّا" الذي "يجهل فنّ كتابة جملة وكـذلك فنّ بناء كتاب" فليس كتابه " : "Cours de littérature" سوى "مختصر عاديّ

المنارة للاستشارات

في مستوى أستاذ بلاغة" (ص 195) أمّا أسلوبه "فأسلوب الموظّفين، تلميحيّ، اوتوماتيكيّ وأكاديميّ"(ص197-199)..

ومهما سخط النّقد على "الأدب الصّناعيّ" (عبارة "سانت- بوف" في 1839) الذي تنشره الصّحافة التّجاريّة ("La revue de Paris" التّي تأسّست في 1828- "La Presse" التّي أنشئت في 1836 وكذلك "Le Siècle") فإنّه لم يسلم هو بدوره من الوقوع في بعض الممارسات المشبوهة التي عرضها "إيتيان لوسطو" (Etienne Lousteau) في كتابه: "Illusions perdues" (1837-1843) على "لوسيان دي روبانبري (Lucien de Rubempré) قال: "هل يمكن لنقد صنع لاعتبارات خارجة عن النّقد أن يسوّى في قيمته وفي أجره بأكثر من مدح جافّ يقال اليوم ويُنسى من الغد. فالقضيّة يا عزيزي هي قضيّة مراتب الأعلام المشاهير فأنا أربح خمسين فلسا في الشّهر للقيام بهذه المهنة، مهنة المجادلين من أجل الأفكار والشّهرة الصّناعيّة والأدبيّة والمسرحيّة بينما يمكن أن أبيع رواية بخمسمائة فرنك وأدخل في صفّ الرّجال الذين يُهاب جانبهم." ("Livre de poche"، 1983. ص 214)

أمّا "بلزاك" فإنّه يكشف بصفة مباشرة أو عن طريق نفس هذه الشّخصيّة "كواليس الحياة الأدبيّة" و" الشّراكة الحميمة ما بين النّقد وأصحاب المكتبات " قال: " فالذي يصفّق له عامّة الجمهور هو إمّا النّجاحات المفاجئة أو المستحقّة أمّا ما تحتويه الكواليس فهو الوسائل الدّنيئة دائما والممثّلون الثانويّون المتبهرجون والمصفّقون المؤجّرون والخدم."(ص212). كلّ شيء كان قابلا للاستعمال لدى الصّحافيّين من حفلات العشاء والملاطفات والهدايا." (ص314)

المنارة للاستشارات

3 عهد التحوّلات (النّصف الأوّل من القرن العشرين)

إنّ القرن الحقيقيّ للنّقد إنّما هو فعلا القرن العشرون مثلما بيّنه "جيرار جينات" في كتابه "Rhétorique et enseignement" (1966) فإذا نظرنا بصفة إجماليّة في العلاقة بين الأدب والتّعليم لاحظنا أنّ الوظيفة الشّعريّة في القرن 19 كانت طاغية على الوظيفة النّقديّة بينما انعكس الأمر اليوم. فعصرنا اليوم هو فعلا عصر التّفكير النّقديّ وانعكاس القراءة على ذاتها وهو العصر الذي تطوّر فيه أيضا النّقد التّفسيريّ الذي يقوم على الأسس الثلاثة الآتية: المعرفة والوصف والتأويل.

لقد كان النّصف الأوّل من القرن العشرين مرحلة تحوّلات فبينما كانت هيمنة النّقد التّاريخيّ والصّحافيّ تضع القرن العشرين في امتداد للقرن الماضي فإنّ رفض اللّغة والأدب التقليديّين وكذلك ظهور القراءة التّي ساعد تعليم تاريخ الأدب على ظهورها، لا ننسى ذلك، وظهور القارئ (الكاتب أصبح أوّل قارئ ناقد لما يكتب) كلّ ذلك مهّد لتغيّرات عميقة فيما بعد الحرب.

1.3 النّقد الموسوعيّ.

يتنزّل "قوستاف لنسون" (Gustave Lanson) (1857-1934) في قلب النّقد الموسوعيّ، وقد لعب دورا أساسيّا في ازدهار تاريخ الأدب وتاريخ الأفكار والجينولوجيا ولكنّه كان أكثر تحفّظا من "سانت-بوف" إزاء النّقد البيوغرافيّ. وقد نهض الجامعيون، طبعا، بهذه البحوث الموسوعيّة ونشروا مقالات في: "Revue d'histoire littéraire de la France" التّي أنشئت سنة 1894 أو بحوثا مركّزة على قضيّة معيّنة من قبيل ما وضعه

المنارة للاستشارات

"جان بوميي" (Jean Pommier) في: "La mystique de Beaudelaire" نشر في 1932. ولكن نهض به أيضا صحافيّون ودارسون (مثل:"أ. تيبودي" (A.Thibaudet) : "Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours" 1936. و"ج. بريفو" (J. Prévost) La création: littéraire chez Stendhal" (1942 – الخ).

1.1.3. اللّنسونيّة

إنّ هذا الذي يسمّى، بسهولة، "اللّنسونيّة" لا يؤدّي ما في هذا الباحث من غموض وتناقضات وهو الذي ينزّل نفسه في علاقته "بالبوفيّة" (نسبة إلى سانت – بوف) وفي علاقته بالمذهب الوضعيّ عند "رينان" (Renan) و"تان" (Taine) أو كذلك "برونيتيار" (Brunetière). فمن "سانت – بوف "المبدع لجنس نقديّ جديد هو "البورتريه" (Le portrait)، الذي يراوح ما بين المقاربات البيوغرافيّة والأدبيّة والاجتماعيّة، يحتفظ "لنسون" بمفهوم "الكاتب" ولكنّه في نقده "الفنّيّ" يفضّل مفهوم "تان" للكاتب وهو مفهوم أكثر فلسفيّة "وعلميّة". فهو يعتقد، مثل الفيلسوف، أنّ الأثر هو إنتاج "أنا" كامل وعاقل، وهو كذلك إنتاج بيئة وعصر، ومن هنا جاء اختياره أن يدرس مصادر الأثر البيوغرافيّة والأدبيّة والتّاريخيّة والاجتماعيّة. وبالإضافة إلى ذلك فإنّ "لنسون" متأثّر أيضا بالمؤرّخَيْن الوضعيّيْن "لانقلوا" (Langlois) و"سينوبوس" (Seignobos) اللّذين يدعوان في كتابهما: "L'Introduction aux études historiques" إلى الاهتمام بالخصوصيّات والتوجّه إلى المناهج البيوغرافيّة والبيبليوغرافيّة والفيلولوجيّة الصّارمة.

ورغم أنّ الهدف الذي يرمي إليه "لنسون" هو تفسير الآليّات البسيكولوجيّة والاجتماعيّة للإبداع الأدبيّ فإنّه يرفض مع ذلك، أن

المنارة للاستشارات

تختصر الآثار الأدبيّة في قيمتها الوثائقيّة وأن يختزل الأدب في أنّه "جمع جافّ لجملة من الأحداث والصياغات" قال: "إنّه أريد فرض الشّكل العلميّ على الأدب وآل الأمر إلى أن لا يقدّر فيه إلاّ المعرفة الوضعيّة ويحرجني أن أصرّح هنا باسم "رنيان"(Renan) باعتباره من الأعلام الواقعين في الخطإ الذي ألاحظه: فقد كتب في كتابه: "L'Avenir de la science" هذه الجملة التي أودّ أن لا أرى فيها إلاّ حماسا متهوّرا لشابّ حديث العهد بالبحوث العلميّة. قال: "إنّ دراسة تاريخ الأدب مجعولة بنسبة كبيرة لتعويض القراءة المباشرة لآثار الفكر البشريّ". إنّ هذه الجملة هي الإنكار ذاته للأدب. فهي لا تسمح له بالعيش إلاّ على أنّه فرع للتّاريخ، تاريخ العادات والتّقاليد أو تاريخ الأفكار."(Préface à Histoire de la littérature française"Hachette..1894 ص VII).

ف"لنسون" يعارض المقاربات التأليفيّة الشّاملة ويفضّل عليها قراءة الأثر وما ينشأ عنها من لذّة فكريّة. قال: "إذا لم تكن قراءة النّصوص الأصليّة هي التّجسيد الدّائم لتاريخ الأدب وهدفه الأساسيّ فإنّ تاريخ الأدب لن يفيدنا إلاّ معرفة عقيمة وعديمة القيمة [...]فالأدب ليس موضوعا من مواضيع المعرفة : إنّما هو دربة وذوق ولذّة. فالأدب لا يُعرف، وهو لا يُتعلّم بل الأدب يمارس ويُنمّى ويُحبّ." (صVII-VIII) ولأنّ الأدب يتأبّى جزئيّا عن التّفسير فإنّ البعد الذاتيّ لعمليّة التّلقّي وإنّ القراءة باعتبارها إعادة كتابة شخصيّة التّي تحول دون أن يتكلّس الأدب ودون أن يتحوّل إلى أثر كلاسيكيّ، ليس من مشمولات مؤرّخ الأدب... فمهمّة مؤرّخ الأدب، في نظر "لنسون"، تقتصر على التّشجيع على القراءة وذلك بأن تيسّر فهم النّصوص. قال:"إنّما تجب الإحالة على الأثر نفسه الآنَ ومباشرة لا أن يحال على الملخّصات والمؤلّفات المدرسيّة." (ص

المنارة للاستشارات

VI) ولهذا فإنّ كتابه: "Histoire de la littérature française" (1894) يناقض "المذكّرة" أو كتاب التّمارين الذي أصدره "برونيتيار" سنة 1898 وعنوانه: "manuel d'histoire de la littérature" فالأمر لا يتعلّق في هذا الكتاب بتدريب نخبة اجتماعيّة على تأليف "الآداب الجميلة" وإنّما يتعلّق الأمر بإعانة أكبر عدد ممكن من تلامذة المعاهد والطلبة ورجال الأدب على امتلاك ثقافة حقيقيّة. وهكذا فإنّ "لنسون" قد حرّر تاريخ الأدب من اللّوازم البلاغيّة باستعمال تمشّ قائم على قراءة الأثر وإن كان تمشّيا خارجيّا.

وألّف "لنسون" كتاب: "Origines et premières manifestations de l'esprit philosophique dans la littérature française de 1675 à 1748" (1907 ـ 1910).

وفيه أقام العلاقة بين الأدب والحياة الاجتماعيّة وظهر في هذا المؤلّف بمثابة الرّائد لتاريخ الأفكار والعقليّات. أمّا كتابه: "Programme d'études sur l'histoire provinciale de la vie littéraire en France (1903) ومنه منتخبات في: (Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire,1965) فهو كتاب لا يقترح أقلّ من جرد طموح للحياة الأدبيّة الفرنسيّة الذي لم ينجز إنجازا صالحا إلاّ في السّنوات السّتّين بفضل أعضاء مجلة "Annales d'histoire sociale" التّي أنشأها "مارك بلوك" (Marc Bloch) و"لوسيان فابر"(Lucien Febvre) سنة 1929. وقد كتب هذا الأخير في المجلّة نفسها مقالا عنوانه: "Littérature et vie sociale. De Lanson à Mornet :un renoncement" (1941) يأسف فيه أن لا تكون كتب تاريخ الأدب سوى مجرّد مجموعات من الدّراسات المحدودة الموضوع وأن تكون مبتورة من البعد التّاريخيّ الذي سعت إليه

المنارة للاستشارات

"مدام دي ستايل" (Madame de staël) وهذا البعد التّاريخيّ هو الذي يسمح وحده بمواجهة ناجعة بين الأدب والمجتمع لأنّه يرسم التّطوّرات الموازية لهذه العلاقة بينهما. ويدشّن"لوسيان فابر"، حقيقةً، تاريخ الأفكار بكتابه: "le problème de l'incroyance au XVI siècle : la religion de Rabelais" (1942) وذلك بعد أحد عشر عاما من إصدار "هانري بريمون" (Henri Bremond) الجزء الأخير من كتابه: "Histoire littéraire du sentiment religieux en France" (1916 – 1931) وبه انطلق التّأليف في تاريخ العقليّات.

2.1.3 النّقد الفيلولوجيّ الحديث.

إنّ "لنسون" الذي أدار عند "هاشيت" (Hachette) مجموعة "les grands écrivains de la France" وترك طبعتيْن نقديتيْن (هما: "lettres philosophiques de Voltaire" في 1909 و"méditations de Lamartine" في 1915) قد جعل من الفيلولوجيا الأساس الذي يقوم عليه تاريخ الأدب: يجب أوّلا وقبل كلّ شيء أن نختار النّصّ الذي نريد طبعه وأن نهيّئه وهو الذي سيكون المحجّة والمعتمد بعد أن تؤكّد المخطوطات صلوحيّته. أمّا "قوستاف رودلر" (Gustave Rudler) وهو واحد من أتباعه الذي كان له الفضل في وضع "طبعة تاريخيّة ونقديّة" "لأدولف" (Adolphe) (1919) وكتاب: "les tcchniques de la critique et de l'hitoire littéraire" (1923) فإنّه يمثّل نقطة الالتقاء ما بين النّقد الفيلولوجيّ والنّقد الجينيّ، وذلك رغم أنّه عيب عليه حصر تاريخ الأدب في دراسة المصادر. فهو يميّز بين النّقد الخارجيّ (دراسة المصادر والمراسلات والشّهادات..) والدّاخلي (تاريخ المخطوطات وتحقيقها، تحليل المسوّدات..) ولهذا فهو يبدأ بالتّحقيق بدقّة في النّصّ

المنارة للاستشارات

وهو في ذلك يفضّل "**النّصّ الصّافي**" أي الطّبعة الأصليّة التّي وضعها الكاتب من غير تدخّل من النّاشر ويطلب بعد ذلك تفحّص الاختلافات الواقعة في المخطوطات وفي غيرها من النّسخ القائمة.

أمّا منهجه في التّحليل فيتمثّل في ترتيب" المادّة الأوّليّة" للأثر (الأحاسيس والمشاعر والأفكار) وذلك قبل أن يمعن النّظر في العمل الإبداعيّ (قيود الجنس الأدبيّ، النّظم والأسلوب)

ونلاحظ، عرَضا، أنّ هذا المطلب (الفنّيّ) الأخير ظلّ قائما في المنشورات النّقديّة الحاليّة. أمّا "بيار أوديات"(Pierre Audiat) في كتابه: "la biographie de l'œuvre littéraire"(1924) فإنّه، خلافا لـ"رودلار" (Rudler) يقترح أن ننطلق من مقاصد الكاتب وصولا إلى تفاصيل الأثر.

ولنسجّل، أخيرا، في مجال النّشر العالم ميلاد مجموعة: "Bibliothèque de la Pléiade" التّي أنشأها "جاك شيفرين" (Jacques Schiffrin) سنة 1930 عند النّاشر "قاليمار"(Gallimard) وقد أصبحت الأجزاء المنشورة لهذه المجموعة في ورق توراتي أعمالا مرجعيّة حقيقيّة: فتحقيق النّصّ يقع في غاية الصّرامة واختلاف القراءات والهوامش توفّر للدّارسين زيادة على ذلك، معلومات هامّة عن النّصّ.

3.1.3 النـّقد البيوغرافيّ

لقد كان اهتمام "لنسون" بالنّقد البيوغرافيّ أقلّ من اهتمام "سانت – بوف" به وقد ألحقه بتاريخ الأدب. وفي فترة ما بين الحربيْن يُعَدّ "أندري موروا" (André Maurois) المعلّم الكبير لهذا الجنس النّقديّ المبعوث من جديد (من خلال كتابيْ : "La vie de Disraëli" 1927 و"Aspects de la biographie" 1928) وقد ثار "أ. موروا" في مجلّة : "La nouvelle

المنارة للاستشارات

Revue française" لشهر جويلية 1926 على تكاثر الدّراسات البيوغرافيّة الرّومنسيّة التي فيها خيانة لحياة كبار الرّجال. فمن واجب الباحث البيوغرافيّ في نظره أن يعرّفنا بحياة معقّدة تعريفا دقيقا وصحيحا وأن يعرّي لنا عن أسرارها. وردّد "لويس مونتان – شوفيي" (Louis Montin – Chauffier) صداه في العدد الصّادر في سبتمبر 1928. قائلا: "إنّ ظروف انبعاث هذا الجنس من الكتابة جعلت المؤلّفين، فعلا، يميلون إلى تأليف كتاب مسلّ تسلية الكتابة الرّوائيّة وذلك على حساب الحقيقة وإلى الاهتمام بشخصيّة البطل أقلّ من اهتمامهم بوجوده والبقاء على السّطح لأنّه أكثر لمعانا وأيسر في المعالجة."(ص393) وبعد ذلك بصفحتيْن نظر في الإنتاج المعاصر ووصفه بقوله:" إذا كان لي الآن أن أنظر فيما ينجز اليوم وأن أحاول تحديد حدود الدّراسة البيوغرافيّة المزدهرة الآن فإنّني أحدّها شمالا بعمل "م. سندرال" (M.Sindral) وهو "(Talleyraud)" وجنوبا بعمل "م. بنجمان"(M.Benjamin) وهو: "Balzac" مع "م. موروا" (M.Maurois) في الوسط فهو معلّم العاصمة. وبين هذا التّأويل الباهر والبارد الفاقد لكلّ شكل من أشكال الحياة ولكنّه المشعّ ذكاء وبين هذه المحاكاة البلزاكيّة المليئة بـالطاقة الخلاّقة والحيويّة ولكنّها المقصية لحضور البطل فإنّه يمكن أن ننزّل، في اعتقادي، بقية الأعمال كلّها."

2.3. «العصر الذهبيّ» للنّقد المحترف

لقد أصبحت الصّحافة تلعب دورا هامّا في الحياة الأدبيّة (لذلك يستدعي النّاشرون النّقـّادَ أكثر ممّا كانوا يفعلون في القرن الماضي، إلى موائد الغذاء لاستمالتهم واسترضائهم.) وممّا يدلّ على الصّحّة الجيّدة لهذا النّقد المحترف إنشاء جمعية وطنية لنقّاد الأدب سنة 1926 يعيش عدد لا يستهان به منهم من قلمه وذلك بالكتابة في عديد الجرائد اليوميّة

المنارة للاستشارات

والأسبوعيّة والمجلاّت فكان ما في النّقد الصّحافيّ من حماس وحيويّة مدعاة للعجب (فالأثر الواحد يمكن أن يثير عشرات المقالات النّقديّة بأقلام، في الغالب، متيقظّة ومُغرمة) ولكنّها، كانت، كذلك، مع الأسف، مدعاة للاستياء بسبب مظهرها المعياريّ بل حتّى الدّغمائيّ أحيانا.

وبـرزت ظـاهرة جـديدة ألا وهـي إصدار نشريّات أسبوعيّة مثل "le Figaro" و"les nouvelles littéraires" (أسّسها "موريس مارتان دي قار" (Maurice Martin du Gard) سنة 1922 اللّتين تسحبان ما بين مائتيْ ألف إلى ثلاثمائة ألف نسخة. نضيف إلى هذه الأرقام الصّدى الكبير الذي حظيت به لقاءات "فريد ريك لفافر" (Frédéric Lefèvre) (جريدة "les nouvelles" تنشر ركن" ساعة مع..." من 1924 إلى 1933) وبذلك يتبيّن أنّ الإعلام، حتّى لا نقول " تنوّع وسائل الإعلام"، قد دخل، بعدُ، في منافسة النّقد.

ولئن شهدت الجرائد رواجا فإنّ الأمر لم يكن كذلك مع المجلاّت التي لم تر إلاّ عصرا ذهبيّا قصيرا في بداية القرن حيث بلغ عددها المائتيْ مجلّة. وكان ذلك على حساب الكتاب ذاته الذي لم يكن يجد قرّاء كثيرين. وقبل أن نتناول النّقد الخلاّق الذي احتضنته بعض المجلاّت فإنّنا نتوقّف لحظة عند خصوصيّات هذا النّقد الصّحافيّ الذي كان في جملته تقليديّا وجدليّا، ونفضّل أن ننظر في نقد الرّواية وهو الجنس المعاصر الأبرز.

1.2.3 نـقد معياريّ.

إنّ جلّ النّقّاد، بمن فيهم بعض العاملين في مجلّة حداثيّة مثل NRF، يعلنون انتسابهم إلى المذهب الإنسانيّ. " هذا المذهب الإنسانيّ الغائم"، حسب "روب قرييي" (Robbe Grillet) الذي صنع ومازال يصنع في

المنارة للاستشارات

السّنوات الخمسين "الأيّام الزّاهرة لمجتمع يسير اليوم نحو الانحطاط" Minuit (Pour un nouveau roman، 1963.ص40). المذهب الإنسانيّ إنّما هو الأخلاق البرجوازيّة. وقد قال " مارسيل أرلند" (Marcel Arland) في مجلّة NRF لشهر فيفري 1924 (ص156): " أنا لا أتصوّر الأدب بدون أخلاق" ومن هنا كان حرج النّقد أمام كتاب "voyage au bout de la nuit" فكلّ الأعمال التّي أعطت الإحساس بأنّها مفرطة في التّشاؤم وأنّها ملحدة ومناهضة للتّقاليد ولا أخلاقيّة أو منحرفة، قد رفضت رفضا عنيفا، رفَضها حرّاس النّظام الأدبيّ والأخلاقيّ المستعدّون دائما، وهذا يؤسف "برنانوس" (Bernanos) في جريدة "le jour" الصّادرة في 29 أفريل1934 ، للإعلان عن " سقوط الرّواية" (أُنظر "Essais et écrits de combats" "Pléiade" ج1.ص1304).

إنّ النّقـّاد يبحثون عن "سرّ " الأثر في الرّسالة التّي يحملها الكاتب: "فالرّوائيّ العظيم " هو فعلا الذي يعرف كيف يبدع أثرا تكون الأحداث الفرعيّة فيه محكومة بحقيقة عليا تحتويها. فتوجّه اهتمام النّقد إلى المضمون ولكنّه توجّه بصفة خاصّة إلى الجنس الأدبيّ وظلّ النّقد مروّجا للقوانين الجماليّة القديمة، "فالرّواية الصّالحة " هي تلك التّي تنتسب انتسابا واضحا إلى جنس واحد ولهذا فإنّ "جِيد" "Gide" هو في نظر "ر. فرناندز" (R. Fernandez) "روائيّ ناقص" لسبب بسيط وهو أنّ روايته: "les faux- Monnayeurs" كتابة من "جنس هجين " (مجلّة NRF. جويلية 1926. ص100) وبالنسبة إلى "هـ. لامبار" (H.lambert) و"ب. أوديات" (P.Audiat) فإنّ رواية: "le voyage au bout de la nuit" "أثر غير قابل للتّحليل (L'En-dehors. بتاريخ 15 جانفي 1933) "بما أنّ هذا الحليف للشيطان قد خلط كلّ الأوراق" (la Revue de France لنفس هذا اليوم أي 15 جانفي).

المنارة للاستشارات

والواقع أنّ المعجم النّقديّ، مثلما لاحظ "روب قريي" (Robbe Grillet) لاحقا، يكاد لا يتطوّر، وأنّ الجماليّة الواقعيّة ما زالت تهيمن عليه في هذا النصف الأوّل من القرن. فالمطلوب دائما من الرّوائيّ أن يقصّ، بالأساس، قصّة قابلة للتصديق تتحرّك داخلها شخصيّات قابلة للتّصديق، وأن يخلق جوّا وعالما قريبا بما فيه الكفاية للعالم الذي يعيشه القرّاء حتّى يجدوا الرّغبة في أن يسبحوا فيه... أمّا الشّكل فلا يهمّ، إذ ركّزت المقالات النّقديّة بالأساس على لهجة الأثر وجنسه وتأليفه ونفسيّة الشّخصيّات فيه وقضاياه... أمّا الأسلوب فقد احتلّ المنزلة الأخيرة باعتبار أنّ الكتابة ليست سوى وسيلة للقصّ تقدّم، في حيويّة، حكاية آسرة. فكان أقصى ما يطلبه "مارسال أرلوند" (Marcel Arland) في موضوع الأسلوب، أن تكون لغة الكتابة "صافية" تُقصى منها "جوازات اللّغة المعاصرة وأدرانها" (NRF، أكتوبر 1924. ص628).

2.2.3 من نقد الأهواء إلى النّقد الدّغمائيّ

وبالإضافة إلى هذا، فإنّ هذا النّقد يقع أحيانا في مبالغات الذاتيّة والدغمائيّة، ويُعتبر "بول ليوطو" (Paul léautaud) (1872-1956) الممثّل بامتياز لهذا النّقد القائم على الهوى وقد صرّح بصفة جليّة في جريدة " Nouvelles littéraires" الصّادرة في 1 فيفري 1939 قائلا: "إنّ الشيء الذي يؤثّر فيّ، يتقدّم، عندي، على الشيء الذي يبلغ درجة الكمال"... أمّا غيره من النّقّاد من أمثال" بول سوداي" (Paul Souday) الكاتب في جريدة "Temps" من 1912 إلى 1929، أو "ليون دودي" (Léon Daudet) مؤلف "Ecrivains et artistes" (1929) فهما يعتقدان أنّ على النّاقد أن يكون حكما، وهذا رغم كونهما من أوّل من اعترف "ببروست" (Proust). ثمّ إنّ "ليون دودي" نفسه هو واحد من " المورّاسيين" (نسبة

المنارة للاستشارات

إلى شارل موراس) في "Action française" وواحد من هؤلاء الوطنيّين الذين يرفضون الرّومنطيقيّة والقرن التّاسع عشر "الغبيّ" (وهو عنوان بعض مؤلّفاته صدر سنة 1921) بصفتهم المدافعين الصّالحين الغيورين على القيم الكلاسيكيّة.

* روايتان " فضيحتان "

إنّ تلقّي رواية "سلين" (céline) : "voyage au bout de la nuit" (1932) ورواية "سارتر"(Sartre) "la Nausée" يمثّل تمثيلا جيّدا المدى التّقليديّ والايديولوجيّ معا لهذا النّقد الصّحافيّ.

قضيّة "سلين" (céline)

إنّ المقـــالات التّي جمعها " أندري درفال" (André Derval) في كتـــابه: "70 critiques de "Voyage au bout de la nuit" (1935-1932) IMEC éditions، 1993) الذي سبق أن أشرنا إليه، تسمح لنا بمزيد الفهم للفضيحة التّي أثارها هذا الكتاب العجيب. إنّه يعاب على هذا الطّبيب- الكاتب الكارثة أنّه كتب "رواية القرف " (ج. تروك. G.Truc. comoedia، بتاريخ 31 اكتوبر 1932) رواية لا واقعيّة من فرط سوداويتها، ويعاب عليه إنتاج هذا الخليط من الأسلوب الفاحش والأسلوب النّبيل ومن السّيرة الذاتيّة والمقالة الاجتماعيّة، هذه "الاعترافات الممزوجة بالكتابة الهاجية، وهذا الخليط من السّرد "البيكارسك"(الملحمي) و"الروبرتاج" (الإخبار) الغنائيّ" ("إ. جالو" E.Jaloux في : Nouvelles littéraires بتاريخ 10 ديسمبر. 1932). والغريب هو أنّ "ليون دودي" (Léon Daudet) سيكون، مرّة أخرى، من أكثر النّقّاد وضوحا للرّؤية فيتوقّع (في جريدة "Candide" بتاريخ 22 ديسمبر 1932)"أنّ هذا الكتاب العجيب" "سيحرّر جيله" من بروست الذي كان نوّه به في عصره.

المنارة للاستشارات

كتاب ناجح تفوح منه رائحة الفضيحة: "La Nausée"

إنّ هذا الكتاب، كما لاحظ "أندري تيريف" (André Thérive) في "Le Temps" بتاريخ 14 جويلية 1938 لم يحدث طبعا من الضّجّة ما كان يحدثه لو أنّه صدر قبل هذا بثلاثين سنة. واكتسب هذا الكتاب قيمته من "أنّه كان ملخّصا لتيّارات عديدة معاصرة في الأدب وفي علم النّفس". وعند النّظر في "الملفّ الصّحافيّ" المثبت في كتاب :"oeuvres romanesques" ("Pléiade"1981.ص 1701-1711) يتبيّن أنّ النّقد في جزئه الأكبر ينوّه، دون شكّ، بطرافة عمل "سارتر" (Sartre) وموهبته ولكن دون الإشادة به كتحفة فنّيّة. فـ"جان بيار ماكسنس" (Jean Pierre Maxence) في "le Gringoire" بتاريخ 10 جوان الذي يعيب على سارتر أسلوبه الثقيل، يقدّم أحسن من غيره التلقّي النّقديّ لهذه الرّواية الأولى التّي أُعتبرت "في الوقت نفسه رواية موتّرة وشديدة الأهميّة. " أمّا "أندري بيران"(André Perrin) في العدد 91 من مجلة "Mois " فقد انتهى إلى إقرار مقلق ولكنّه سيتبيّن لاحقا أنّه ليس مخطئا. قال: رواية "La Nausée" رواية ليست محبوبة وقلّ مَن سيحبّها " ولهذا أسبابه فقد شهد "إ. جالو" (E.Jaloux) في "les nouvelles littéraires" بتاريخ 18 جوان 1938 بقوله: "لا يوجد كتاب، في اعتقادي، صبّ على قارئه مثل هذا القدر من القرف". وهذا الحكم تؤكّده هذه الأسطر لـ "مرسال أرنولد" (Marcel Arnaud) وهي مشتقّة من مجلّة "NRF" لشهر جويلية 1938 قال : إنّه يتهافت في أن يجعل كلّ شيء متهافتا، [...] وكلّ ما يصدر منه، في تناول العالَم والشّخصيّة المركزيّة وحتّى الأشكال الفنيّة فإنّه يعالجه بدون حبّ وهذا فعلا ما يجعله محدودا." (ص133). وفي النّهاية فإنّه، فيما يخصّ رواية "la nausée"، يمكن حقّا أن نتكلّم على فضيحة حتّى وإن كانت أقلّ فداحة من الفضيحة التّي تسبّبت فيها رواية: "le voyage au bout de la nuit"

المنارة للاستشارات

أمّا الاستياء الثاني الذي نشأ عن رواية "La Nausée" فيمكن أن نعبّر عنه بقولنا : "هل يمكن أن نصنع من الفيلسوف روائيّا صالحا؟" ("أ. روسو" (A.Rousseaux). Le Figaro. بتاريخ 28 ماي).

فقد كان العديد من النّقّاد، من بينهم "م. أرلوند" (A.Arland) في غاية الانزعاج من غموض جنس هذه الرّواية. قال: "هل هذه رواية؟ الأقرب، في الحقيقة، أن نتكلم على دراسة أو نصّ هجائيّ أو تأمّلات فلسفيّة. " وتكلّم غيره من النّقّاد على قصيدة أو اعترافات... وذهب عدد كبير منهم إلى أنّ رائحة أستاذ الفلسفة الكريهة تفوح من هذه الرّواية. قال "أ.م. بتي جان" (A.M. Petit jean) (في جريدة Verdredi بتاريخ 6 ماي): "إنّ أسوأ مقاطع رواية "LaNausée" هي تلك التي يتهيّأ لنا فيها، أكثر من غيرها، أنّ "سارتر" ليس الرّجل الذي يتأمّل وجوده ولكنّه الأستاذ الذي يتمنّى، عن طريق الرّواية، أن يتخلّص من دروس الفلسفة".

3.3 النّقد المبدع

في فترة ما بين الحربيْن، هذه الفترة الأولى من الأزمة المعاصرة، تطوّر "النّقد المقالي" (critique essayiste) المضادّ للآنسونيّة وكان ذلك بفضل بعض المجلاّت خاصّة.

3.3.1. نقد اللّنسونيّة.

منذ 1910 يعيب "بيقواي" (Péguy) في كتابه : (victor-Marie comte Hugo) على النّقد التّاريخيّ إهماله للأثر. ويشير "جون بولهان" (jean Paulhan) في كتابه: " les fleurs de Tarbes" (1941) إلى انعدام الشّجاعة من هذه المقاربة التّي تقف عند ما يحيط بالأدب. وبعد خمس سنوات يرفض "لاربُو" (Larbaud) في فصل من فصول كتابه: "sous

المنارة للاستشارات

Renan, l'Histoire et" : هو فصل "l'invocation de Saint Jérôme la critique littéraire"، يرفض إلحاق الأدب بتاريخ الأدب لأنّ الأدب ما أن يصبح موضوعا من مواضيع العلم حتّى يصير فريسة بين أيدي المختصّين الذين يتباهون بهذا النفوذ الذي يتمتّعون به.

3.3.2. النّقد المقالي

لقد صمد "النّقد المقالي" في وجه النّقد العقلانيّ والنّقد الدغمائيّ في ما بين أواخر القرن 19 وبدايات القرن 20. وكان ذلك مع "ريمي دي قورمان" (Remy de Gourmont) (1858-1914) هذا المتعاون مع مجلّة "Mercure de France" الذي يدعو إلى تمشّ في النقد يقوم على الغلوّ ("le livre des masques" (1896-1898) و"Promenades littéraires" (1913) ومع "فيليكس فينيون" (Félix Fénéon) (1861 -1947) سكرتير مجلّة "La Revue blanche" وناشر "رنبو" (Rimbaud) و"لا فورق" (La forgue) وهو الوحيد الذي وجد عند "ج. بولهان" (J.Paulhan) التّقدير والاحترام (كتابه: "F.F.ou le critique" (1945) ومع " الانطباعيّين" كذلك: "أ.فرانس" (A.France) ("la vie littéraire" 1888-1892) و" ج. لوماتر " (J.Lemaitre) ("Impression deThéâtre" 1888-1898).

لقد اتّسم كلّ النّصف الأوّل من القرن 20 بنقد التّماهي وكان أبرز الممثّلين له : "سواريز" (Suarès) ("Xénies". 1923) و"دوبوس" (Du Bos)(Qu'est-ce que la littérature?. 1938) ولكن على الخصوص "تيبودي" (Thibaudet) الذي جمع بين المقاربات التّاريخيّة والفلسفيّة والأسلوبيّة متأثّرا بـ "باركسون" (Bergson) قصد التّعريف بإبداع طريف (Flaubert 1922). أمّا هذا الذي سيطلق عليه فيما بعد

المنارة للاستشارات

"نقد الوعي" فقد ظهر مع "جاك ريفيار" (Jacques Rivière) ("Etudes" 1912) و"مارسال ريمـــون" (Marcel Raymond) الـــذي ورد ذكره عند "ج. روسي" (J. Rousset) في: "Forme et signification" (1963) و"ج. بولي" (G.Poulet) في: "la conscience critique" (1971). والرّأي عند "ج. بولي" أنّ الكاتب للدّراسة المعنونة بـ "De Baudelaire au surréalisme" (1963) الرّامية إلى إعادة خلق العالم الشّعريّ للكاتب، هو مُنصت إلى الآخر، دون شكّ، ولكنّه يصطدم بالواقع الموضوعيّ للأثر لأنّه لا يعيد رسم تطوّر العلاقات ما بين الوعي الإبداعيّ وأشيائه. وقد رأت هذه السّنوات الثلاثون نفسها بدايات رائدين كبيرين آخرين للنّقد الموضوعاتيّ وهما "غستون باشلار" (Gaston Bachelard) "la Psychanalyse du feu" (1937) وستكون لنا إليه عودة، و"ألبار بيقين" (Albert Begin) الذي يوجّه إلى النّقد الموسوعيّ خطابا ساخرا منذ المقدّمة في كتابه: "l'arme romantique et le rêve" (1937) مطالبا بذاتيّة النّاقد ومركّزا تحاليله على المخيّـل الشّعريّ.

ولنذكّر أخيرا بالدّور الأساسيّ الذي لعبه "جان بولهان" (Jean Paulhan) "Petite préface à toute critique" (1951) و"بول فاليري" (Paul Valéry) ("Variétés" 5 أجزاء. 1924-1944) في تطوير النّقد الحديث ولفت النّظر إلى خصوصيّات الكتابة.

النقد المبدع والمجلاّت (الأدبيّة والعامّة)

لقد كوّنت المجلاّت الأدبيّة والعامّة حجر الزّاوية حقّا للنّقد المبدع وذلك بنشرها لنصوص نقديّة طريفة من أشكال مختلفة من الكتابة (مقالات، تقديم كتب، منتخبات من البحوث والدّراسات، يوميّات خاصّة أو مراسلات) وبميلها إلى اكتشاف كتّاب جدد بطرق مختلفة بما فيها التّرجمة.

المنارة للاستشارات

إنّ أقدم مجلّة هي مجلّة "le Mercure de France" أسّسها "ألفراد فالات" (Alfred Vallette) سنة 1890. وهي شريك للمذهبين الطّبيعيّ والرّمزيّ وجاذبة إليهما، بصفة انتقائيّة، عددا كبيرا من الأقلام التّي طبعت عصرها مثل "مالارمي"(Mallarmé) و"بلاوي" (Bloy) و"ريمي دي قرمون" (Remy de Groumand) و"رونار" (Renard) و"كلوديل"(Claudel) و"جِيد" (Gide) و"ب. لويس" (P.Louys) و"فاليري"(Valéry) و"موريك" (Mauriac)... وبموت "ألفراد فالات"(Alfred Vallette) و"جورج دوهامال" (Georges Duhamel) و"جاك برنار"(Jacques Bernard) أيّام التعاون الفرنسي مع الألمان خلال الحرب العالميّة الثانية، فإنّ "بول هارتمان" (Paul Hartmann) و"سمويل دي ساسي" (Samuel de Sacy) تعاقبا على رأس إدارة مجلّة " Mercure" إلى أن توقّفت سنة 1965. ولكنّ هذه المجلّة قد كانت ضحيّة نجاحها منذ السّنوات العشرين إذ تجاوزت حدود كونها مجرّد مجلّة أدبيّة وفنيّة بإصدارها قرابة الثمانيّة آلاف صفحة سنويّا وما يقارب المائة ركن في المجلّة..

وفي هذه السّنوات العشرين فإنّ مجلّة : "la nouvelle Revue Française" هي التّي أخذت في الهيمنة على عالم الآداب وقد تأسّست سنة 1909 بإرادة تجديد الأدب بدفع من " أ. جيد " (A.Gide) و"ج. شلومبارغر" (J.Schlumberger) و"ج. كوبو" (J.copeau) و"ج. ريفيار" (J.Rivière) و"ج. قاليمار" نفسه (G.Gallimard) و"ج. بولهان"(J. Paulhan) وقد احتلّ هؤلاء الأربعة الأخيرون مسؤوليّة إدارة المجلّة على التّوالي من 1912 إلى 1914 ومن 1919 إلى 1925 ومن 1925 إلى 1935 ومن 1935 إلى 1940. وقد تفتّحت هذه المجلّة على كلّ كاتب طريف واهتمّت "بفرايد" (Freud) مثلما اهتمّت بالرّوائيّين الأمريكيّين مدافعة في نفس الوقت عن القيم الكلاسيكيّة. وقد شارك في تحريرها نقّاد متميّزون كان لأركانهم الصحافيّة صدى متأكّد، نذكر من هذه الأركان : ركن "les réflexions" لألبار

المنارة للاستشارات

تيبودي" وركن "les propos " "لألان" (Alain) وركن "les Essais" "لـرامون فرناندز" (Ramon Fernandez) وركن "chronique des spectacles" "لجان بريفو" (Jean Prévost) وركن "chronique des Romans" "لمارسال أرلند" (Marcel Arland)...

وبداية من فترة ما بين الحربيْن تطوّرت مجلاّت عامّة انفتحت على الفنون الأخرى وعلى العلوم الإنسانيّة وحتّى، أحيانا، على الحياة السياسيّة والاقتصاديّة. وقد التزمت المجلاّت الآتيّة بالمذهب الإنسانيّ اليساريّ : مجلّة "Europe" أسّسها "رومان رولان" (Romain Roland) سنة 1923 ومجلّة "Esprit" أسّسها المفكّر الكاثوليكي "إيمانوال مونيي" (Mounier Emmanuel) سنة 1932 وتابع عمله، بعده، "ألبار بيقين" (Albert Béguin) و"جان ماري دومياخ" (Jean Marie Domenach). أمّا المجلّة الأولى- أي "Europe" التّي ساهم في تحريرها "أ. أبراهام" (A.Abraham) و"ل. أراقون" (L. Aragon) و"ج. كاسو "(J.Cassou) و"بـ.إلوار" (Paul Eluard) و"ج. قيهينو" (J.Guéhenno) وغيرهم والتّي اكتشفت كتّابا كبارا أجانب مثل "قوركي" (Gorki) و"بسترناك" (Pasternak) و"زويق" (Zweig) و"نرودا" (Neruda) أو "هامات" (Hammet) فإنّها قد تعلّقت بالأدب أكثر من المجلّة الثانيّة (أي " Esprit") وهي ما تزال إلى اليوم تخصّص أعدادا خاصّة لكتّاب مشهورين (من أواخرهم : "كلفيتو" (Calvino) و"كيبلينق" (Kipling) و"كولتاس" (Koltès) و"مالارمي" (Mallarmé). أمّا مجلّة " Le Minotaure" (1933-1939) فهي لا تقلّ عن السّابقتين أهميّة وإن كانت دونهما شهرة ثمّ إنّ أعضاءها ("ليريس" (Leiris) و"بروتون" (Breton) و"كايلوا" (Caillois) و"باتاي" (Bataille) و"لاكان" (Lacan) و"كلوسوزوسكي" (Klossowski) قد قوّضوا الفروق الثقافيّة التّقليديّة وذلك بجمعهم ما بين الأدب والفنّ والتّحليل الباطنيّ والاتنولوجيا.

المنارة للاستشارات

4 من امبراطوريّة النّقد إلى أزمته (النّصف الثاني من القرن العشرين)

لقد أعلنت الخمسينات الدّخول في عصر الشّكّ حسب عبارة "ساروت" (Sarraute) الشّهيرة وذلك رغم صمود القوى المحافظة. وجاء ذلك ليختم إعادة النّظر في التصوّر التقليديّ للّغة والأدب والنّقد التّي انطلقت في ما بين الحربيْن. وانفجرت الحداثة النّقديّة أخيرا ومن المفارقات أن يكون بشّر بها في القرن الماضي العالِمون أنصار قيام علم أدبيّ والكتّاب الذين طالبوا باستقلاليّة الأدب. وانتصرت هذه الحداثة النّقديّة في السّنوات السّتين بكلّ تناقضاتها. ومثلما أشار "سارج دو برفسكي" (Serge Doubrovsky) في كتابه: "Pourquoi la nouvelle critique?" (1966) فإنّ النّقد الحديث ظهر في فرنسا متأخّرا بعشرين سنة من ظهوره في الولايات المتّحدة (New criticism). ويمكن أن نفسّر هذا التأخّر بسببيْن: أحدهما أنّ النّقد الجماليّ كان شديد الرّسوخ والتّجذّر والثاني أنّ الجامعة كانت لنسونيّة (أُنظر مقال "تـ. بافال" (T. Pavel المذكور سابقا) ولذلك فإنّ جيوب التمرّد قد وُجدت على هامش الفضاءات المؤسّساتيّة فكانت بالمدرسة التّطبيقيّة للدّراسات العليا التّي ستصبح لاحقا مدرسة الدّراسات العليا للعلوم الاجتماعيّة وبجامعة باريس 8- فنسان. فكان أعظم ما نتج عن هذه الثّورة الكوبرنيكيّة "التّي أحيت النّقد أخيرا من سباته العميق" ("Pourquoi la nouvelle critique?" mercure de France. 1966. ص270) هو تفرقع الاختصاصات التّي كانت إلى هذا التّاريخ منصهرة في تاريخ الأدب واستقلاليّتها بعضها عن بعض. وقد كانت هذه المرحلة الممتدّة إلى نهاية السّبعينات مرحلة في غاية التّعقيد والاضطراب

وقد سميّت كذلك "العصر البنيويّ" لأنّ البنيويّة قد هيمنت عليها، هذا التّيّار الفكريّ الجديد – وليس هذه الرّؤية الجديدة للإنسان – التّي تتمثّل، في أيّ مجال من المجالات، في إعطاء الأولويّة لدراسة البنى أي النّظم المغلقة للعلاقات التّمييزيّة. ولئن جسد "كلود ليفي ستروس" (Claude Lévi-Strauss) البنيويّة في فرنسا فإنّ النّقد البنيويّ قد نشأ، دون شكّ، في السّنوات العشرين مع الشّكلانيين الرّوس ولم ينتشر في فرنسا إلاّ بعد مضيّ أربعين سنة بفضل جملة من اللّغويّين هم "سوسير" (Saussure) و"بنفينست (Benvéniste) و"جاكبسون" (Jackobson). إلاّ أنّه علينا، مرّة أخرى، توخّي الحذر من التسميات المبسّطة فالنّقد البنيويّ، وكذلك النّقد الحديث، ليس مدرسة وتحت هذه التّسميّة تكمن ممارسات في غاية التنوّع. ولِننظر، هنا، قبل تحليل مختلف هذه المقاربات النّقديّة تحليلا دقيقا في القسم الأخير من كتابنا هذا، إلى الخصوصيّات العامّة لهذا النّقد الحديث– مظاهر الانفصال والاتّصال لهذا العصر الذي لم يعمّر طويلا، في نهاية الأمر، والذي سيُفضي إلى "**ما بعد البنيويّة**".

1.4 حلول الحداثة أو سلطان النّقد

1.1.4. "النّقدان"

إنّ "بارت" (Barthes) في مقال له سنة 1963 عنوانه: "النّقدان" منشور في كتابه "Essais" يقيم المقابلة بين "**نقد التّأويل**" المنتسب إلى هذه التيّارات الفكريّة الكبرى وهي الماركسيّة وعلم النّفس الباطنيّ والفينومينولوجيا والوجوديّة وبين النّقد الجامعيّ وهو وريث "لنسون" (Lanson) ويريد هذا النقد أن يكون موضوعيّا وهو بذلك يخفي ايديولوجيّته الوضعيّة. ويرى هذا النّقد التّقليديّ القائم على مفاهيم بالية

المنارة للاستشارات

وخاصّة على علم النّفس عند "ريبو" (Ribot) أنّ الأدب فنّ ثابت وليس فنّا إشكاليّا يتعاطاه كتّاب يكتبون قصد التّعبير عمّا في أنفسهم لا أكثر من ذلك. ويرى "بارت" أنّ الأثر الأدبيّ ليس وسيلة للتّعبير ولا للتّصوير ولكنّه "يبدأ في اللّحظة التّي ينحرف فيها عن نموذجه" (أو لنكون أشدّ حذرا : عن نقطة انطلاقه)" (ص 248-249). وقد رجع "بارت" في كتابه :(critique et vérité) إلى المعنى أنّ الكتابة لا تهدف إلى التّعبير عن المتكلّم بصفة كاملة وإنّما تهدف "إلى الإشارة دائما وأبدا إلى "لاشيء" المتكلّم القائم في كلّ واحد منّا. "فاللّغة ليست الخبر عن المتكلّم [...] وإنّما هي المتكلّم (ذاته)." (ص 70-71) وقد أكّد "س. دوبرفسكي" (S.Doubrovsky) هذا المعنى بقوله: إنّ "الأنا العميق" في الكاتب، وما أدراك ما هو إنّما هو إذن في واقع الأمر "أنا" لا عمق فيه وإنّما هو امتداد للّغة، للغةٍ ليس لها مركز وهي لا تتكلّم إلى أحد ولا تكشف عن شيء. ويتلخّص "النّقد الجديد" بكامله في المبدإ الآتي: لا يعلن الأدب أبدا إلاّ عن غياب المتكلّم." ("les chemins actuels de la critique" ص146) وأصبح النّقّاد الجدد بفعل معاداتهم للمذهب الإنسانيّ وبتأثّرهم "بالعلوم الإنسانيّة" لا يهتمّون بالمقاصد والدّلالات الظّاهرة وهي مقاصد ودلالات محدودة حتما بل أصبحوا يهتمّون بالتعدّد الدّلاليّ في النّصّ. فالأثر لا يملك معنى واحدا- ذلك المعنى القانونيّ (المكتسب من القاعدة) الذي يَضْمَنُه الكاتبُ ويُفرض على أجيال كاملة من القرّاء- ولكنّه يملك معاني متعدّدة مختلفة باختلاف العصور. فاللّغة الأدبيّة لغة رمزيّة وحينئذ متعدّدة.

إنّ أزمة تحليل النّصوص، عند بارت، تعود إلى هذا التصوّر للغة باعتبارها مجرّد أداة وإلى هذا الرّفض لتحرير الكلام قال: "إنّ النّقد القديم ضحية منهجيّة يعرفها محلّلو اللّغة معرفة جيّدة ويطلقون عليها

المنارة للاستشارات

اسم "اللاّرمزيّة" (L'asymbolie) أي أنّه يكون من المستحيل على النّقد أن يرى رموزا وأن يعالجها أي أن يرى وجودا لمعان متعدّدة متزامنة (متواجدة)". (ص40) فكان أن دعا "بارت" إلى قراءة رمزية جامعة رافضا القراءة الحرفيّة المدقّقة في الجزئيّات. فالتحق في ذلك بموقف "ج.ب. ريشار" (J.P.Richard) الذي نعت النّقد الحديث، في مقال له صدر في مارس 1963، بأنّه نقد "كلّياني". قال: "المقصود هو أن تهدف القراءة إلى إعادة إدراك الأثر [...] في كلّيته أي في وحدته وانسجامه في الوقت نفسه فهو نقد للجملة لا للتّفاصيل."(quelques aspects nouveaux de la critique littéraire en France in le Français dans le monde)

فكان من الواضح أنّ "نقد الوظائف والدّلالات" قد قطع مع "نقد الحدود" الذي هو نقد خارجيّ: "فالأمر يتعلّق دائما بوضع الأثر المدروس في علاقته بشيء آخر، بشيء خارج الأدب، وهذا الخارج عن الأدب يمكن أن يكون أثرا آخر (سابقا) أو حادثة بيوغرافيّة أو حتّى "محبّة" أحسّ بها الكاتب إحساسا حقيقيّا و"عبّر عنها". (" les deux critiques" ص251 و248). إنّ النّقد القديم يعارض "التّحليل الآني" الذي يقترحه النّقد الفينومينولوجيّ والموضوعاتيّ والبنيويّ ويفضّل عليه المقاربات النّفسيّة والاجتماعيّة ذات الطّبيعة "العلميّة" التي تعتمد كذلك تمشّيا استدلاليّا منهجيّا وتضع أيضا الأثر في علاقة بالواقع المحيط به خارج النّصّ.

وينتقد "بارت" (Barthes) في كتابه "critique et vérité" الوجه الآخر للنّقد التّقليديّ وهو صفته الإخباريّة. قال: "طالما كان للنّقد وظيفته التّقليديّة المتمثّلة في إصدار الأحكام فإنّه لا يمكن له أن يكون إلا اتّباعيّا أي متّبعا لمصالح الحكّام. بينما لا يتمثّل النّقد الحقيقيّ للمؤسّسات وللّغات في إصدار الأحكام في شأنها وإنّما يتمثّل في التّمييز بينها، في فصلها بعضها

المنارة للاستشارات

عن بعض وفي تحليلها." (ص14) ولأنّ "النّقد الحديث" نقد حقيقيّ فإنّه انقلابيّ لأنّه لا ينظر إلى اللّغة باعتبارها واسطة ولكن باعتبارها موضوع دراسة ويعطي لنفسه الحقّ في دراسة كلّ الخطابات المؤلّفة فلم يَعد النّقّاد حكّاما وإنّما أصبحوا كتّابا يتفرّعون مثلما يتفرّع كتّاب القصّة إلى كاتب وكويتب (écrivant). وهكذا فإنّه من بين أبرز الانقلابات التّي أحدثتها هذه الثّـورة النّقديّة نسجّل لا فقط إبدال مفاهيم "الأدب" و"الكاتب" و"الأثر" بمفاهيم جديدة هي "الكتابة" و"القارئ" (النّاقد) و"النّصّ" أو "النّصّ" (بالحروف التّاجيّة أي النّصّ المستقلّ واللاّنهائيّ) ولكن نسجّل أيضا عودة النّقد والنّقّـاد إلى حضن الأدب.

وفي نهاية السّتّينات فإنّ نوعا من التّوازن، حسب "طوماز بافال" (Thomas Pavel) قد حصل بين أربعة أصناف من المقاربة: من جهة بحوث الجامعيّين (خصوصيّة تاريخيّة) والنّقّـاد الاجتماعيّين (عموميّات تاريخيّة) ومن جهة أخرى البحوث الموضوعاتيّة والأسلوبيّة (خصوصيّات آنية) والشّعريّة والسّرديّة والسّيميائيّة (عموميّات آنية). إلاّ أنّ هذا التّوازن قد اختلّ بسبب ما نتج عن أحداث 1968 حينما امتدّ النّقدُ الجديد إلى المركز الوطنيّ للبحث العلميّ (CNRS) و"كوليج فرنسا" وعدد كبير من الجامعات الفرنسيّة والأجنبيّة وهيمن على الحقل الأدبيّ. ومن ذلك الوقت انساب النّقد الجديد لرغبته الجامحة في الاستقلال بنفسه ولإبداعيّته العظيمة و"للمزايدات النّظريّة" انسيابا سيعود عليه بالضّرر.

*** خصومة جديدة بين القدامى والمحدثين.**

في سنة 1965 تقدّم "ريمون بيكار" (Raymond Picard) وهو أستاذ بالسّربون، ناطقا بلسان النّقد الجامعيّ التّقليديّ ليهاجم، من وراء كتابه " Sur Racine" (1963) الذي وصفه "بارت" بأنّه "نوع من الانتروبولوجيا الرّاسينيّة البنيويّة والتحليليّة معا" (ص 5) ليهاجم

المنارة للاستشارات

النّقد الجديد، هذه الخدعة الجديدة (والمستهدفون هنا، زيادة على "بارت" هم :"فيبير" (Weber) و"مورون" (Mauron) و"ريشار" (Richard). إنّ مؤلّف "la carrière de Jean Racine" (وهو ريمون بيكار)(1956) الذي عاب عليه "بارت" أنّه لم يعرف كيف يتخلّص من النّقد السّيرذاتيّ، يأسف من أنّ هذا الذي يركّب بين منهجين متناقضين- وهما "الموقف الانطباعيّ والموقف الدّغمائيّ". "nouvelle critique ou nouvelle imposture " jean Jacques) Pauvert، 1965.ص79) - لا يثير شبح النّقد الجامعيّ إلاّ ليزيد الإساءة إليه. (نفسه ص84) وهو (ر. بيكار) ينتقد، بالإضافة إلى ذلك، ضعف الصّرامة والقيمة التّحليليّة لهذا النّقد الاعتباطيّ القاطع الذي تعجز تعميماته المشوّهة عن الإحاطة بالإحدى عشرة مأساة "لـراسين" (وهو ينتقد بالخصوص "المفهوم المحدّد مسبقا لـ "homo racinianus"" (ص36) وللمقولات الجاهزة مثل مقولة "الأب" و"الظّل" و"الضّياء" الخ) وهذا النّقد الذي يزعم "الكشف عن جانب جنسيّ متحرّر من القيود" (ص34) في هذا "المسرح العنيف ولكنّه العفيف". وهو يندّد، أخيرا، بهذا " النّوع من النّقد الاستعاريّ" (ص25) الذي يهدف إلى إعطاء أبّهة "علميّة" لأشياء سخيفة وإخراج الأشياء العادية مخرجا مجمّلا والتستّرعلى تعثّرات الفكر تستّرا مفضوحا" (ص52) فيبتدع لذلك مصطلحات جديدة ويستعير عبارات من مجالات معرفيّة أخرى (من البيولوجيا والتّحليل الباطنيّ والفلسفة الخ)- فيضيع، باختصار، في اللّفظ والاصطلاح. وبعبارة أخرى، فإنّ "بيكار" ينتقد قلّة الموضوعيّة والذّوق والوضوح التّي يتّصف بها ممثّل النّقد الجديد.

فجاء ردّ "بارت" على هذا سريعا فأظهر في كتابه: "critique et vérité" أنّ النّقد التّقليديّ يخضع " لمجموعة من القواعد المختلفة نصف- جماليّة (صادرة عن مفهوم كلاسيكيّ للجمال) نصف- عقليّة (صادرة عن "الحكمة" ص.35) وأنّ الموضوعيّة والوضوح مسألتان

المنارة للاستشارات

إيديولوجيّتان وهما متاخمتان للسّذاجة وأنّ "الذوق، في الحقيقة، لا اعتبار له" (ص25) فناضل "بارت" من أجل لغة ثريّة ودقيقة وسخر من "اللّهجة الماضويّة" (ص30) للنّقد القديم. قال: "لو كنت أنا نفسي ناقدا قديما ألم يكن يحقّ لي أن أطلب من زملائي أن يقولوا: السّيد "بيرويي"(Piroué) يتقن الكتابة بالفرنسيّة، بدلا من: "يجب أن نقرّ لريشة السيد "بيرويي" (Piroué) بفضلها علينا في أنّها تخزنا باستمرار بما في عبارتها من مفاجأة أو سعادة ("بـ.هـ. سيمون"P.H.Simon. جريدة "le Monde ". تاريخ: 1 ديسمبر 1965) أو أن يُسمّى بكلّ تواضع "الاستياء" باسمه لا بأنّه "كلّ الحركة التّي تعتمل في القلب فتلهب الرّيشة وتشحنها بطعنات قاتلة."(ج.بي.اتي" (J.Piatier). Le Monde. 23 أكتوبر1965) فما قولك في ريشة الكاتب هذه التّي نشعلها فتخزنا وخزا لذيذا تارة وتقتلنا تارة أخرى؟" (ص32). وفي موقع لاحق من الكتاب يشبّه "بارت" هذا المعجم الأخلاقي السّاذج الذي أكل عليه الدّهر وشرب في هذا النّقد (القديم) "بمعجم شابّة تعدّ الشّهادة الابتدائيّة منذ ثلاثة أرباع خلت من القرن". (ص39.)...

2.1.4 نقد النّقد الجديد

منذ 1958 يتولّى "يونسكو" (Ionesco) في كتابه: "l'Impromptu de l'Alma" الرّدّ على خصومه وذلك بأن يتمثّل ثلاثة من الجامعيّين، ثلاثة من المتقعّرين السّخفاء الذين يتباهون بزيّ الدّكتورا ويزعمون منعه من إبداء رأيه مهما يكن بسيطا حتّى ولو تعلّق بنقده لذاته. ويدّعون تلقينه فنّ المسرح بصفة علميّة. ويؤكّد "يونسكو" خاصّة على حداثتهم العمياء التي تجعلهم يظنّون أنّ "أداموف"(Adamov) قد سبق أرسطو إلى اكتشاف جملة من الحقائق! ويبرز تفاهة خطابهم المضخّم الذي لا يفضي إلاّ إلى أمور بديهيّة. (من قبيل : "المسرح هو عرض التّمسرح"، "العرض المسرحيّ يعطي للمسرح وجوده" " Folio" ص119 و146.) وأخيرا،

المنارة للاستشارات

فإنّه يثور في وجه دغمائيّة هذا النّقد الجديد ويتولّى الدّفاع عن وجهة نظر المبدعين. قال: "إنّي أعيب على هؤلاء الدكاترة أنّهم اكتشفوا حقائق أوّلية وأنّهم كسوها بلغة مهوّلة [...] غير أنّ هذه الحقائق، مثل كلّ الحقائق، حتّى وإن كانت أوّلية هي حقائق قابلة للمناقشة. وهي تصبح خطيرة عندما تتّخذ هيئة أحكام معصومة وعندما يزعم الدكاترة والنّقّاد، باسمها، إقصاء غيرها من الحقائق وتوجيه النّقد الفنيّ بل والاستيلاء عليه [...] فإذا كان للنّاقد حقّ إصدار الأحكام، دون شكّ، فليس له أن يصدر هذه الأحكام إلاّ بحسب ما تمليه قوانين التّعبير الفنيّ نفسها وبحسب ميثولوجيا الأثر الخاصّة به ويكون ذلك بالتّغلغل في عالم الأثر." (ص175-176)

وقد ذهب "م.أ. بورنيي" (M.A.Burnier) و"ب. رانبو" (P.Rambaud) إلى حدّ المحاكاة السّاخرة من لغة "رولان بارت" الغامضة. التّي يسمّيانها الـ"ر.ب."(RB) قالا: "لقد ظهر الـ ر.ب (في لغة رولان بارت يعبّر عن رولان بارت بـ : ر.ب) في شكله البدائيّ منذ خمسة وعشرين عاما في كتابه المعنون بـ " le degré zéro de l'écriture" ومنذ ذلك الحين انفصل شيئا فشيئا من الفرنسيّة التّي ينتمي إليها انتماء جزئيا، وجعل لنفسه لغة مستقلّة بنحوها ومعجمها الخاصّين بها."(le Roland Barthes sans peine.Balland 1978 ص7) ويقترحان في شيء من الخبث ثمانيّة عشر درسا لتدريب المنخرطين الجدد على هذه اللّهجة التّي تتميّز بالتّكرار والتّعداد والروابط واللّعب بالألفاظ والإفراط في التّنقيط والتّعقيد ("الغصب") والقلب و"قاعدة الإحالة على الذات" ("إنّه توجد أربعة أشكال من الحيل لتحقيق "الإحالة على الذات هي: الوضع بين قوسين الصّريح والوضع بين قوسين المتحايل وإقامة المقارنات وضمير الخطاب". ص53) وقاطعات الكهرباء "وهي الأزواج من

المنارة للاستشارات

الكلمات المفاتيح التّي عليها يتكهرب الخطاب" (ص56) والذرّ الثقافيّ والتّشبيهات غير الملائمة... ولنتأمّل هذين المقطعين من "نصوص مختارة" من المحاكاة السّاخرة تجسّد "دروس" ر.ب (R.B) هذه:

"2. الغسيل من حيث هو "apolousie"

إنّ جلدي لغة من اللّغات : فأنا أحكّ جلدي في كل صباح وأنتَ هل تغتسل؟ إنّ النظافة متعدّدة.("التوضّؤ"، لوقا، VII، 3). الحيوانات في عالم الحيـوان لا تحكّ جلدها ولكنّها تلحسـه و\ أو تغطّسه في الماء. أمّا أنا فألمّع نفسي وأصقلها، أنزع عنها الدّرن، إنّي أدهنها، إنّي أنظّف نفسي. تفصيل اقتصاد الغسيل. في الواقع، إنّي أغتسل بسعادة كبرى، أغتسل كما يقال بماء مدرار. "التواليت"(بالفرنسيّة: النظافة) = هي قطعة القماش الصغيرة. اشتقاقا، "التوال" تعني "المنسوج" أي النصّ. الدّرن يَكتب على الوجه، على وجهي. فكّ هذه الشفرة، محو هذه العلامة، "الوصمة". أنا أتنظّف"

("Ma (petite) toilette" ص 69)

"3. الحيرة : أنا محتار

4. الممثّلون، أولئك الذين يمثّلون في المسرحيّة، يحرّكونها، يفعلونها، يصنعونها، يخبزونها (المخبز). ينجزونها، إنّهم يرتدون salopettes. وهي تصغير salope. Salopette. معان متباينة. الثانية تساعد فعلا على أن لا نتدنّس.(se saloper). الحمّالات. أمّي كانت دائما ترفع من حمّالاتي (الحمّالة على الكتف). تنظيف المعنى، غسل الدالّ من غير أن نوسّخه لأنفسنا (أن نوسّخ أنفسنا)."("Fragments d'un discours théâtral" ص 85 – 86.)

لقد شهدت نهاية السّنوات السّبعين وبداية السّنوات الثمانين انهيار النّقد الجديد وقد انتقد "روني بوميي" (René Pommier) في كتابه: Assez décodé" (1979) المبالغات والبدع في هذه الممارسات التّي تعتبر

المنارة للاستشارات

النّصوص تعلاّت لتأويلات معقـّدة أو مبدعة إلاّ أنّها خاوية من كل أساس. أمّا "جاك برينار" (Jacques Brenner) فإنّه، من جهته، يحمّل الجامعيّين مسؤوليّة "هذا الشّكل الجديد من الإرهاب الموازي للإرهاب "اللاّ أدبي" لسارتر(Sartre) "(ص 111)... وكثيرون هم الدّارسون، من "ج.برينار"(J. Brenner) إلى "ج.بريي" (G.Brée) و"أ. مورو- سير" (E.Morot-sir) مرورا بـ"ب. بينيشو" (B.Benichou) (أُنظر حواره مع "ت. تودوروف" في "critique de la critique". 1984) الذين شكّكوا في الايديولوجية النّصيّة واللاّإنسانيّة كما شكّكوا في دغمائيّة النّقد الجديد ومصطلحاته. وفي عصر "ما بعد النّقد الجديد" فإنّ "جرمان بريي" (Germaine Brée) و"إدوار مورو- سير" (Edouard Moro.sir) يوجّهان نظرة في غاية السّلبيّة إلى "امبراطوريّة النّقد". قالا: "ألا يكون النّاقد، في الوقت الذي يتسلّط فيه على عالـَم العلامات ويظنّ نفسه مبدعا، قد سلب من اللّغة حيويّتها التّي كان يمكن أن تطوّرها نحو أشكال جديدة؟ إنّ الحصيلة مقلقة في ظاهرها. وإنّ الرّغبة في تأسيس علم الأدب يفضي إلى نتائج مخيّبة، إنّ المبادئ الكبرى للبنيويّة اليوم قد تجاوزتها الأحداث [...]. (du surréalisme à l'empire de la critique)

3.1.4 تفـتّـح المجلاّت الفـكريـّة

لقد شهدت فترة ما بعد الحرب ولادة مجلّتيْن مختلفتيْن إحداهما عن الأخرى اختلافا شديدا. ففي السّنة نفسها التّي تمّ فيها تحرير البلاد أنشأ "سارتر" مجلّة " les temps modernes" وأرادها أن تكون ملتزمة، وفي "تقديم المجلّة" انتقد سارتر عدم مسؤوليّة الكتّاب البورجوازيّين (فلوبير، فنكور أو بروست) الذين يفضّلون الرّوح التّحليليّة والذين يهدفون، مثلما فعل "جيد" (Gide) إلى تحقيق المجد بعد وفاتهم. وحدّد

المنارة للاستشارات

"سارتر" في الوقت نفسه النّهج الذي ستتبّعه المجلّة قائلا: "وجب على الالتزام في "الأدب الملتزم" أن لا يُنسينا الأدب بأيّ حال من الأحوال [...]." (situations II.ص 30) وسريعا ما فرضت مجلّة "les temps modernes" نفسها بفضل فريق قويّ ("بوفوار" (Beauvoir) و"مارلو بانتي" (Marleau.Ponty) و"آرون" (Aron) و"ليريس" (Leris) و"بولان" (Paulhan) و"بويون" (Pouillon) و"لنزمان" (Lanzmann) وغيرهم.) ودعّم سارتر مكانته الفكريّة وذلك خاصّة بنشر مقالات نقديّة قيّمة جَمَعها لاحقا في كتابه "Situations". ولئن فقدت مجلّة (les temps modernes) إشعاعها مع موت مؤسّسها سنة 1980 الذي أحيت ذكرى وفاته العاشرة بعدد خاصّ متميّز فإنّ هذه المجلّة التّي أحيت خمسينيّتها سنة 1996 بمجلّد فخم ناجح غاية النّجاح قد ظلّت تباع، رغم ذلك، في بعض آلاف النّسخ. وواصلت المجلّة بإدارة "كلود لنزمان" Claude Lanzmann) الصّارمة المراوَحةَ بين المقالات العامّة (على الجزائر مثلا) وبين أعمال أقرب إلى الأدب أو الفلسفة.

بعد سنة من ظهور مجلّة "les temps modernes" تفتّحت مجلّة "Critique" بدار النشر "مينوي" (Minuit) فأدارها "جورج باتاي" (Georges Bataille) وترك المكان بعده لـ"جان بيال" (Jean Piel) (1962-1996) ثم لِـ"فيليب روجي" (Philippe Roger). هذه المجلّة هي مجلّة في الأدب والعلوم الإنسانيّة وقد استقبلت في البداية النّصوص النّقديّة للرّوائيّين الجدد وعلى رأسهم "روب قريي" (Robbe.Grillet) ونصوص أنصار "النّقد الجديد" ("بارت" Barthes و"ستارو بنسكي" "Starobinski" و"ريشار" (Richard) وغيرهم) ونصوص "الفلسفة الجديدة" (فوكو Foucault و"دولوز" (Deleuze) و"دريدا" (Derrida)

المنارة للاستشارات

وغيرهم) ثمّ مالت بعد ذلك نحو الفلسفة (من السّنوات السّتّين إلى الثمانينات). أمّا اليوم فإنّ المقالات المنشورة تتعلّق، في الوقت نفسه، بالدّراسات الأدبيّة وبالمصنّفات الفلسفيّة أو الاجتماعيّة. أمّا المجلّة التّي أحدثت، دون شكّ، ضجّة أكثر من غيرها فهي مجلّة "تال كال" (Tel quel) وكان ذلك في عصر "باتاي" (Bataille) وحتّى السّنوات السّبعين حيث كانت تَسحب ستّة آلاف نسخة. والرّوابع في هذه المجلّة ليست أدبيّة وفلسفيّة فقط ولكنّها سياسيّة أيضا. وهذه المجلّة الطّلائعيّة ذات الحجم الصّغير التّي يديرها "فيليب سولارس" (Philippe Sollers) تجمع أسماء كبارا في الأدب : ("باتاي" (Bataille) و"بارت" (Barthes) وفي الفلسفة "فوكو" (Foucault) و"دريدا" (Derrida) والتّحليل الباطنيّ ("لاكان" (Lacan) وكذلك اللّسانيّات ("جاكبسون" (Jakobson) "وتشومسكي" (Chomsky) وكشفت عن مواهب جديدة (لنذكر زيادة عن "سولارس" (Sollers) "ريكاردو" (Ricardou) و"فيوتا" (Guyotat) و"بلاينات" (Pleynet) و"دانيس" (Denis) و"موريس روش" (MauriceRoche) و"كريستيفا" (Kristeva) و"ج.ب. فاي" (J.P.Faye) وقبل أن تغيب هذه المجلّة بقليل، بعد أن عاشت اثنتيْن وعشرين سنة (1960-1982) وأصدرت أربعة وتسعين عددا يتحدّث "سولارس" (Sollers) عن مغامرة هذه المجلّة التّي ولدت تحت رعاية "نيتشة" (لقد كانت الجملة لهذا الفيلسوف التّي تتصدّر مقدّمة المجلّة هي:"أنا أرغب في العالَم وأرغب فيه كما هو وأظلّ أرغب فيه، أرغب فيه إلى الأبد". قال "سولارس": "لقد عشنا من جديد مغامرة قديمة ووضعنا لها دون شكّ نهاية بأنفسنا، وهذه المغامرة هي مغامرة كلّ الحركات الطّلائعيّة الغربيّة في القرن العشرين وهي التّناقض ما بين الفنّ والالتزام السّياسيّ.. وعلى كلّ حال فإنّ الذي

المنارة للاستشارات

لم يتبدّل أبدا هو الحرص على المحافظة على استقلاليّة تجربة الكتابة وتجربة الأدب محافظة صارمة..." (Tel Quel، عدد 85، 1980).

ويوجد من المجلاّت ما تخصّص بكاتب معيّن أو جنس معيّن. كذلك هو شأن Cahiers de L'Herne (أسّسها "دومينيك دي رو" (Dominique de Roux) سنة 1961نفد منها ما يقارب العشرين عددا وتتولّى دار "Fayard" إعادة طبعها حاليا بعد نفادها. وكذلك شأن مجلّة "obliques" التّي ظهرت سنة 1972 وأدارها "روبار بوردري" (Robert Borderie) إلاّ أنّها لم تعش إلاّ قرابة العشر سنوات وقد تظافرت النّصوص النّقديّة والمحقّقة والمقروءة قراءة جديدة، والشّهادات والوثائق المختلفة في التّنويه بصورة أدبيّة راقية.

*** انهيار مجلاّت أدبيّة تقليديّة وازدهار مجلاّت جامعيّة.**

لقد شهد النّصف الثاني من القرن انهيار مجلاّت أدبيّة تقليديّة. ولو اكتفينا بمثال واحد لقلنا إنّ الحرب العالميّة الثانيّة قد كسّرت النسق المتصاعد لمجلّة "NRF". فقد مُنعت من الصّدور عند تحرير فرنسا وذلك بعد الفترة السّوداء التّي تواطأ خلالها "بيار دريو لاروشال" Pierre Drieu Larochelle مع العدوّ (1940-1943) ثم بُعثت من رمادها سنة 1953 وسمّت نفسها المجلّة الفرنسيّة الجديدة الجديدة (NNRF). ولكنّها شهدت تأثيرها يضعف رغم الجهود التّي بذلها "جون بولهان" (Jean Paulhan) و"مارسال أرلان" (Marcel Arland) الذي تولىّ وحده مسؤوليّة المجلّة حتّى 1977. والحقيقة أنّها أصبحت مؤسّسة بأتمّ معنى الكلمة- ثمّ أدارها بعد ذلك "جورج لامبريتش" (Georges Lambrich) والشّاعر "جاك ريدا" (Jacques Réda) التقليدي (من 1977 إلى 1996) والروائي "بارتران فيزاج" (Bertrand Visage) التقليدي أيضا (من 1996 إلى 1998) وأنّ

المنارة للاستشارات

التّجديد في السّتّينات والسّبعينات قد ورد من جهات أخرى فالطّليعة صادرة من مجلّتي: "critique" و"Tel Quel".

إنّ الإعراض الذي مُنيت به هذه المجلاّت الأدبيّة يُفسّر بأنّ جمهور الطّلبة والأساتذة، في نهاية السّبعينات وفي الثمانينات، قد التفت إلى المجلاّت الجامعيّة التفاتا يكاد يكون كليّا. وهذه المجلاّت تعاني اليوم بدورها، مثل سابقاتها، الآثار السّلبيّة لأزمة القراءة. وتنقسم هذه المجلاّت الجامعيّة إلى ثلاثة أصناف، فمنها المجلاّت العامّة مثل مجلّة العلوم الإنسانيّة (المطبعة الجامعيّة بـ"ليل" (Lille) التّي أصبحت فيما بعد مطبعة "سبتانتريون" (Septentrion) وعدد هذه المجلاّت العامة أقل بكثير من المجلاّت المختصّة. أمّا الاختصاص فيكون من نوع تاريخيّ [La Revue du seizième siècle)(مجلّة القرن 16)، Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance(مكتبة الإنسانيّة والنّهضة)، و Cahiers de littérature du XVIIe siècle(القرن 17)، و XVIIe siècle(كرّاسات أدب القرن 17)، و Romantisme(الرّومنطيقيّة)، و Les Cahiers du XXe siècle(كرّاسات القرن 20)، وقد انقطعت اليوم عن الصّدور، و Roman 20-50(رواية 20ـ50) أو يكون الاختصاص منهجيّا نذكر في إطاره مجلّة " Poétique " (Seuil) و"littérature" (Larousse) وقد ظهرت كلتا المجلّتين في بدايات السّنوات السّبعين- وبينما مالت المجلّة الأولى إلى المقاربات الشّكليّة، مالت الثانية إلى القراءات الاجتماعيّة المنطقيّة قبل أن تنفتح منهجيّا ولكن بالتّركيز، تاريخيّا، على القرن العشرين. ونذكر أيضا المجلّة الموسوعيّة مجلّة تاريخ الأدب الفرنسيّ ((histoire littéraire de la France التّي تعدّ ألفي مشترك تقريبا والتّي احتفلت مؤخّرا بمئويّتها. وبقيت منشورات الجمعيّات وهي ذات قيمة متفاوتة يؤطّرها جامعيّون بالأساس ومنها: Bulletin de l'Association des amis de Ronsard et de la Devinière , Stendhal Club, Les Cahiers Naturalistes, Bulletin desamis de Flaubert et Maupassant, Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray, Bulletin du groupe d'Etudes Sartriennes et Etudes sartriennes, الخ.

المنارة للاستشارات

2.4 النّقد الموسوعيّ والنّقد الصّحافيّ في العصر البنيويّ

مثلما حدث في السّنوات العشرين فإنّ الجامعة (وعلى رأسها السّوربون) التّي كانت تفرض نفوذها على عالم الأدب قد انحنت أمام قوّة دور نشر من قبيل "ڤاليمار" (Gallimard) و"ڤراسي" (Grasset) وشهدت السّتّينات انتقالا تدريجيّا إلى ما سمّاه "ريجيس دوبري" (Régis Debray) "مرحلة الميديا" في كتابه: "le pouvoir intellectuel en France". ولعبت الجرائد والمجلات "signes des temps" في 1970 و"Le Monde" و"le Nouvel Observateur" التّي أنشأها "جان دانيال" (Jean Daniel) سنة 1964 الدّور نفسه الذي لعبته "nouvelle revue Française" في فترة ما قبل الحرب. ولئن ظلّ النّقد الصّحافيّ في هذا الرّبع الأخير من القرن جدليّا ومعياريّا فإنّه استمرّ، رغم ذلك، في التّطوّر بفضل ظهور جرائد جديدة يوميّة ودوريّة وظهور صنف جديد من الصّحافيّين- هم المنشّطون التّلفازيّون- وأحدث خاصّة ثورة في "الحياة الأدبيّة" إلى درجة أنّ "جوليان فراك" (Julien Gracq) لم يتردّد منذ 1950 في الحديث عن "أزمة التّقييم الأدبيّ".

وفي ظلّ النّقد الجديد فإنّ النّقد الموسوعيّ، الذي يمارسه الأساتذة الجامعيّون أيضا، يتأرجح بين التّقليد والحداثة.

1.2.4. النّقد الموسوعيّ: بين التّقليد والحداثة...

قبل أن يتوصّل الدّارسون إلى ضبط المنهج الصّارم للنّقد النشوئيّ فإنّ بعض البحوث في علم نشأة الأثر أبحاث أظهرت أنّها في غاية الإفادة نذكر من بينها بحث "م.ج.دوري" (M.J.Durry): "Flaubert et ses projets inédits" (فلوبار ومشاريعه التي لم تنشر) (1950) و"ك. ڤوتو

المنارة للاستشارات

مارش "la genèse de Madame Bovary" (C.Gothot- Mersch) (نشأة رواية مدام بوفاري) (1966). وفي مجال النّشر النّقديّ فإنّ "روبار ريكات" (Robert Ricatte) يتميّز بوضع نصوص "Journal"("جريدة القونكور")(Goncourt) (1956) و"les oeuvres complètes" لـ"جيونو" (Giono) (1970-1974).

إنّ أعمال "أ. آدام": (A.Adam) Histoire de la littérature" française au XII siècle" في خمسة مجلّدات من 1952 إلى 1962) وخاصّة "هـ. كولي" (H.Coulet): "Le Roman jusqu'à la révolution" 1967) و"م. رايمون" (M.Raimond): "le roman depuis la révolution" 1967) و"م. نادو" (M.Nadeau): "le roman français depuis la guerre" 1970) و"ج. برسني" (J. Bersani) و"م. أوتراند" (M.Autrand) و"ج. لوكارم" (J.lecarme) و"ب. فرسيي" (B.Vercier) كلّ هؤلاء يشهدون أنّ تاريخ الأدب قد اكتسب أخيرا استقلاليّته، فالتّقسيم الزمني منجز حسب التيّارات، والآثار منزّلة في علاقتها بالحياة الأدبيّة وحسب الأشكال أو الجماليّات المعاصرة ووقعت دراسة المؤثّرات الأجنبيّة... ولإبراز أهميّة هذا النّقد الذي هو إلى التّقليد أقرب فإنّنا نختم بلفت النّظر إلى بعض البحوث المتعلّقة بالعموميّات التّاريخيّة والآنية : فبعد "ب. بينيشو" (P.Benichou) في : (Moralités du grand siècle) 1948) فإنّ "ر. موزي" (R.Mauzi) في (l'idée du bonheur au XVIII siècle 1960) و"ج. إرار" (J.Ehrard) في: (l'idée de nature pendant la première moitié du XVIII siècle) قد ساهما في تاريخ الأفكار والعقليّات. وأعاننا "جاك شرار" (Jacques Scherer) في : (la dramaturgie classique en France، (1966)) على فهم القواعد والأشكال وشروط العرض في المسرح الكلاسيكيّ.

المنارة للاستشارات

2.2.4."أزمة التّقييم الأدبيّ"

لقد نبّه "ڤراك" (Gracq) إلى "أزمة التّقييم الأدبيّ" بعد الحرب مباشرة في مقاله: "la littérature à l'estomac" في"Préférences" (ص12) فالنّقد الصّحافيّ لم يبق، فقط، وفيّا لممارساته التي تجاوزتها الأحداث بل أصبح كذلك نقدا متكلّسا بسبب التّقابل الأدبيّ والايديولوجيّ بين التكتّلات (وخاصّة بين النّقد المنتسب إلى اليمين والمنتسب إلى اليسار): "فهذا النّقد له آلهته وخصومه الألدّاء الذين هم خصوم ألدّاء وآلهة للنّقاد في الصّف المقابل [...] فالنّاس لم يعودوا يتحاورون بل أصبحوا يعدّون الأنصار والخصوم."(ص49) وهو يعيب على الصّحافيين خاصّة أنّهم حوّلوا الحياة الأدبيّة إلى حياة فرجويّة، مركّزا، منذ ذلك الوقت، على دور الإشهار والميديا اللّذين بفضلهما "تنتشر بعض الأسماء بين الجمهور العريض" انتشارا لايكون "بالضّرورة مدعّما بثقل أثر من الآثار وأهميّته" "[...] فكاتب هذا العصر، وبصرف النّظر عن الرّتبة التّي يسندها إليه النّقد وأصحاب الاختصاص بصفته فنّانا، وبعيدا عن دائرة النّاس الذين يقرؤون، هو كاتب موجود (أو غير موجود) بصفته نجما، ولاسيّما في دائرة النّاس الذين لا يقرؤون". (ص 44-45) ويحلّل "جوليان ڤراك" (Julien Gracq) تحليلا ذكيّا استراتيجيّة كلّ هؤلاء "الكتّاب" المتعطّشين "لعظمة" تكتسب في أسرع وقت ممكن يقول: "[...] إنّ الكاتب الفرنسيّ يوهم نفسه بأنّه موجود بقدر "ما يُتحدث عنه" أكثر ما بقدر ما يُقرأ، فعليه، باستمرار أن يحرّك الصّحافة التّي تجنح سريعا إلى النّوم. (وأن يحرّك الأصداء أكثر ممّا يحرّك النّقد إذ الأصداء هي مكافأته العليا) وعليه أن يترك الألسنة معلّقة [...] فلا شيء يساوي عنده الإحساس بأنه من تلك "القيم ـ الرّائدة" التّي تهتزّ السّوق لصعودها ونزولها. ومن أجل ذلك الإحساس

المنارة للاستشارات

الملحّ – والمهلك- بالارتفاع إلى قمّة الموجة فإنّنا نعرف من أصحاب المسيرات المهنيّة من ضحّى بكلّ شيء ". (ص24) والأخطر في هذا أن يتضاعف هذا التفريط الاجتماعيّ بتفريط أدبيّ "فيبدو أنّ الكاتب كلّما تباعدت وأظلمت السّواحل التّي يرسي عليها اسمه وأخذت في البعد عنه شيئا فشيئا فإنّه يفرّط في شيء من الأشياء التّي كانت صانعة لثقله ومتانته ويكتسب في الوقت نفسه، في مقابل ذلك، تلك الخفّة النّاعمة والخاوية في سترة النّجاة التّي تهيّئه لأن يطفح على السّطح والتّي تجعل اسما من الأسماء يطفو على الماء بمجرّد تبسيط معجز وبمجرّد أن يتخلّص، في الإبّان، ممّا قد يكون في تعقّد الأثر من العوائق (التي تعوقه عن الطفح على السطح)." (ص44-43)

إذا أردنا أن نقدّم لمحة مختصرة على وسائل الميديا في ذلك العصر فإنّه يحسن بنا في البداية أن نشير إلى ولادة جريدتيْن يوميتيْن ما زالتا إلى اليوم تنشّطان الحياة الثقافيّة هما :"le Monde" منذ نهاية الحرب و"Libération" في 1973. وفي أوج سلطة النّقد الجديد حيث تضاعف عدد المجلاّت (فهو يمرّ من ثمانمائة في 1960 إلى ما لايقلّ عن الألفين في السّبعينات) فإنّ هواة الأدب يمكن لهم أن يطّلعوا على أخباره بفضل خمس نشريّات أسبوعيّة هامّة ثلاث منها رأت النّور في أقلّ من سنتين وهي "le Figaro littéraire" وهو الأقدم و"le Magazine littéraire" (1966) الذي يقترح ملفّات هامة يتمّ إعدادها إعدادا دقيقا بإدارة النّاقد والكاتب "جان جاك بروشيي" (Jean Jacques Brochier) والذي يكثر، مثل "les nouvelles littéraires"، من المقالات القصيرة والحوارات والملخّصات، ونشريّة : "la quinzaine littéraire" (1966) التي تنفتح على الحداثة الأدبيّة وعلى العلوم الإنسانيّة و"le Monde littéraire" (1967) الذي سيحتلّ سريعا المقام الأعلى بفضل محرّريه المتميّزين.

المنارة للاستشارات

لقد كان "موريس نادو" (Maurice Nadeau) هو الألمع من بين النّقـّاد، دون شكّ، فهو المؤلّف لـ:"Histoire du surréalisme" (1945) ثمّ المسؤول عن الرّكن الأدبيّ في "Combat" (1945-1951) وذلك قبل أن يؤسّس "la quinzaine littéraire" التّي مازال يديرها إلى اليوم. وإليه يعود استخدام مصطلح "الرّواية الجديدة" لأوّل مرّة. أمّا في "le monde littéraire" فإنّ "بـ. هـ. سيمون" (P.H.simon) الجامعيّ والمدافع عن القيم التقليديّة، هو الذي أدار الصّفحة الأدبيّة حتّى 1972 حيث خلفه "برتران بوارو- دلباش" (Bertrand Poirot Delpech) ومثلَ "باسكال بيَا" (Pascal Pia) في "carrefour" (من 1955 إلى 1977) فإنّ "أوبار جوان" (Hubert Juin) من جريدة Le Monde الذي سيدير سلسلة "fins de siècle" ("10/18") سنة 1975 قد مارس عدّة أنشطة من بينها التّصدير للكتب (في سلسلة الجيب خاصّة). أمّا "روني إيتيابل" (Rene Etiemble) الذي ساهم في تحرير مجلاّت عديدة من بينها "la Nouvelle Revue française" و"Temps modernes" فإنّه يجسّد النّقد الانطباعيّ. ولنذكر من بين المنشّطين الثقافيّين " ف. ر. باستيد" (F.R.Bastide) ("le Masque et la plume") و"جان عمروش" (Jean Amrouche) في "فرانس إنتار" (France-Inter) وكذلك "ب. دومايت" (P.Du mayet) و"ب. دي ڤروب" (P.De graupes) من "ORTF" ("lecture pour tous") من 1953 إلى 1968).

3.4 موت النّـقـد ؟

في هذا الرّبع الأخير من القرن فإنّ نهاية النّظم الايديولوجيّة والنّظريّة وكذلك وفاة كبار أعلام الفكر من أمثال "سارتر" (Sartre) و"بارت" (Barthes) و"فوكو" (Foucault) قد أعلن موت ما يسمّى "الحداثة".

المنارة للاستشارات

ورغم ما دلّ عليه عدد لا بأس به من الأطروحات والمنشورات والسّلسلات- من مثل "بويتيك" (poétique) (Seuil) من صمود الطّليعة النّظريّة، فإنّ عصر البنيويّة قد انطفأ مع بداية الثمانينات على أقصى تقدير. وحلّت بذلك مرحلة غامضة ومضطربة، ومنحطّة عند بعضهم، شهدت عودة المتكلّم (Sujet) في الأدب وعودة القيم والآثار التقليديّة وكذلك عودة النّقد التاريخيّ. وهي مرحلة يجوز لنا أن نتساءل، خلالها، إن لم نكن بصدد حضور لا أقلّ من موت النّقد يعايش أزمة النّشر والقراءة. فبما أنّ السّوق قد غمرتها المنتوجات المتشابهة، والقراءة لم تعُدْ تعدّ من بين وسائل التّرفيه المفضّلة عند الفرنسيّين والقراءة المثقفة تشهد تقهقرا فاضحا وحيث الكتابة وكذلك القراءة، اللّتان تشجعّهما، كلتيهما، مجلاّت "القراءة" و"الكتابة" أصبحتا وسيلتين لتمضيّة الوقت لا تختلفان عن غيرهما من الوسائل وباختصار فحيث فَقَدَ الأدبُ قدسيّته كيف يمكن أن نتصّور بقاء النّقد الأدبيّ على قيد الحياة ؟ وعلى خلاف ما توقّعه "ألبار تيبودي"(Albert Thibaudet) في كتابه: "philosophie de la critique" فإنّه ليس "لأنّه سيوجد من نقّاد الأدب بقدر ما سيوجد من الكتب ومن المجلاّت ومن البثّ الإذاعيّ" (ص16) وأضيف أيضا من التّلفزات، فمعنى ذلك أنّ النّقد، بالمعنى القويّ للعبارة، سيكون قادرا على البقاء..."

1.3.4.عصر ما بعد الحداثة أو أزمة النّقد

إنّ مفهوم "ما بعد الحداثة" هو على درجة من الغموض جعلت المنظّرين له يتعدّدون منذ وضعه "جان فرنسوا ليوتار" (Jean François Lyotard) ويمكن أن نحاول تعريفه بأنّه نقد للحركات الطّلائعيّة والبحث في المتناقضات وفي ما لايقبل التّمثيل (l'irreprésentable) ذلك أنّ عالم ما بعد الحداثة عالم مركّب متشائم بل هو ثائر، وتوحيد الأشكال هو إحدى

المنارة للاستشارات

خصائصه المركزيّة : "فالاختيار هو الدّرجة الصّفر للثقافة العامّة المعاصرة فنحن نستمع إلى موسيقى "ريقاي" (reggae) ونشاهد أفلام "الوستارن" ونتناول الغداء في "ماك دونالد" [...] فالثّقافة هي مسألة ألعاب تلفزيّة. ("ليوتار" : le postmoderne expliqué aux enfants.1986,Galilée ص 22) لكن، في مجتمع منكر لما تستوجبه القيمة من فروق، ما المكان الذي يمكن للنّقد أن يحتلّه فيه، في حين أنّ النّقد يتمثّل، في جتوهره، في إصدار الأحكام والتعبير عن الاختيارات ؟ فقد نشأ من الفراغ الايديولوجيّ وغياب المبادئ واقعيّة رأسماليّة بحسبها لا توجد الأشياء كلّها، بما فيها الثقافة، إلاّ من حيث هي منتوجات " إنّه توجد كتب للأذواق كلّها فما عليك إلاّ أن تختار تلك التّي تعجبك" فهذا النّوع من الخطاب الذي يحرّض على تحقيق الرّغبة الآنية والذي يثير متعة الاستهلاك، يقصي النّقد.

إنّ مثل هذا العالم الحدثيّ والوقائعيّ لا يمكن إلاّ أن يُعلي من شأن الصحافيّين، هؤلاء أنفسهم المكلّفون بالشّهادة على أنّ الواقع هو هذا الواقع القائم أي بتلخيص جملة الواقع في مجموع الأحداث والوقائع التّي من المفروض أن تكوّنه. لقد أشار عالم الاجتماع " بيار بورديو" (Pierre Bourdieu) إلى هيمنة الحقل الصّحافيّ (هو حقل ذو نظام خاصّ من العلاقات الاجتماعيّة يحكمه ميزان القوى). قال : "لقد بلغ اليوم تغيّر موازين القوى بين الحقول درجة أصبحت فيها مقاييس التّقييم الخارجيّة – مثل الاستضافة عند " بيفو" (Pivot) وإسناد الألقاب والشّهادات في المجلاّت والمقالات، هو المهيمن شيئا فشيئا وذلك على حساب تقييم أصحاب الاختصاص."sur la télévision", Liber, 1996, ص 69) إنّ محلّ الخطر هنا هو استقلاليّة الحقل الأدبيّ ولا شئ أقلّ من ذلك. وقد أخذ "بيار بورديو" (Pierre Bourdieu) العبرة من التّاريخ فلم يتردّد

المنارة للاستشارات

في إطلاق نعت "الخوَنة" على أولئك الذين ذهبوا تحت أسماء متعدّدة يبحثون عن اعتراف بهم خارج حقل اختصاصهم. إنّ الخطر الذي يكشفه "بيار بورديو" يتمثّل في أنّ الحقل الصّحافيّ، عن طريق هؤلاء الصّحافيّين – الكتّاب أو هؤلاء الصّحافيّين – المثقّفين، يفرض هيمنته على الحقل الأدبيّ فهم يدّعون، بصفتهم المزدوجة هذه، تصيير العالم "بديهيّا ومتوفّرا لكلّ النّاس على النّمط التّلفزيّ "حسب عبارة "برنار كمنت" (Bernard Comment) (أُنظر "La quinzaine littéraire" عدد 712. ص 7) ويكون ذلك بمنتوجات مقروءة مصنوعة على عجل ليتمّ استهلاكها بنفس العجَلة وبالإضافة إلى ذلك فهم يفرضون قواعدهم بفضل مقالاتهم النّقديّة أو "منتخباتهم" (قواميس، بحوث – ملخّصات حول ألمع وجوه العقد الأخير..) التّي تخلط بين أشباه المثقّفين والكتّاب المعترف بهم.

وبما أنّ المنطق التّجاريّ هو المنطق المهيمن فإنّ الكاتب لم يعد بإمكانه أن يراهن على طول البقاء أو على الخلود فكان عليه أن يسرع بتحقيق الشهرة لنفسه إذا شاء المحافظة على وجوده "فيكون التّقييم الأوّل الصّادر في عمله هو التّقييم الأوّل والأخير. إنّه قيامته." كما قال "ريجيس دوبري" (Regis Debray) في : "le pouvoir intellectuel en France" 1979,. Ramsay"ص 100)

وبهذا يتبيّن لنا النّفوذ العظيم الذي يملكه الصّحافيّون. وعلينا، في هذا المقام، أن نتذكّر نجاح حصّة (Apostrophes) التّلفزيّة التّي استطاعت أن تجذب عددا من المتفرّجين التّلفزيّين يصل إلى خمسة ملايين متفرّجا. ونتذكّر منشّط الحصّة القدير "بيفو" (Pivot) من 1975 إلى 1990 وقد كان "بيفو" وهو أيضا مدير مجلّة (Lire) (وهي مجلّة ولدت كذلك سنة 1975) يجمع، مساء كلّ جمعة، للكلام في موضوع غائم، بعض من يمتهن الكتابة

المنارة للاستشارات

حسب الموذة، وهو لا يستدعي "كبار الكتّاب" إلاّ نادرا، وعندئذ فهو يقدّمهم على أنّهم كذلك، وهو ينشّط الحوار بشئ من الحيويّة. وفي هذا دليل على أنّ "الحصص الأكثر شهرة التّي تنعت بأنّها أدبيّة إنّما هي تخدم، كما يقول "بورديو"، وبطريقة مهينة أكثر فأكثر، القيم السّائدة والاتّباع والأكاديميّة أو قيم السّوق".(ص52). ومنذ ما يقارب الخمس عشرة سنة ظهر في كلّ المكتبات ودور النّشر بفرنسا جناح جديد غالبا ما يسمّى بكلّ بساطة، "حصص تلفزيّة أدبيّة. (من بين عناوينه :"Caractères"، "Ah! Bouillon de" "le cercle de minuit" "Ex-libris" ،"Quels titres ،"culture (Qu'est-ce qu'elle dit Zazie ?...

وفي هذا الوضع نفهم ردود فعل بعض الكتّاب الذين استجوبتهم مجلّة "La quinzaine littéraire" في "où va la littérature française?" العدد 711و712. مارس 1997). فأنكر "برنار لمارش - فادال" (Bernard Lamarche-vadel) أن يُختزل المدى الفنيّ "في تنشيط ثقافيّ غائم جماهيريّ (العدد 712. ص8) وتساءلت "ريجين دتنبال" (Régine Detambel) عن العلاقات الرّابطة بين الأدب والميديا (وسائل الإعلام) قالت : إذا كان الصّحافيّ التّلفزيّ يريد أن يمتهن مهنة الكشف عمّا يمكن أن يدفع إنسانا ما إلى الكتابة أي إلى العيش على طاولته، مسمّرا في كرسيّه في نوع رفيع من الانغلاق فلماذا يبدأ بدعوته وإخراجه من إطاره، هذا المخلوق، ليسأله عن ذلك ؟ (العدد .711ص6) ولم يسلم حتّى مفهوم مثل مفهوم "الطّليعة" من أن تلحقه الإساءة، فقد لاحظ "فنسان رافاليك" (Vincent Ravalec) "أنّ الخاصّيتين من الخصائص التّي يفتخر بها محيطنا الإعلاميّ - الصّناعيّ وهما خاصّيتا الاتّصاف بالجدّة وبالطلائعيّة قد أساءتا في نهاية الأمر إلى المكانة التّي يمكن أن تحتلّها "طليعة" فنيّة في

المنارة للاستشارات

العقود الأخيرة فوضعتا منها وأضعفتاها باسم الجدّة والطلائعيّة ". (العدد 712 . ص9).

وأخيرا فإنّ حدثا، في هذا العصر المناهض للثقافة، بدا مقلقا وهو انسحاب الأدب تدريجيّا من وسائل الإعلام وحينئذ فما الذي سيبقى من النّقد الأدبيّ إذا كانت الرّوح النّقديّة والأدب قد أخذا طريقهما إلى الاضمحلال ؟ فقد لاحظنا، فعلا، أنّ (le Figaro littéraire) قد انسحب سنة 1971لفائدة مجرّد ملحق ذي ثماني صفحات وأنّ (le Monde littéraire) قد تحوّل في نهاية هذه السّنوات السّبعين إلى (Monde des livres) وأنّ برنامج (Apostrophes) التلفزيّ قد فسح المكان سنة 1991 لـ (Bouillon de culture) وأنّ صنف "كبار النّقّاد" قد انهار مع إلغاء جلّ المَسلسلات الأدبيّة.

لقد قضى الإعلام والإشهار اليوم على النّقد سواء كان في صورته الحقيقيّة أو المقنّعة وهذا ما يفسّر إغراق "السّوق الأدبيّة بدوريّات مثل "le journal du théâtre" و"le journal des arts" و"Lire" أو كذلك "Ecrivain magazine"... وبصرف النّظر عن بعض البحوث النّقديّة الحقيقيّة التّي لم تعد تُنشر إلاّ عند بعض صغار النّاشرين فإنّ عددا كبيرا من الكتب المدرسيّة المساعدة قد حلّ محلّها متوجّها إلى جمهور من التلامذة بل وحتّى الطّلبة بغرض الإعداد للباكالوريا وغيرها من الامتحانات."ومع ذلك فلنتبنّ التّحليل الـــذي قدّمه "بيار لو باب" (Pierre Lepape) في "le Monde des livres" الصّادر في 25 أفريل 1997 . قال: "إنّ المنطق السّليم يقول إذا كانت القراءة لذّة فإنّ هذا النّوع من وكالات التعارف الزوجي أو من نوادي التّلاقي وأعني بها اللّقاءات النّقديّة وجب أن تكون قد اندثرت منذ زمن بعيد وأن تقوم مقامها المغازلة المعمّمة. ومن جهة أخرى فإنّه إذا تهامس الناس

المنارة للاستشارات

بأنّ هؤلاء النّقّاد لا يصلحون لشيء وإذا اعتبرنا أنّهم آخر الممثّلين لشرطة الذّوق الأدبيّ الموروثة عن الأزمنة الأرستقراطيّة فإنّه علينا أن نقرّ، مع ذلك، أنّه يوجد في مقابل هذه الفوضى الغراميّة قانون للقراءة يتكفّل بتنظيم اللّذّة ومراقبتها واستعمالها استعمالا اجتماعيّا."أمّا "المراقبون" فما زال عددهم كبيرا دون شكّ ولكن هل من "مستشرفين"؟ إنّ الذي لا شكّ فيه هو أنّ النّقد قد وجد الحماية والرعاية في عدد نادر جدّا من الملاجئ فكانت (France-culture) بالنّسبة إلى "النّقد الشّفويّ"

"Panorama, "Agora,"un livre, des voix", "lettres ouvertes") "Nuits magnétiques" الخ...)؛ أمّا بالنّسبة إلى النّوع الآخر من النّقد وهو النّقد الصّحافيّ فنجد : "la quinzaine littéraire"، "Le Monde"، "Libération".. وخاصّة مجلاّت أخرى أكثر إبداعا.

2.3.4. الجديد من جهة المجلاّت...

إنّه من البديهيّ، في عصر ما بعد الحداثة هذا، حيث أخذت مجلّة "l'infini" المشعل عن مجلّة "Tel Quel" أنّ المجلاّت لم تعد تلعب سوى دور ثانويّ وهذا ما لاحظه بمرارة "ب. لوباب" (P.lepape) نفسه في " Le Monde des livres" الصّادر في 30 ماي 1997. قال:"مَن مازال اليوم ينشغل بأمر المجلاّت الأدبيّة باستثناء من يديرونها؟ وما هي المعارك الجماليّة الكبرى التيّ تثيرها هذه المجلاّت؟ فالمجلاّت، بكلّ بساطة، قد ألقت بالأدب في زاوية مثلما تلقى الرسوم والزخارف. هذا، إذا لم تكن قد تحوّلت إلى قلاع صغيرة تحتضن موقعا من مواقع النّفوذ، الشّخصيّ أو الجماعيّ، على رقعة الاعتراف الاجتماعيّ. لقد أزيحت الآداب وأفسح المجال لمصالح عاجلة للسّياسة والصّحافة والايديولوجيا والعلوم الإنسانيّة. إلاّ أنّه يمكن لنا، في هذه الأيّام،

المنارة للاستشارات

أن نلاحظ الرّغبة في سدّ الفراغ في السّاحة الأدبيّة. ففي التّسعينات وبمساعدة "CNL" (المركز الوطنيّ للآداب) أو بدعم دور النّشر نشأ، فعلا، عدد من المجلاّت أو أعيد إحياء البعض منها، وغالبا ما كان منشّطوها من الكتّاب والنّقّاد المعارضين وكانوا في الغالب من الشّبّان. ونذكر من بين أشدّ المجلاّت طرافة وإفادة: "Thédore Balmoral" (بـ "أورلـيون"، مديرها: "تيـري بوشار" "Thierry Bouchard")، و"la Revue de littérature générale" (بول) "Pol" مديرها: الطّلائعيّ "أوليفيي كاديو" (Olivier Cadiot)، و"Ralentir travaux" (باريس. مديرها: "برنار دي بورت " (Bernard Desportes)، وNRU (النّاشر: "فلوران ماسو" (Florent Massot)- بعنوان إيمائي- و"ligne de risque" (باريس – المؤسّسون في 1997: "ي.هانال" (Y.Haenel) و"ف.ميرونيس" (F.Meyronnis) و "Le Matricule des Anges" التّي تدافع عن الأدب الجيّد.

ويكفي القارئ أن ينظر في بعض النّصوص- المواثيق ليفهم أنّ السّعي جادّ للعمل ضدّ القولبة التّي تفرضها السّوق والمطالبة بأشكال أخرى لتعاطي الأدب والنّقد. من ذلك أنّ مجلّة "le nouveau recueil" "تعتزم العودة إلى مقصدها الأوّل وهو تجميع الممارسات الأدبيّة والنّقديّة المتنوّعة التّي تفصح عن نفسها في الميادين التّي يشهدها الزّمن الحاضر. ولكن لا سبيل إلى الخضوع للأنماط لأنّ هاجسنا إنّما هو إيلاء العناية بكلّ ما يخرج عن قوانين السّوق والذي يظلّ، وهو في صميم العصر، مفارقا للواقع مفارقة كليّة في تجاذب منخرط بين الدّائم والزّائل منذ بداية حداثتنا." (العدد34. الثلاثي الأوّل. 1995. (Champ Vallon

المنارة للاستشارات

3.3.4. نهضة النّقد التّاريخيّ.

من المفارقات أنّ البنيويّة قد وجدت نفسها متسبّبة في ميلاد النّقد النشوئي وذلك بسبب ما يطرحه التّفكير في النّصّ من تساؤلات شكليّة متّصلة بنشأته. فأحدث ذلك اضطرابا في استقراريّة الأثر ودعا، جرّاء ذلك، إلى إعادة طرح مفهوم "النّص المغلق". وممّا ساهم في تيسير تطوّر هذا النّقد النشوئي أنّ الكتّاب قد وافقوا على تسليم مخطوطاتهم وعلى أن يتعاونوا مع مخبر من مخابر CNRS وهو مخبر ITEM (معه النّصوص والمخطوطات الحديثة). وتأييدا لـ"ميشال كونتا"(Michel Contat) (فصل "du bon usage des manuscrits" في"de la littérature française") فإنّه يمكن أن نفسّر ازدهار النّقد النشوئي بالأزمة الحالية ذلك أنّه في غياب كتّاب كبار معاصرين تُعرض أعمالهم للتّحليل وغياب مقترحات لمناهج جديدة فإنّ النّقد قد التفت إلى الماضي (احتمى به؟). غير أنّه يجوز لنا أن نشكّ في مستقبل هذا النّقد في عصر الحواسيب...

ومن جهة أخرى فإنّ النّقد الجديد، على خلاف ما يُتوقّع، لم يُقص تاريخ الأدب بل على العكس من ذلك فإنّ تاريخ الأدب هو الذي استوعبه في جزء من أجزائه. وهكذا فإنّنا نلاحظ بدلا من عودة إلى "اللّنسونيّة" (أنظر. "أ. كونبـانيون" (A.compagnon) (فصـل "la littérature à l'école" في "de la littérature française") نلاحظ تجديدا في هذا الاختصاص (ستكون لنا عودة إلى هذا الموضوع في القسم الأخير من هذا الكتاب).

4.3.4. نقـد جامع أم نقـد حواريّ؟

إنّ نهاية النّظُم النّظرية الكبرى والطّموحات الكلّيانيّة لا يمكن إلاّ أن تيسّر ظهور النّقد الجامع فنحن نعلم مثلا إلى أيّ حدّ كان النّقد النشوئي نقدا متعدّد الاختصاصات. ولهذا فإنّه ربّما حانت ساعة النّقد الكليّ

المنارة للاستشارات

بالمفهوم الذي حدّده "ر.إ.جونز" (R.E.Jones) سنة 1968. فبما أنّه لا يمكن لأيّ منهج نقديّ أن يكون منهجا كاملا فإنّ "النّقد الكامل، وهو نقد لم يتوفّر لنا من نماذجه، مع الأسف، إلاّ النّزر القليل، وجب أن يؤلّف بين أفضل ما في النّقد التّاريخيّ يجمع إلى أفضل ما في النّقد الجماليّ يجمع إلى أفضل ما في النّقد العلميّ فيُنشئ من كلّ هذه العناصر خلاصة تأليفيّة تحدّ من الفروق المباعدة ما بين النّقد والقارئ من جهة والأثر من جهة ثانيّة ويكون من شأن ذلك أن يزيد من معرفتنا، في الوقت نفسه، بالأثر وبالآليّات الإبداعيّة المؤديّة إلى الأثر." "Panorama de la nouvelle Critique.ص35).

إلاّ أنّ هذا النّقد الجامع، حسب رأي "تزفيتين تودورف" (Tzveten Todorov) ليس أفضل من النّقد الدّغمائيّ أو **الآني** اللّذين يركّزان على صوت النّاقد أو على صوت الكاتب إذ تواجد الخطابات والمناهج يجعلنا على شفا فوضى الأصوات، ويرى تودورف أنّ السّبيل الوحيدة المنشودة في هذه المرحلة من تعدّد الايديولوجيّات هي سبيل النّقد الحواريّ الذي "يتكلّم، لا على الأثر، ولكن يتكلّم إلى الأثر أو على الأصحّ يتكلّم مع الأثر." وهو يرفض بذلك "إقصاء أيّ من المنهجين القائمين." ("critique de la critique" ص 185-186) غير أنّ الوصول إلى هذا المنهج الحواريّ لا يحصل إلاّ إذا اعتبرنا أنّ الأدب إنّما هو حامل للقيم وليس ناقلا لحقائق تاريخيّة وإلاّ إذا تجنّب النّاقد التخفّي وراء موضوعيّة مزعومة وقرّر، على خلاف ذلك، أن يتّخذ موقفا، مستحضرا في ذهنه أنّ النّقد "هو أيضا بحث عن الحقيقة وعن القيم." (ص190).

المنارة للاستشارات

للحفظ:

- لم يتحصّل الخطاب الأدبيّ على استقلاليّته إلاّ بداية من نهاية القرن الثامن عشر عندما حلّت النسبيّةُ محلّ الكونيّة المجرّدة وبدأ الناس يفهمون الأدب والنّقد على أنّهما التعبير الفردي لخطابٍ يتنزّل ويتهيكل حسب قوانينه الخاصّة به.
- الجدير بالملاحظة بعد "جان بولهان" (Jean Paulhan) فـــي: "Petite préface à toute critique" قيام البُعد التقعيديّ أساسا لكلّ نشاط نقديّ: "إن تاريخ الأدب هو تاريخ القواعد أو يكاد ("Gallimard" 1951. ص50).

التمرين على التحرير:

- حلّل وناقش، إن لزم الأمر، هذا التّصريح من "تودورف" في "Critique de la critique" (1984) قال: "إنّ على النقد أن لا يكتفي بالكلام على الكتب بل هو ليس قادرا على ذلك، فالنقد، بدوره، حكم في الحياة دائما."
- وجهة النقد هي دائما في تجاوز المقابلة ما بين الدغمائية والتشكيك.

ما رأيك في هذا الرأي لـ"تودورف" في "Critique de la critique"؟

ملاحظة: إنّنا نتولّى تحليل مختلف هذه المحاور في مقال لنا عنوانه: "La chose littéraire au XXe siècle"، ("L'école des lettres" II خريف 1998.)

الفهرس :

1 ـ النّقد الصّحافيّ

1.1 مظاهر العمل الصّحافيّ

2.1 الذنوب السّبعة التّي يتّهم بها النّقد الصّحافيّ

1.2.1 من البخل إلى الكسل

2.2.1 العصبيّة

3.2.1 السّطحيّة

4.2.1 الانحياز والتنميط

5.2.1 ضعف الثّقافة

6.2.1 انعدام الذوق والتّقدير

7.2.1 الظّلاميّة

2ـ النّقد الجامعيّ

1.2 تصنيفات أستاذيّة

2.2 الممارسات المختلفة للكتابة

1.2.2 ما هو النّقد التّطبيقيّ

2.2.2 الدّراسات الموسوعيّة

3.2.2 تعدّدية وتنويع

3.2 نقد النّقد الجامعيّ

3 ـ الكتّاب والنّقد

1.3 نقد النّقّاد

1.1.3 هجوم الكتّاب على النّقّاد

2.1.3 حيوانيّات نقديّة

3.1.3 المطالبة بالاستقلاليّة والتّفوّق

2.3 نقد الكتّاب

1.2.3. الكاتب الناقد لأعماله.

2.2.3. النقد الاستراتيجي

3.2.3. النقد الظّرفيّ

3.3. بعض الوجوه اللاّمعة من الكتّاب النقّاد

1.3.3. النقد الانطباعي من "مونتانيو" إلى "قراك"

2.3.3. النقد المضخّم عند "فاليري"

3.3.3. النقد الانتروبولوجي عند "سارتر"

المنارة للاستشارات

إنّ أصناف النّقد الثلاثة التّي عرّفنا بها في القسم الأوّل مستندين إلى "أ.تيبودي" (A.Thibaudet) قد قام تصنيفها على فروق ليست سوسيولوجيّة بقدر ما هي خطابيّة. وفعلا فإنّ "الكتّاب"، سواء تلقّوا تكوينا جامعيا عاليَ المستوى أم لم يتلقّوا، وسواء ساهموا في التّحرير في الصحف اليوميّة والدوريات أم لم يساهموا، قد ألحّوا، دائما، على ما يميّز أعمالهم، بما في ذلك الكتابة القصصية والبحوث النقديّة، تمييزا أساسيّا عن أعمال النقّاد المحترفين أيّا كان نوعهم. ويميّز "بيار بورديو" (Pierre Bourdieu)، بالإضافة إلى ذلك، في "Homo academicus" بين كتابات الصحافيين الذين يتعاطون "نشاطا من الإنتاج الثّقافي القصير النفَس" (مقالات، ركن قارّ، "إنتاجات سنوية سريعة الإنجاز، تتناول بجرأة أخطر القضايا، تستقي المعلومات من هنا وهناك متخفّفة من المراجع والإحالات والقوائم البيبليوغرافية والفهارس") وبين كتابات الأساتذة الذين يتوجّهون إلى "الأعمال ذات النفَس الطويل والانتشار الضعيف مثل أطروحات الدكتورا التي يؤول أمرها، أكثر فأكثر إلى مصير غامض في دور النشر الجامعي ومثل المقالات الطريفة في المجلات العلمية" (Minuit، 4198. ص158)، إلى جانب هذا فإنّ عالم الاجتماع يلفت انتباهنا إلى العدد المتزايد من الصحافيّين ــ الكتّاب والكتّاب – الصحافيّين والصحافيّين – الجامعيّين والجامعيّين – الصحافيّين الذين يُلقون في السّوق بإنتاج بين بين، بين "الإنتاج المحدود" و"الإنتاج الواسع" ولكنّهم يسهرون على سمعتهم وذلك بخلق شبكات من العلاقات (وأفضل طريقة لاستمالة من هم في دائرتهم هي أن يمدحوهم في مقال أو منتخبات أو ملخّصات الخ.. أو بتيسير انتمائهم إلى هيئة تحرير في مجلة أو حتى في دار من دور النشر...) أو بالاستناد إلى دعم كاتب من كبار الكتّاب (فيحتلّون بذلك مكانة "المخاطب المتميّز" أو "الراعي المؤتمن"، السكرتير، المؤتمن على المخطوطات، المدير للأثر...).

المنارة للاستشارات

1 النّقد الصّحافيّ

لمّا كانت اكتشافات النّقد الصحافي وكتابات الصحافيّين - الكتّاب أو الصحافيين - الجامعيين (من "لاهارب" (La Harpe) إلى "م. كونتا" (M.Contat) مرورا بـ "سانت بوف" (Sainte-Beuve) و"ف. برونتيار" (F.Brunetière) و"أ.تيبودي" (A.Thibaudet) و"م. نادو" (M.Nadeau) أو "ب.لوباب" (P. Lepape) من المسائل التي سبق أن تناولناها في القسم السّابق أو التّي ستناولها في القسم القادم فإنّنا سنهتمّ هنا، بدراسة ماهيّة مهنة النّاقد الصحافيّ وأهدافها ونقائصها.

1.1 مظاهر العمل الصّحافيّ

إنّنا نذكّر، في البداية، بأنّ وضعيّة الصحافيّ، وكذلك خطابه، بطبيعة الحال، تختلف بحسب أن يكون الصحافيّ عاملا في السّمعي البصري (منشّط) أو في الصحافة المكتوبة، في جريدة يوميّة وطنيّة (ناقد مختصّ) أو جهويّة (صحافيّ ثقافيّ) وبحسب أن يكون مشاركا في مجلّة أو في مجلّة مصوّرة (فبينما الأولى تُنقّب، فإنّ الثّانية تستثمر، حسب التمييز الذّي وضعه "ر. دوبراي" (R.Debray) وبحسب أن يكون محرزا على شهادات جامعيّة أم لا، وأن يكون ناشرا للأبحاث أم لا، وقد قسّم "قوتيي" (Gautier) في كتابه "Mademoiselle de Maupin" (1834) الصحافيّين إلى أربعة أصناف، لا بدّ من الإقرار بأنّها ما تزال قائمة. أوّلها هو الصحافيون الأخلاقيون النّاطقون "بالوعظ الجميل" والذين لا يتردّدون في إقامة شخصيّة الكاتب مقام الأثر "حتى يعطوا بعض القيمة الفضائحية لكتاباتهم التعيسة المرتجلة التي يعرفون أن لن يقرأها أحد لو لم تتضمّن إلا آراءهم الشخصية" (GF. 1966. ص33 و41) والثاني هم الصحافيون

الصالحون الذين يريدون وضع الكتب في خدمة تطوّر البشرية، والثالث هو الصحافيون اللاّمبالون "وهم الذين رأوا وأدركوا وأحسّوا وسمعوا كلّ ما تمكن رؤيته وإدراكه وإحساسه وسمعه" (ص52) والرّابع والأخير هم الصحافيون المنقّبون وهم أولئك الذين، بدعوى الإنصاف، يرفضون كلّ أثر جديد ويُلقون بالأثر الجيّد في مستقبل غير مضمون.

إنّ التّنقيب، يجب أن يكون اليوم، أكثر من أيّ وقت مضى، الهدف الأوّل للنّقاد وإنّ عليهم، كما قال "إيريك فاي" (Eric Faye) في "La Quizaine littéraire" الصادر من 1 إلى 15 مارس 1997 واجبا من أعظم الواجبات وهو أن يقوموا بدور الواسطة ما بين الكاتب والقارئ وأن يُسمِعوا، من وراء صخب وسائل الإعلام ذات "الاستهلاك العموميّ" أصواتا ذات النبرة الطريفة" (عدد 711 ص6)... والمصيبة هي أنّ النّقد، حتّى عندما يُتوّج، بالأغلبية، موهبةً حقيقيّة أو أثرا جيّدا فإنّ الجمهور لا يسايره ضرورةً (وهذا ما حصل سنة 1996 حول رواية "Soifs" "لماري – كلار بلاز" (Marie-Claire Blais). وإذا كان "موباسان" (Maupassant) قد اعترف بصعوبة "هذه المهنة الشقيّة مهنة أن تكتب كلّ يوم وأن تكون خفيف الظلّ كلّ يوم وأن تنال رضى الجمهور كلّ يوم ("Messieurs de la chronique ChroniquesI"..10.18" 1980. ص55) فإنّ "جيد". (Gide) و"بلمان – نوال" (Bellemin-Noël) ليسا على هذا الرّأي. ونحن نتذكّر تعريف "جيد" الشهير للصحافة حيث يقول :" إنّ تعريفي "للصّحافة" هو كلّ ما يكون غدا أقلّ أهميّة ممّا هو عليه اليوم." Feuillets" 1921 في : Journal." La Pléiade" ج 1 .1996ص 1160.) أمّا تعريف "بلمان – نوال" للصّحافة فإنّ فيه إقصاء، من النّقد، لكلّ نشاط مرتبط بالأحداث اليوميّة. قال: "إنّ الصّحافة هي مشغل أولئك الذين يقومون بانتظام في

المنارة للاستشارات

الجرائد أو المجلات المختصّة بتلخيص ما يخرج إلى السّوق أو التنويه به وهذا العمل لا ينخرط فيما أسمّيه نقدا. وإنّما هو متّصل إمّا بتقديم الآثار الصادرة (وهي مهمة إعلامية) وإمّا بإشهارها (وهي مهمّة تسويقيّة) وإمّا بالترويج الثقافيّ شبه المؤسساتيّ (وهي مهمّة التّرغيب في القراءة.). "Du style en critique" (ص 4).

2.1 الذّنوب السّبعة التّي يتهمّ بها النّقد الصّحافيّ

إنّ من العوامل التي تسمح لنا بفهم المفاسد التّي غالبا ما يقع فيها النّقاد الصّحافيون: اتّساع دائرة مهامّهم وضعف تكوينهم والموقع المهيمن في وسيلة إعلاميّة قويّة أو كذلك التبعيّة للأوساط المحيطة – في السياق الاقتصادي والاجتماعي الثقافي – والقائمة مفتوحة لغير ما ذكرنا من العوامل. والعبارة التي تقول : "اتّهام شخص ما بالذنوب السّبعة القاتلة"، وهي قولة معبّرة عن نزعة من النزعات الصحافيّة، تكفي لتبرير شبه العنوان الذي اخترناه أعلاه. ثم إنّ مجموع الذنوب القانونية لا تؤلّف إلا التّهمة الأولى من التّهم السبع الموجّهة، غالبا، إلى هؤلاء النّقاد.

1.2.1. من البخل إلى الكسل

إنّ **البخل** هو الذي قد يفسّر كيف أنّ النقّاد، بدلا من أن يدفعوا من جيوبهم ثمن كتبهم وطعامهم، يتصرّفون بشكل يجعل غيرهم يدفعه لهم... (ولكن، هل لهم سبيل غير هذه وإمكانياتهم المادّية محدودة؟ إنّما الشيء الوحيد المؤسف هو أنّ بعضهم لا يعتني إلاّ بالكتب التي يتحصّل عليها مجانا).

ومن **الغضب والحسد** تنشأ اختلافاتهم مع الكتّاب: ويكون النّقد اللاّذع الهدّام أضمن الطرق للثّأر لأنفسهم من كاتب من طراز حديث أو

المنارة للاستشارات

كاتب مزعج أو لامع إلى حدّ الادّعاء. وأتعس من ذلك، أن يقع هذا من أجل تحقيق تصفية حسابات شخصيّة. ويحصي "قوتيي" (Gautier) من بين الطرق المختلفة للحطّ من قيمة أثر من الآثار تهمة الكاتب بانعدام الأخلاق، وبالشّواهد المبتورة والخاطئة أو الخارجة عن سياقها وبالقيام بمقارنات غير مبرّرة وملاحظة عيوب أسلوبية... ويحلّل "قومبرويتش" (Gombrowicz) في "Journal" هذا الفنّ المتميّز غاية التميّز بقوله: "عندما يريد منتسب إلى الصّحافة أن "يمثّل" بكاتب من الكتّاب فإنّ الحيلة كلّها تتمثّل في أن لا يكثر لا من تغييره ولا من تشويهه، بل الأفضل أن يسويّ من النور وظلاله وأن يرقّع وأن يستعرض بعض الفصول والمقاطع [...]." (1964، مجلد2.ص435).

الجشع : إنّهم يتعطّشون لرأس مال رمزيّ أكثر من تعطّشهم للأرباح المادّية (انظر "Illusions perdues") ولهذا فإنّ البعض منهم لا يتورّع من أن يورّط نفسه مع الأقوياء (شخصيّات سياسيّة أو إعلاميّة، ناشرون- مديرو سلسلات أو برامج، الخ.)

الشبقية : (بالمعنى المجازي للعبارة...). إنّ على الصحافيّين، مثلما لاحظ "موباسان" أن يكونوا مرنين، متأنّثين قليلا، حتى يتكيّفوا مع قرائهم. ويرى "ميشال بوتور" (Michel Butor) أنّ النّقد الصحافيّ للأدب مرتبط ارتباطا وثيقا بالأدب "التّجاري" إنّه يعمد، عرَضا، إلى مراقبة الوصفة أو تركيبة الموادّ، مثله مثل إدارة المراقبة لإنتاج في مشتقّات الحليب أو إنتاج صيدلانيّ. ويُقرأ المسلسل كما يقرأ تحليل كيميائي: أكثرتَ من هذا، أقللتَ من هذا، تجاوزتَ المقادير الفلانيّة - تجاوزتَ الحدود الفلانيّة، ترخيص وتأشير مرفوض. وهذا ما يلخّصه، غالبا، الحكم الآتي: "هذه بضاعة لا أعرفها." (...) (Essais sur le romanص 171)

المنارة للاستشارات

الكبرياء : هو مرتبط بالسلطة الأدبيّة والفكريّة التّي مارسها، دائما، النقّاد المهيمنون (لقد سبق لنا أن أبرزنا هذه الظاهرة عند "سانت - بوف" (Sainte-Beuve) و"برونيتيار" (Brunetière). أمّا في أيّامنا هذه، حيث أصبح التّرويج للكتاب مسألة حيويّة، فإنّ هذه السّلطة واقعة بين يدي بعض الصحافيّين الذين يعتبرون أنّه لا غنى عنهم ولا حياد عنهم.

الكسل: إنّ استحالة "قراءة كلّ شيء" لا يمكن أن تبرّر الحديث عن عمل لم تسبق لنا قراءته أو أن نكون قد اطّلعنا عليه اطّلاعا سريعا خاصّة إذا كان في نيّتنا أن نقضي عليه قضاء مبرما. (فالتعليم على بعض المقاطع إنّما يراد منه تيسير الاختيار لدى النقّاد ولا يراد منه حثّهم على الكسل...). كما أنّه لا يمكن أن نغفر كذلك هذه السهولة الأخرى المتمثّلة في أن لا يكون النّقد صدى إلاّ "للقيم الثابتة" وللكتّاب المعروفين أو الواعدين وللأعمال "الكلاسيكية" و"لأحسن المبيعات" بدلا من السّعي إلى اكتشاف المواهب الجديدة.

2.2.1. العصبيّة

إنّ عالم الصّحافة هو عالم مازالت تعيش فيه روح العصبيّة وذلك رغم ما فيه من التوتّرات بسبب ما فيه من الاختلاط. وقد شهّر "ب. بورديو" (P.Bourdieu) بانغلاق هذا العالم الصغير الذي يسود فيه "منطق "تبادل المصالح" (إرجاع المصعد) بين الكتّاب - الصحافيّين والصحافيّين - الكتّاب" (Sur la télévision ص 68) وحيث يتعمّم الترابط ما بين عالمَيْ النّشر والصحافة.

3.2.1. السّطحيّة

إنّ ضرورة التعهّد المنتظم لجمهور للأدب هو بصدد التكوّن، يجرّ النّاقد، في سلوك متناقض، إلى "الحشو" ويدفعه إلى الاستسلام

المنارة للاستشارات

إلى "الذّوق المقتصر على شرط الجِدّة الذي يدل، حسب "فاليري" (Valéry)، على انحطاط للرّوح النّقدية إذ لا شيء أسهل من الحكم في جِدّة أثر من الأثار" ("Choses tues". 1941في : Tel quel ص 18). ومثلما أشار "جوليان قراك" (Julien Gracq) في " La Littérature à l'estomac" "فإنّه على الصحافيّ، أن يلقي أسبوعيّا، شيئا من الأشياء في الحلَبة بالتّهليل والتّكبير، مثلا : فيلسوف من تايتي أو "قرافيتي"(كتابة حائطيّة) لسجين ـ Rimbaud redivivus" (Préférences ص 15-16). ومن أجل "خلق الحدث" فإنّ الصحافيّين يجاملون بأن يباركوا ميلاد جماعات جديدة أو حركات أدبيّة جديدة يكونون قد صنعوها هم بأنفسهم بصفة مصطنعة. من ذلك: " Les Ecoles de Minuit" والجيل الجديد "للروائيين الوجوديين" ("م. هولباك" (M.Houellebecq) و"ج. بوجور" (J.Beaujour) و"ي. باجيس" (Y.Pagès)...) و"الكتاب المقلّون" ("ب.أوتين. قرانيي" (P,Autin Grenier) و"س.بوبان" (C.Bobin) و"ف. ديلارم" (Ph.Delerm) و"أ. هولدر" (E.Holder)...) الخ. وبأن يثيروا أو يلهبوا قضايا جدليّة ونقاشات فارغة من قبيل: "انحطاط الرّواية"، "مع أو ضدّ النّقد الجديد؟"، "أزمة الفنّ المعاصر" الخ. فالأمر لا يتعلّق أبدا، بتحليل عميق لظاهرة من الظواهر أو قضيّة جماليّة حقيقيّة وإنّما بتذكية حبّ اطّلاع القرّاء أو المستمعين أو المشاهدين. إنّهم هم الذين، في رأي "ج.قراك"، حوّلوا الحياة الأدبية إلى "مهرجان طقوسيّ ملوّن" إنّ هذه "الحياة الاحتفاليّة تعيش اليوم وأكثر من أيّ وقت مضى، على إيقاع الاحتفالات (ذكرى الميلاد أو الوفاة "لسلين" (Céline) أو "فرلان" (Verlaine) أو "لافونتان" (La Fontaine) الخ.. وكذلك "ملرو" (Malraux) في البنتيون (Malraux au Panthéon) أو مناسبات النّشر

المنارة للاستشارات

الهامّة (العودة الأدبيّة – الجوائز – صالون الكتاب بباريس وغيرها من الأعياد والاحتفالات).

والحقيقة أنّ هذه السطحية تعكس سطحيّة الجمهور بقدر ما تفرزها: فبما أنّ الإنسان المطّلع " قد قام مقام "الانسان المثقّف" فإنّه أصبح من الأهمّ أن نكون على اطّلاع على آخر ما صدر من الكتب على أن نكون قارئين للكتب وإنّ لـ "قراك" قولة طريفة في الموضوع قال: ما أن يتعلق الأمر بالأدب حتى نجد في فرنسا أكثر ممّا نجد في غيرها، من الناس من هم قادرون على "تلاوة الجريدة."

1.2.4.الانحياز والتنميط

بالإضافة إلى المواقف الايديولوجيّة المسبّقة التّي بمقتضاها مازالت بعض الجرائد تملك قائمة في أسماء أعدائها تمنعهم من النّشر أو تكيل لهم النقد اللاّذع بصفة آليّة، فإنّ الذي يشدّ انتباهنا هو مظهر المحافظة النّمطية في النّقد الصحافيّ. فيتمّ، بصفة عامة، الدّفاع عن "الآثار الكلاسيكيّة" على حساب الآثار الطلائعيّة وتطالِب كبارُ الجرائد اليوميّة الوطنيّة والمجلاّت بالمقروئيّة (يسر القراءة) و"الإيجابيّة" (فهم يفضّلون على الكتب المتشائمة و/ أو المتفاصحة و"الفكريّة" وحينئذ "المملّة" الكتبَ التّي تكون واضحة نشيطة، دون تلك التي تكون محبطة ومنفّرة.) وهم يتركون لبعض الدوريات المختصّة مثل "La Quinzaine littéraire" و"Le Matricule des anges" مهمّة النّظر في الآثار الطريفة أو الأقلّ تقليديةً. أضف إلى ذلك ميل النقّاد إلى حصر الكتّاب في تصنيفات وأجناس جاهزة وهم بذلك يعفون أنفسهم من مهمّة متابعة تطوّر أعمالهم. وهكذا فإنّ "ريجين ديتانبال" (Régine Detambel) تشكو من أنّها مصنّفة منذ سبعة أعوام ضمن الكتّاب السرّيريّين (فربّما وجد بذلك، عندئذ، تيّار جديد هو تيّار

المنارة للاستشارات

علماء الأعضاء (anatomiste) "La Quinzaine littéraire". عدد711. ص6) وأنّها مأسورة في عبارة متكلّسة هي "المشرط ديتانبال"...

1.2.5. ضعف الثقافة

لابدّ أن نلاحظ، مع الاحتراز من الوقوع في التّعميم، أنّ عددا لا بأس به من النقّاد ليسوا متمكّنين من اللغة والأدب الفرنسيين تمكّنا مرضيّا وذلك بسبب ضعف تكوينهم وتحمّسهم بل وحتى لقلّة الوقت. أمّا ثقافتهم العامّة فهي في الغالب كثيرة الثّغرات وهي سطحيّة. فلا يبقى لهم إلاّ أن يمارسوا نقدا قائما على الهوى أو، على عكس ذلك، أن يقعوا في الادّعاء، ولكن، إذا أراد المرء، كما قال " جان بولهان" (Jean Polhan) في كتابه: " Petite préface à toute critique"، أن يستعرض معارفه باستخراج أخطاء كاتب من الكتّاب " فإنّه يحسن أن تكون تلك الأخطاء أخطاء حقيقيّة" "وإلاّ فإنّ النّاقد إنّما يفضح جهله هو" (ص67). ويظهر الجهل، كذلك، من المشابهة التّقريبيّة بين النصّ المحلّل وعدّة مراجع لا تجمعها إلا نقاط اشتراك قليلة فيما بينها أو ما بينها والنصّ المحلّل - وقد عبّرت "ن. ساروت" (N.Sarraute) عن استغرابها عندما سئلت عن العلاقة التي يقيمها ناقد ألمانيّ بين تصوّرها هي "للواقع" وتصوّر "روسو" له قائلة: "إنّني أجد تصرّف النقّاد غريبا بسبب المشابهات التي يمكن لهم أن يقيموها)" ("Roman20-50" Lille III عدد 4 - ديسمبر 1987. ص121.)

1.2.6. انعدام الذّوق والحكم

إنّ هذه المشابهات تدلّ، كذلك، على انعدام الذّوق والحكم. خاصّة إذا استُعملت لإطراء أعمال من الدّرجة الثانية قالت "ن. ساروت" في: "L'ère du soupcon" (1964) وهي تردّ الفعل، دون شكّ، على النّجاح

المنارة للاستشارات

الذي لقيه كتاب "ف.سافون" (F.Sagan) وهو "Bonjour tristesse" (1954) قالت:

"إنّه يحصل، من وقت لآخر، أن يصاب أحظى النّقاد بالتقدير بالغثيان وهذا أمر طبيعيّ عند رجال يشتغلون بكثرة القراءة، فإذا بهم، فجأة، يكبّرون ويهلّلون لما تهيّأ لهم أنّه عمل خارق للعادة ويرفعون إلى عنان السّماء أثرا خاليا من كلّ قيمة أدبيّة، والدليل على ذلك اللامبالاة التي يلقاها ذلك الأثر بعد وقت وجيز، ثم النسيان الذي يقع فيه بسبب ضعفه.

حينئذ، وبتأثيرهم، فإنّ موجة عارمة تهزّ الجمهور وترفع الأثر إلى قمّة الإعجاب والحماس.

وإنّه لمن العجب أن نرى، وقد رُفعت كلّ المحظورات، مدى تعطّش الهواة لالتهام هذه الآثار وكأنّها أشهى الطّعام، بينما هم في الأصل من أشدّ الناس وفاء وتحمّسا للتحف الفنّية الأدبيّة، وهم الذين نراهم في العادة، في حضرة أثر جديد، غايةً في الانغلاق والصرامة والتّحفّظ."

La Pléade, "Œuvres complètes" 1966.ص 1608.

ومن الواضح أنّ هذه الظّاهرة تتمادى، وهذا أقلّ ما يمكن قوله. ف"ب. لوكلار" (B. Leclair) في "La Quizaine littéraire" الصادر فيما بين 16 إلى 31 اكتوبر 1966 (عدد 702)، حتى لانضرب إلاّ مثالا واحدا، يعتبر أنّ الخطابات النّقدية حول "Truisme" لـ"م.داريوساك" (M.Darrieussecq) هي غير متناسبة مع الخصال التّي تنطوي عليها الرّواية. وأتعس من ذلك، أن يرى "ج. بولهان" (J.Paulhan) أنّ عمى النـقّاد قـد بلـغ إلى درجة "أنّهم قد غفلوا عن الأساسيّ في النصّ." "Petite préface à toute critique" ص19.

المنارة للاستشارات

7.2.1. الظلاميّة

إنّ اللاّفت للنظر، ربّما أكثر من غيره، ولاسيّما عند صحافيّ السّمعيّ البصريّ هو مستواهم اللّغوي، فإنّهم، لفرط رغبتهم في أن يتبعوا الموضة وفي أن يتميّزوا عن الخطاب الأستاذيّ مهما يكن الثمن وحينئذ اجتناب الصياغة اللّغوية العالمة والمصطلحات الفنّية، ينتهي بهم الأمر إلى استخدام لهجة بدائية، لغة مبتذلة سخيفة. ويذكّر ("م.أ. بورنيي" (M.A.Burnier) و"ب. رانبو" (P.Rambaud) بالوظيفة التي حدّدها "جورج أرول" (Georges Orwell) في ملاحق 1984 "للغة المبتذلة" قال: "لقد أريد منها لا أن تنشر مجال الفكر ولكن أن تحدّ منه وكان الحدّ من اختيار الألفاظ إلى أقصى درجة يساعد، مباشرة، على بلوغ هذا الهدف"...)

ويغدق هذان الصّحافيان المتواطئان "دروسهما" بلهجة ساخرة على الصحافيّين المتعلّمين في شكل كتاب مدرسي دائما (انظر " Le Roland-Barthes sans peine في : .Le Journalisme sans peine (Plon) (1997.). إنّه يحسن، "لدعوة السامع إلى التفكير" أن يزيّن الصحافيّ نصّه بشواهد لا أدلّ على خطئها من أنّها تكون منقولة من الذاكرة:

- "كلّ شيء ليس إلاّ نظاما وهدوءا وجمالا وفخامة وسعادة فقط ليس إلاّ" (خاصّة وضع الألفاظ في ترتيب فوضويّ.)

- "أما ما عدا هذا فليس إلا هذرا". (أمّا الزبد فيذهب جُفاء) (بدلا من : اللّحم حزين وأنا قرأت الكتب كلّها ويا للأسف!)

- "القرن الواحد والعشرون سيكون قرنا دينيا (" روحانيا؟ ") أو لن يكون" (جملة شهيرة لم يكتبها "مالرو" أبدا.)

المنارة للاستشارات

- " إنّ "فولتار" لا يُسجن"(جملة شهيرة لم ينطق بها "دي غول" أبدا في شأن "سارتر".(ص77-70)

أمّا إذا تعلّق الأمر بالتّعليق على أعمال كتّاب من الشبّان فإنّه "ينبغي أن نختار أولئك الذين "يعبّرون" وليس لهم شيء يقولونه" (ص132) وأن نعمد إلى ذلك النوع من الجمل الفضفاضة التي تعفينا من قراءة الكتاب كلّه من قبيل :

- "إن الكتابة غير قادرة أبدا على استنفاد ما في العشق من تدفّق وتعليق ".

- "يحكي (هذا الكتاب) شقاء وسعادة زيجة تتمزّق" (ستشير الصفحة الرّابعة من الغلاف ربّما أنّ هذا هو موضوع الكتاب).

"هذه رواية أولى حول موضوع "الطلب" تحمله الذاكرة، هذه الجغرافيا الداخلية ذات الحواشي الضبابية.

- "إنّ صرخته صامتة أي أنّها تتحوّل إلى ألفاظ مكتوبة."

- "يتيه الراوي مثلما يتيه المرء في نوع من الفراغ."

أمّا إذا تعلّق الأمر بالتّعامل مع المثقّفين فإنّه ينبغي تبجيل أولئك الذّين يعملون في نفس الجريدة التي ننتسب إليها وينبغي أن نستخدم الكليشيات الآتية: "خرج من برجه العاجي، ألقى بثقله في المعركة، نظر في المسألة عن كثب، أعطى ضربة طلاء مفهومي، شنّ حربا ضروسا، (أهل اليمين) مسّك (بالإبر) (أي قبض على) استراتيجيات السّلطة. (أهل اليسار). صرخ ضدّ السطحيّة الإعلامية. (اليمين واليسار)" (ص139). ومن المهمّ كذلك أن نستعمل "العبارات التي سنعثر عليها في الإشهار الأدبيّ" (فالناس يقرؤون الإشهار أكثر بكثير من قراءتهم للنقّاد") ونحن نختار هنا عشرا من العبارات الستّ والعشرين المذكورة:

1. "قصة ملتهبة وممتعة (رواية)

2. لا تتأخروا عن (الحضور \ المشاركة...) (عامّ)

المنارة للاستشارات

3. يُقرأ، ضرورةً. (عامّ)

4. (عند الإعلان عن علم مشهور أو حدث أو شيء من الأشياء:"هو دائما حدَثٌ (مدح للمشهورين)

5. هي حديقة خارقة للعادة (في مجال الأدب والتحليل الباطني)

6. كتاب جميل ينيرنا بنور غامض كَدِر ومكدّر (عبارة حديثة)

7. بحث عظيم (لكل البحوث)

8. كتاب شيّق.. ومشوّق (عامّ)

9. يقتل ضحكًا (في المحاكاة الساخرة)

10. مع (شخص - شيء) نحن نبحر (عبارة رائعة إلاّ، طبعا، إذا تعلّق الأمر برواية رحلة بحريّة فتصبح هذه العبارة سمجة" (ص142-141)

وأخيرا فنحن ننتخب هذا المقطع الملئ بالعبارات المبتذلة والقواسم الصحافيّة المشتركة من المقال النموذج الذي اقترحه هذان السّاخران المختصّان وهو مقال فاضح لكلّ الخيوط والتّسهيلات في المهنة:

"هذا كتاب يأتي في وقته. ويمكن أن نؤكّد أنّ فلان يقدّم إضافته فهو يرمي بنفسه في الماء ويحبّ أن تبلّ شخصياتُه قمصانَها وهي تدرك سرعتها القصوى. إنّه الـ"Petit Poucet" (قصة الغول والأطفال، قصّة شعبية مشهورة)الحقيقيّ في الكتابة القصصيّة وهو "يسحب إبرته"من اللّعبة بلباقة وهذا المصطاد في الماء العكر يصيب مرماه. إنه أمر سرّيالي. قصة "راستنياك" (شخصية انتهازية) هذه (ويكون في تنورة إذا كانت البطلة أنثى) وجب أن تعلّم بحجرة بيضاء في صلب هذه العودة الموسميّة. لا نلقي بالرضيع مع ماء المغسل بدعوى أنّه سيسيل حبرا كثيرا في "لاندرنو" الدائرة الباريسية السّادسة وأنّه يتهادى بعدُ وهو يتصدّر المبيعات. إنّ كتابه هو، بوضوح، كأس الشاي الذي ترتشفونه ولا يضيركم في شئ إن أنتم رأيتموه يرفرف على أعمدة مسابقات "الهيت - باراد". بل بالعكس. (ص153)

المنارة للاستشارات

2 النّقد الجامعيّ

قبل الاهتمام بالنقد المبدع في القسم الأخير فإنّنا نلتفت، هنا، إلى ممارسات الكتابة وإلى حدود النّقد الجامعي المشترك. هذا الذي أطلقنا عليه اسم النّقد التطبيقي ويكون من المفيد، قبل ذلك، أن ننظر في وضعية النقّاد- الأساتذة وأن نذكّر ببعض التصنيفات الأستاذيّة.

1.2 تصنيفات أستاذيّة...

إنّ وضعيّة الجامعيّين، حسب "بورديو" (Bourdieu) تختلف بحسب السنّ والاختصاص والشّهادات وأماكن العمل والاعتراف الدّاخلي و/ أو الخارجي. وهو يميّز في "Homo academicus" بين "المدرّسين" والباحثين العاديّين و"الأساتذة" موضّحا أنّه توجد أصناف عديدة تتوسّط هذه التّي ذكرها. أمّا الصّنف الأوّل فإنّه يتوجّه "في المقام الأوّل إلى إعادة إنتاج الثقافة وتكوين المنتجين لها" (ص140) ويفضّل هؤلاء أن يدرّسوا (التدريس خاصّة للإعداد للمناظرات) وهم يستمدّون نفوذهم الجامعيّ من انتسابهم إلى لجان "الكاباس) (CAPES) أو التبريز وحتّى "C.N.U" (المجلس الوطني للجامعات)، وإلى جانب ذلك فإنّ أعمالهم (الملخّصات - الكتب المدرسيّة - المشاركة في بحوث جماعيّة مثل دوائر المعارف والمعاجم والمختارات وتجميع المقالات...) تضمن لهم التقدير عند الطلبة والمدرّسين. وقد بيّن عالِم الاجتماع هذا أكاديميّة هذا "النّقد الجامعيّ التّعليميّ" بقوله:

> "إنّ هذه "الملخّصات الواسعة"، الجماعيّة في الغالب"النّابعة من الدّروس والمجعولة لأن تعود في شكل دروس" تضمن، في أغلب الأحيان، استمرار وضع للمعرفة تجاوزته الأحداث، وهي تؤسّس

وتقنّن لقضايا وجدال في مسائل تستمدّ وجودها واستمرارها من جمود البرامج التي حدّدتها وسطّرتها المؤسّسة العلميّة. إنّها الامتداد الطبيعيّ للحركة الكبيرة في تعليم إعادة الإنتاج التي ينبغي عليها، بصفتها ناشرا شرعيّا للمعرفة، أن تعلّم ما يَعتبر "الرأيُ الجماعيّ للدّكاترة" أنّه مكتسب ومتّفق عليه، وحينئذ أن تؤسّسه معرفة مطابقة للأصل، مؤكّدةً ومصادقا عليها أكاديميّا وحينئذ جديرة بأن تُعلّم وتحفظ (في مقابل "الموضات" والبدع الحداثية) بدلا من إنتاج معرفة جديدة بل حتّى مارقة، أو الاستعداد والميل إلى إنتاج هذا النوع من المعرفة." (ص136-135)

الأساتذة القانونيون للاختصاصات القانونية هم أولئك الذين اتّبعوا النّهج المسطّر للنجاح (دار المعلمين العليا، التبريز والدكتورا مع "عَرْف كبير") فهؤلاء يتمتّعون باعتراف داخليّ وخارجيّ في الوقت نفسه، وهم يقيمون نفوذهم، على المستوى المؤسّساتي على تبعية "تلامذتهم" أي على كل أولئك الذين يحتاجون إليهم، من طلبة أو أساتذة، من أجل الحصول على شهاداتهم أو مركزٍ أو نقلة (نحو باريس أو ارتقاء بامتياز إلى السّوربون) وتُقدّر قوّتهم بحسب عدد "حرفائهم" (ومن هنا جاء تبادل الروابط المصلحيّة) ومستواهم وحتّى نجاحاتهم. إنّ موقع الهيمنة الذي يتمتّعون به يسمح لهم بتقوية سلطتهم الأدبية فتكثر تقارير المجاملة وتتعدّد الندوات الصحافيّة والدّعوات للمشاركة في حصص إذاعيّة أو تلفزيّة وتُتاح لهم، زيادةً على ذلك، فُرص القيام بالنشر وإدارة السلسلات المشهورة.

وحسب "ب. بورديو" (Bourdieu) "فإنّ المقابلة بين الأساتذة الملتفتين إلى البحث أكثر، والأساتذة الملتفتين إلى التّدريس أكثر، تَعكس في حدود المجال الجامعيّ (وهذا أمر طبيعي في زمن، دخل فيه عدد هامّ، بصفة خاصّة، من الكتّاب والنقّاد، في السلك الأستاذيّ)

المنارة للاستشارات

وحينئذ بشكل غير قويّ دون شك، (تعكس) المقابلة الهيكلية ما بين الكتّاب والأساتذة، ما بين الحرّية والجرأة المرتبطة بحياة الفنّان من جهة وبين الصرامة المتشدّدة والمضيّقة قليلا للـ" الحقل الأكاديميّ" من جهة ثانية. (Homo-academicus) " (ص144). إنّ النّشاط الأساسيّ للباحث العاديّ يتمثّل في نشر ثمار بحوثه عن طريق النّدوات أو المقالات أو المؤلّفات المختصّة. هذا، فإذا تبيّن له أنّ حظوظه قليلة في نيل السلطة الأدبيّة فإنّه يمكن أن يعوض عن ذلك بأن يطلب شكلا من السّلطة الظرفية فيكون حينئذ بإمكانه أن يقاسم زملاءه المدرّسين مشاغلهم ورؤاهم، كما يمكن له أن يتوجّه نحو مهامّ إداريّة (مدير قسم، رئيس جامعة...) أو نحو الصحافة الثقافية. أمّا الباحثون الأكثر إبداعا سواء كانوا من أساتذة الجامعة أو "الكوليج دي فرانس" (collège de France) فإنّهم، على خلاف ذلك، في حرص دائم على التخلّص من كلّ العوائق التي قد تثنيهم عن بحوثهم التّي تكون لها شهرة عالميّة. وهم يتمتّعون، إلى جانب ألقابهم الجامعيّة، بهالةٍ فكريّة حقيقيّة، وبما أنّ أسماءهم ترتبط بخطاب نقديّ طريف فإنّهم مطلوبون من الأوساط لا الجامعيّة فحسب بل كذلك الأوساط النّاشرة بل وحتّى الصحافيّة.

2.2 الممارسات المختلفة للكتابة

إنّنا نحيل، في هذا القسم وكذلك في القسم القادم، على دراسات اهتمّت بكتّاب القرنين التاسع عشر والعشرين ("فلوبير" (Flaubert) و"موباسان" (Maupassant) و"سارتر" (Sartre) خاصّة) وذلك بهدف إبراز تنوّع القراءات وأساليب الكتابة. ونحن نذكّر بأنّ الأمر لا يتعلّق، هنا، بالقيام بمسح كامل للنّقد الجامعيّ وستكون لنا عودة إلى الآثار الأكثر تجديدا أو الأكثر تمثيلا لمقاربة ما مخصوصة.

المنارة للاستشارات

1.2.2. ما هو النّقد التّطبيقيّ؟

ليست هذه التّسمية سلبيّة في شيء. فرغم أنّها لا تأتينا بتجديدات منهجيّة أو مفهوميّة أو شكليّة أو ربّما أتتنا منها بالشيء القليل فإنّها، كما سبقت منا الإشارة في القسم السابق، فإنّها يمكن أن تفضي إلى نتائج في غاية الأهميّة. ولنأخذْ على ذلك مثالين مختلفين اختلافا بيّنا.

لـقد اعتمدت "كـــلودين جـياشتّي" (Claudine Giacchetti) في : "Maupassant.Espaces du roman" Droz (1993) على النّقد الإنشائي والموضوعاتي ("كروزي" (Crouzet)، "جينيت" (Genette) "قريماس" (Greimas) "هامون" (Hamon) "هـ.ميتران" (H.Mitterand) "تودورف" (Todorov) "باشلار" (Bachelard) "دوران" (Durand) "إلياد" (Eliade) "جيرار" (Gerard)..) للإحاطة بالخاصّيّة الأولى للفضاء الرّوائيّ الخاصّ "بموباسان" ألا وهي: التقسيم الثنائي (le dédoublement) وخاصّة الثنائيّة ما بين الـعمق والعلوّ فهي تعتبر أنّ "الكتابة في روايـة " Bel-Ami" لـ"موباسان" تعلّقت بسدّ النّقص في العمق بغنم حاصل في العلوّ." (ص133)، وكشفت عن طرافة رواية (Mont-oriol) حيث تكون عينُ الماء في (Mont-Oriol) "في المرتفع" على عكس عين" (Enval) التّي هي في الأعماق" (ص139) ولهذا التقابل في المكان نتائجه التي تترتّب عليه بما أنّ معيار الفضاء هو الذي به يتحرّك التّخييل، ليس هذا فقط بل وكذلك أنّ التّخييل يتساءل عن أشكال اشتغاله." (ص231).

أما بحث "جان فرنسوا لوات" (Jean François Louette) وهو، "Silences de Sartre". (Presses universitaires de Toulouse-Le Mirail,1995) الذي يضمّ أربعة عشر مقالا منشورة ما بين 1988 و1993، فهو يقوم على ثلاثة مفاهيم: وهي التناصّ والانعكاس واللّعب.

المنارة للاستشارات

فإلى "سارتر" المعارض واللاّعب ينضاف "سارتر" الجوهريّ: ف"سارتر" متصوّف بما أنّه ما انفكّ باحثا عن المطلق." (ص56) وهو، مثل كلّ المتصوّفة، مفتون بالما وراء اللّغوي. ومن هنا جاءت الحركة الديالكتيكية (الجدلية) لمشروعه الأدبيّ : واقعيّة / واقعيّة نقديّة / هرمينوطيقا الصمت; واقع / رفض الواقع / عالم مخيّل. ذلك أنّ الكتابة السارترية، في بحثها عن الإحساس بما هو غير قابل للتعبير عنه، محتاجة إلى لحظة تخييل، مقابلة للواقع، مقدودة من صياغات تتعمّد المبالغة والتناقض، ولكنّ تهديمها لنفسها بنفسها ينتج إدراكا صامتا للواقع." (ص52) وقد اعتمد "جان – فرنسوا لوات (Jean François Louette) على "النظريّة المحلّية للشعوب البدائيّة "théorie indigène" (ص112) لتحليل أدوات "بلاغة الصمت" هذه، وهي "اللاّمحدوديّة" و"عدم الاكتمال" و"الموضوعاتيّة" و"التّنويع" و"التّزمين" "temporalisation". ويبيّن الأستاذ-النّاقد مَيلَ "سارتر" إلى شعراء أمثال "بودلار" وهو أول شاعر أمكن نعته بأنّه حديث لاستخدامه فنّا في الإيحاء يستهدف ما لاينقال، وميله إلى "مالارمي" الذي يعمد إلى نفي "المتكّلم في "ضياع الكلام" ونفي اللغة في "هولوكست(محرقة) الألفاظ" ونفي العالم في "هولوكست الأشياء" (ص40) وميله إلى "بونج" (Ponge) (إذا كانت رواية "La Nausée" هي الاعتبار السارتريّ للأشياء، فإنّ "الاعتبار للأشياء عند "بونج"، مهما قال "بونج" عن كرهه المقيت للأفكار، إنّما يكرّر الحركة الفلسفيّة السارترية".ص255)

2.2.2.الدّراسات الموسوعيّة

لقد تمثلت التقاليد الجامعيّة، بالشكل الذي استقرّت عليه فيما بين الحربين وتمادت عليه بإدخال بعض التغييرات الجديدة تدريجيّا، في القيام بدراسات موسوعيّة ضخمة عميقة مجرّدة، أو تكاد، من التّنميق الأسلوبيّ تتناول قضايا ذات طبيعة تاريخيّة (المؤثّرات في كاتب من

المنارة للاستشارات

الكتّاب، العلاقات بين الكاتب والأثر، الأثر وسياقاته؛ خلود هذا الأثر...) أو طبيعة فلسفيّة (التعرّف على القضايا المطروحة والإلمام بها وتحليلها يسمح باستقراء رؤية للعالم خاصّة بالفنّان، وهي رؤية يمكن وضعها في علاقة مع تيّار فكريّ أو عمل فلسفيّ معيّن) وطبيعة جماليّة (خصائص حركة أدبيّة ما، تمييزات أجناسيّة، فحص لآليات الكتابة...)

بهذه الصورة نظر "أندري فيال" André Vial، في مؤلّف يزيد على ستمائة صفحة "Guy de Maupassant et l'art du roman" 1954 وهو ما يزال مرجعا تحيل عليه الدّراسات النّقديّة حول "موباسان"، (نظَرَ) في العلاقات المعقّدة بين "موباسان" والتيّار الطبيعيّ (naturalisme) وفي مفاهيمه الجماليّة وأحكامه النقديّة وتشاؤمه الشوبنهوري (schopenhaurien) وطبعا، في تأثير "أستاذه" "فلوبير" عليه. وبالإضافة إلى ذلك فإنّه ميّز بين الحكاية (conte) والقصة (nouvelle) والرواية (roman) وأبرزَ خصائص كلّ منها وأشكالها البلاغية. وفي الاتّجاه نفسه ظلّت "ماريان بوري" (Mariane Bury) بعيدة عن "المسالك الحاليّة للنّقد" فاهتمّت بـ"شعريّة" "موباسان" أي، اهتمّت، في الواقع "بفلسفته في الفنّ" وفعلا، فإنّها تبيّن في كتابها: "La Poètique de Maupassant" (Sedes.1994) أنّ بلاغة الواقع في أعمال تلميذ "فلوبير" و"شوبنهور" تقابلها بلاغة ثانية هي بلاغة إمتاعيّة وأنّه ينشأ عن واقعه الإيهامي واقع شعريّ وهي تلاحظ مدى تعقّد استراتيجيةٍ محكمة الصنعة تتمثّل في توظيف الصّور والزمنيّة والصّمت لخلق ما يسمّيه "موباسان" نفسه "الإيهام الكامل بالحقيقيّ."

3.2.2. تعدّديّة وتنويع

إنّ تعدّد المنشورات الجامعيّة (مقالات مختارة، أعمال الندوات، ملفّات أو أعداد خاصّة للمجلاّت...) يفضي في الغالب إلى نوع من

المنارة للاستشارات

التنويع النّقدي: فتعدّد الأصوات والمقاربات يسمح بإثراء فهم أثر من الآثار وبإدراكه بكلّ ما فيه من تعقيد.

فلننظر، حول "موباسان" دائما، في دراستين جماعيّتين، أمّا الأولى فتضمّ أعمال ندوة "فيكان" (Louis Forestier(.Fécamp:) .Nathan .éd._Maupassant et l'écriture. 1993). وتتوزّع إلى أربعة محاور في القراءة : "موباسان" والصحافة"، "موباسان وقضايا المرأة"، "القراءة والسّردية"، "آفاق". ونخصّ بالذّكر مقالين أحدهما "لماري دونالسون – إيفان" (Marie Donaldson-Evans) والثاني لـ"كريستفار لويد" (Christopher Lloyd) وفيهما تمّت دراسة "مَرَضيّة المرأة" (ص64) وأسرها في سجن الحكاية المؤطّرة، والمرأة الذّكورية... أمّا الدراسة الثانية فهي ملفّ من إعداد "مجلة التاريخ الأدبي بفرنسا" (A.Colin. عدد 5. سبتمبر – أكتوبر.1994) وفيه جمعت أعمال ندوة نظّمتها في نوفمبر 1993 جمعية التاريخ الأدبي بفرنسا بإدارة "ل.فرستيي" (L.Forestier) فبينما تمحورت مداخلة "كولات بيكار" (Colette Becker) و"ماري كلار بانكار" (Marie Claire Bancquard) حول قضية الهويّة في أعمال "موباسان" وحول عالم باريس المقلق الذي "يرى فيه الكاتب، حقّا، أكبر مرآة يمكن أن يظهر فيها "نظيره المنفصل عنه" والذي هو هوَسه (ص799) فإنّ التّحاليل الباطنيّة، التي تمثّل نصف الكتاب، قد أبرزت دور الأمّ في أعمال الكاتب وفي حياته كذلك (وكان بحث "ألان روي" ((Alain Roy) أطرف من غيره في هذا الموضوع، فقد تناول القيم الرمزيّة للتّفاحة ولاشتغال الحِداد في قصّة "Le Vieux "، أمّا "جان بيرو" (Jean Pierrot) فقد حلّل نصيّا ومن وجهتَيْ النّظر البنيويّة والسّردية، "آليّة التّمييز" من خلال ظاهرتَيْ البورتريه (portrait) والمرآة.)

المنارة للاستشارات

3.2 نقد النّقد الجامعيّ.

لئن سخِر "بارت" في "Essais critiques" (انظر ص250) من بطء النّقد الجامعيّ فإنّ "قراك" (Gracq) يعيب عليه عيبا أعمق وهو رغبته في تفسير ما ليس قابلا للتّفسير. قال: "إنّه لا وجود لخطاب منظّم للتواصل الذّاتي مع كتاب من الكتب، أمّا الأستاذ فإنّه يبحث عن الخيط الخارج من كبّة الصّوف الذي يسمح له، بصفة بارزة، بحلّها." (En lisant,en écrivant ص 172) ثم إنّ هذا النّقد إذا ما خرج من أسر "قيتو الموسوعيّة" ("Lettrines" ص48) الذي أغلق فيه على نفسه طوال النصف الأول من القرن العشرين فلِكَيْ يفرض على جمهور الأساتذة والطلبة الأدب الطّلائعي، أي أدبا نظريّا – نقديّا.

وقد ندّد "قومبرويتز" (Gombrowicz) كذلك "بالطّابع العلمي المزعوم للنّقد" وهو يحمّل الجامعة مسؤوليّته ("Journal". 1959. مجلد.II ص51) والحقيقة أنّ أساتذة الأدب، مثل غيرهم من العلماء، يشبهون "السمكة التي تخرجها من الماء: فكلّ واحد منهم يموت حالما تخرجه من اختصاصه" (1961 ص159) ثم إنّ الادّعاء العلمي لهؤلاء النقّاد – الأساتذة يوقعهم أحيانا في الكلام الفارغ والتقعّر والاصطلاح (الخاصّ بهم). وهكذا فإنّ الدكاترة المتناوبين في مسرحية "يونسكو" : "L'Impromptu de l'Alma" (Bartholomeus I, II, III)"، الذين هم كلّهم من أنصار "المسرح العلميّ"، يهتمّون بعلم الأزياء وعلم الديكور وبسيكولوجية الفرجة الخ.. ويقرّون، مثلا، بأنّ الثوب تنصيب، واستثمار و"استثمار صغير" (ص158). إنّ المتقمّص لشخصيّة "يوناسكو" (Ionesco) في المسرحيّة يستهزئ من هؤلاء "المختصّين في المسرح" "المختصّين في الأزياء" الذين "يعالجون أمراض الأزياء" (ص168) أمّا

المنارة للاستشارات

عند "ج. برينير" (J.Brenner) فالجامعيّون هم "أساتذة الكلام الفارغ النّقدي" الذين يعذّبون اللغة الفرنسية بتغيير دلالة الألفاظ" والإفراط في اللّعب بالألفاظ."Tableau de la vie littéraire en France". ص192)...

المنارة للاستشارات

لقد سبق لنا أن أشرنا إلى ردود فعل الكتّاب إزاء أصناف النّقد المختلفة، ونريد، هنا، أن نبرز، كيف يصبح أسلوبهم، عندما يتكلّمون على النقّاد، مضخّما وساخرا وأن ندرس الأشكال التي يمكن أن يتّخذها نقد الكتّاب وأن نستعرض بعض الوجوه البارزة من الكتّاب – النقّاد.

1.3 نقد النّقاد

إنّ جلّ الكتّاب المشهورين، منذ "كورناي" (Corneille) يمارسون العمل الذي اقترحه "قوتيي" (Gautier) في "Préface à Mademoiselle de Maupin" ألا وهو: "نقد النقّاد" (ص57) ونحن سنحاول، دون تصديق مسبّق لأقوالهم، التي غالبا ما تكون متهجّمة، أن نحلل أوضاعهم ومطالبهم الواردة في كتاباتهم.

1.1.3. هجوم الكتّاب على النقّاد

يتبرّم الكتّاب من استهداف النقّاد لهم فيتولّون الثأر لأنفسهم بأن يسندوا لأنفسهم الدّور الجميل : هذه "العقول الصغيرة" هم كتّاب فاشلون يحاولون كسب الشّهرة بمهاجمة "العقول الكبيرة" هؤلاء السّخفاء المحدودون الجهّال الذين يقطعون الطريق على العبقريّة. إنّ وضاعتهم وجمودهم وثقلهم وادّعاءهم وغرورهم تقطع مع العطاء والطرافة والذكاء والتّواضع التي يتحلّى بها المبدعون...

وهم يسخرون خاصّة وقبل كلّ شيء من عجزهم الإبداعي: "فليس النقّاد هم الذين يصنعون الكتب ولم نسمع أبدا قائلا يقول إنّ المؤلّف لكتاب مدرسيّ في الإيقاع يكون قادرا على إبداع القصيدة العصماء

("برنانوس" "Bernanos,Scandale de la vérité" 1939 في : "Essais et écrits de combat" مجلد1 ص583). ووضع "موباسان" في تعبير مجازي، الخطّ الفاصل فصلا قاطعا بين المعرفة وصناعة المعرفة وبين من يعرف ومن يصنع وبين الملاحظ والمبدع. قال: "هل يكفي أن ترى قاطرة تسير حتى تملك معرفة المهندس ؟ بينما يظنّ النّاقد أنّه عرف ما فيه الكفاية بمجرّد أن رأى قطارات عديدة تمرّ.[...]." ("Le XIX siècle"، 30 أفريل 1886 في "Chroniques 3" ص239) أمّا "بروست" في "Le Temps retrouvé" (1927) فإنّه يأسف أن لا يرى حتى بين الأصدق من "أنصاف العقول" هذه، الواقعين غالبا في "الثرثرة السّطحية" و"الكلام الفارغ" (A la recherche du temps perdu ج 6 "La Pléade" ص 472) الذّين ينبهرون بالموضات ويظهرون تعطّشهم لاعتراف المجتمع بفضلهم، (أن لا يرى) ولو واحدا منهم قادرا على التّعبير عن عاطفة شخصيّة أو حاملا لرؤية طريفة للعالم. ويمتلئ التعبير عن هذا العجز الإبداعي، تحت أقلام بعضهم، بشحنة دلالية حافّة جنسية في غاية الضعة. إنّ "قوتيي" (Gautier) هو الذي يصف كراهية النّاقد للكاتب بقوله: "إنّه من المؤلم أن ترى غيرك يتّخذ له مجلسا في مأدبة لم تُدعَ إليها وأن يضاجع امرأة لا رغبة لها فيك، فأنا أرثي، من كلّ قلبي، لهذا الخصيّ المسكين الذي يُكره على مشاهدة العبث الجنسي لسيّده الأكبر." (ص35) وأن "فومبرويتز" هو الذي ميّز بين "بورجاز" (Borgès) (المبدع) والبورجازيين (Borgèsiens)، هؤلاء النقاد الدارسين لأدبه الذّين يحقّقون لأنفسهم "فانتازم" الكتابة بالنيابة فيسيؤون إلى خصوصيات "المعلّم" قال: "إنّ لهذا الفنّان الخالص ملكة لا تعجبك وهي أن يحرّك حوله من خلق الله أحقرهم والخصيان منهم ("Journal"، 1962 مجلد. ص310)

المنارة للاستشارات

ولكن لماذا يكون النقّاد محدودين إلى هذه الدرجة؟ يجيبنا "لابرويار" (La Bruyère) في كتابه "Les Caractères" بأنّ النّقد "ليس علما" ولكنّه "مهنة إذ هي تستدعي الصحّة أكثر من الفكر، والعمل أكثر من القدرة والعادة أكثر من العبقرية." (Des ouvraves de l'esprit" ص 63) و"لأنهم لا يعرفون إلا ما تعلّموه" (نفسه، 62)، وفي مرجع قريب العهد فإنّ النّاقد، عند "قوتيي" (Gautier) "يصنع مقالات طويلة فارغة ومملّة حتى يتخلّص "من كل المعرفة التي جمعها، قبل يوم، في مكتبة من المكتبات" (ص56) وتطبيقا لهذا البورتريه – الاتّهامي فإنّ النقّاد، وقد ضعفت موهبتهم وتزوّدوا بثقافة سطحيّة، كثيرة الثغرات، لا يفهمون ويحرّفون كلّ ما يقرؤون فيرتكبون الأخطاء فيما يصدرون من الأحكام...

ويلحّ الكتّاب شديدا على دناءة النقّاد الكبرى: فيرون أنّ النقّاد لا يتحمّلون مسؤولياتهم وذلك لأنّهم واعون بأنّ مقالاتهم تكتسي طابعا زائلا وأنّ أخطاءهم سريعا ما تقع في طيّ النّسيان. وهم، بالإضافة إلى ذلك، لا ينقدون "الكاتب النّبيّ" بقدر ما ينقدون الكاتب المتأخّر" (انظر "بودلار": "Madame Bovary par Gustave Flaubert" الأعمال الكاملة. "La Pléiade" مجلد 2. ص76) ويمدحون الأقوياء وينتقدون المجهولين... ويأسف "قومبرويتش" (Gombrowicz) في كتابه "Journal" أنّهم يستسلمون "لهذا العار الذي يسمّى السهولة" قال : أن تكتب عن الأدب هو، بدون شك، أيسر من أن تصنعه [...] وإذا كانت أصوات النقّاد، وهي أصوات ضعيفة في حدّ ذاتها، ترنّ بقوة عالية، فليس لأنّها قويّة ولكن لأنّه يسمح لهم بالكلام عبر مضخّمات الصوت الصحافية (1954. مجلد 1. ص174).

المنارة للاستشارات

ويشعر الفنّانون، أخيرا، بلذّة خبيثة وهم يسخرون من الكتابة النقديّة، وفي هذا الصدد فقد استخدم "ج. بولهان" (J.Paulhan) هذه الأحجية المعبّرة ليسخر من الكليشيات الصحافية. قال: "قد تتساءلون ما الذي يدلّنا على أنّ الكاتب كاتب حقيقيّ؟ [...] يدلّنا على ذلك أنّه لا يرى نفسه مجبرا على أن يصف الزّبَد بأنّه "مرّ" والعبارة الواقعة في غير محلها بأنها "مجتهدة" والتّعذيب بأنه صينيّ والأرسنيك بأنّه "افتراضيّ" ووجهة النظر بأنّها "مرتفعة" وباختصار فإنّ الذي يدلّ عليه هو أنّه لا يكتب مثلما يكتب السيّد "أندري روسو" (André Rousseaux) "Petite préface à toute critique" ص 77). والنقّاد، إذا قورنوا بالكتّاب، لا يمكن أن يكونوا إلاّ مجرّد "ناثرين" أو "ناظمين" والمتحصّل على شهادة "ناقد" لا يمكن له أن يتحصّل بها على شهادة كاتب كبير، وإنّه لا يكفي أن نعيب على الآخرين أخطاء في اللغة أو في الذّوق لكي لا نقع نحن أنفسنا في مثلها، وهذه حقيقة يقيم نقّادنا الدّليل على صحّتها يوميّا." ("قوتيي" Préface à Mademoiselle de Maupinص 57.)

2.1.3.حيوانيّات نقديّة

إنّ بعض الكتّاب، في تصويرهم الكاريكاتوري لأعدائهم على الدوام، يقرنونهم بالحيوانات. ونحن هنا نستخرج من هذه القائمة الحيوانيّة النقديّة الحقيقيّة بعض العينات المعبّرة تعبيرا بليغا ف "فلوبار" يشبّههم بالحيوانات الطفيليّة وبالخنفساء وهذا تشبيه دال بما أن اسم الخنفساء يطلق على صاحب العقل الطائش. قال : يا أيّها النقّاد ! يا أيتها التّفاهة الأزلية التي تعيش على العبقرية لتحقيرها أو لاستغلالها! يا جنس "الخنفساء" الذين يفتتّون أوراق الفنّ الجميلة!" ("lettre à Louise Colet" بتاريخ 2 جويلية 1853) وبالنسبة لـ"قوتيي" فإنّ النّاقد للمبدع

المنارة للاستشارات

بمثابة الزنبور في مقارنته بالنحلة ومثابة البغل في مقارنته بالفحل وبعبارة أخرى فإنّ مضرّة الأوّل وعقمه تقابل إنتاجية الثاني وخصبه. ويبرز بعض الكتّاب الآخرين البون ما بين مظهر النقّاد المبهر القويّ وما بين هشاشتهم وعجزهم الحقيقيّ، فهُم في نظر "قومبرويتش" (Gombrowicz) (انظر "Journal". 1959. ج2.ص35)، فرس البحر هذا الحيوان الضّخم، طبعا، ولكنّه ذو الجلد الرّقيق (المقصود أنّ النّاقد ثقيل هشّ...) وعند "سارتر" (انظر "Situations". ج 2. ص80) فإنّهم يتمتّعون تمتّعا مطلقا بالتّفوق الذي نقرّ به للكلاب الحيّة على الأسود الميّتة (والمراد من هذا بيان مدى تفاهة ما هم عليه من الرضى عن أنفسهم وأنّ انتصارهم هو انتصار التّابعين الذين ليس لهم من فضل إلاّ أنّهم أحياء وهم ينتظرون انتظار الجبناء أن يموت الكتّاب وأن تُصدر محكمة التّاريخ أحكامها حتى يرفعوا أصواتهم باعتداد وافتخار...) ولنُنه "بفاليري" الذي يسخر من النقّاد بقدر ما يتّقي شرّهم. قال: "إن أحقر الكلاب الصغيرة يمكن أن يحدث فيك جرحا قاتلا؛ يكفي لذلك أن يكون مصابا بداء الكلب" ("Rhumbs"، 1943. في "Tel quel".ص26)

3.1.3. المطالبة بالاستقلاليّة والتّفوّق

إنّ على النّاقد، باعتباره قارئا، أن يتعاون مع الكاتب وذلك بالمساهمة في إعطاء المعنى للأثر لكن الواقع أنّه لا يمكن إلاّ أن يكون "قارئا خالقا للإحراج" حسب عبارة "جول رونار" (Jules Renard) (Journal. 23 أفريل. 1899) وذلك نظرا إلى الصّراع من أجل الأبّهة الذي يقوم بينهما. فادّعاء النّاقد، إذا صدّقنا ما يراه "ديدور" (Diderot)، هو أشدّ من ادّعاء خصمه. قال:"إنّ الدّور الذي يقوم به الكاتب هو دور فيه من التّفاهة ما فيه، هو دور ذلك الرجل الذي يظنّ نفسه قادرا على إعطاء دروس

المنارة للاستشارات

للجمهور، فما دور الناقد إذن؟ إنّه دور أتفه من ذلك بكثير، إنّه دور ذلك الرجل الذي يظنّ نفسه قادرا على إعطاء دروس لذلك الذي يظنّ نفسه قادرا على إعطاء دروس للجمهور." De la poésie dramatique". XXII ص279 – 280)و بما أنّهما يدّعيان، كلاهما، امتلاك أسرار الإبداع. فإنّ الثاني (الناقد)، يميل، في نظر الأول (الكاتب) على الأقلّ، إلى استغلال موقعه، من حيث هو قارئ متميّز لا محيد عنه، لتصفية حسابات: فهو يمدح الكتّاب الميّتين. فلن تصدر عنهم مضرّة في المستقبل، لكنّه يجرّح الأحياء. ويفسّر "فاليري" دناءة النقّاد هذه بما فيهم من الحسد قال: "إنّه من الطبيعي أن تكون الغيرة موجودة في منطق للأشياء يكون الحرص فيه على الفكرة التي نريد أن نعطيها للآخرين عن أنفسنا أمرا أساسيا عندنا." ("Ego scriptor" ص230)

والأتعس من هذا هو أنّ الكتّاب يحسّون أنّهم يخوضون معركةً الأطرافُ فيها غير متكافئة. قال "قوتيي" : "فهي بمثابة المرافعة التي لا تكون فيها الكلمة إلا لممثّل الملك وحده أو بمثابة الحوار الذي لا يكون حقّ الردّ فيه مسموحا به" (ص56) ثمّ كيف يمكن أن نردّ بالمثل على أشباه أدباء يحتاطون، أحيانا، من نشر أيّ عمل من الأعمال؟ أمّا الذي لا قابليّة للكتّاب بتحمّله فهو الوقاحة التّي بها يقضي بعض النقاد أحيانا على أثر دون أن يكونوا قد قرؤوه، في الوقت الذي تطلّبت فيه كتابة ذلك الأثر وحيا وشغلا ومثابرة. قال "رونار" (Renard) معترفا: "أكتُب عشرين كتابا، سيأتي ناقد فيصدر فيك أحكامه في عشرين سطرا، ولن تكون أنت الأقوى." ("Journal" 25 نوفمبر1898) وفي مثل هذه الأوضاع فإنّ "لابرويار" (La Bruyère) ينصح باللاّمبالاة. قال: " ليس الكاتب الجدّيّ مُجبرا على أن يشغل فكره بكلّ هذه الخزعبلات وبكلّ هذه الأدران وبكلّ

المنارة للاستشارات

الألفاظ السيّئة التّي يمكن أن تقال [...]." ("Des ouvrages de l'esprit" 28). أمّا "موباسان" فإنّه يدخل في حرب ضدّ "ادّعاء النقاد" أن يفرضوا أيّ شيء على الفنّانين ويطالب باستقلاليتهم ويحدّد دور هؤلاء وأولئك. قال: "إن الكاتب يبقى هو المسؤول وحده على ما يحسّ نفسه قادرا على كتابته وهو الحكَم وحده في ذلك وعليه أن يبقى، في ذلك، كذلك. ولكنه يبقى من صلوحية النقّاد والزملاء والجمهور تقدير ما إذا كان أحسنَ أو أساء إنجاز الأثر الذي كَلّف به نفسه." ("Chronique", Le Gaulois"، 20 جويلية 1882 في: "Chronique 2"، ص97-96) أما "قوتيي" (Gautier) و"فرمبويتش" (Grombowicz) فقد كان ردّهما أعنف. أمّا الأوّل فإنّه رغب في التوجّه بالنقد إلى "هؤلاء النقّاد الذين يتّخذون لهجة في غاية الصرامة" والذين يكادون لا ينتفعون ممّا تعلّموه في المدارس، "بما أنّهم لم ينتجوا أيّ عمل وأنّهم لا يقدرون على شيء آخر سوى الخرء في أعمال الآخرين وإفسادها مثلما تفعل الأغوال الكواسر (ص57) أمّا الثّاني الذي لا يقبل من النّاقد، بعد أن تنكّر في "ثوب الباحث، العارف المخبر، الموسوعي" (Journal 1963. مجلد2. ص374) أن يعامل آثار الكاتب على أنّها مجرّد أشياء وأن يفعل فيها "فعلته اللاّ أخلاقية" (1954. مجلد1. ص173) ويذهب به الأمر إلى حدّ القيام مقام الكاتب. ("إن السيد "قولدمان" (Goldmann) الأستاذ، الناقد، الماركسي، ذا الكتفين المربّعين، قد أصدر أنّني، أنا، لا أعرف ولكنّه، هو، يعرف!" (1965، مجلد2. ص470) (أمّا الثاني) فقد أعلن جازما "أنّ السّؤال المطروح هو كيف يجوز لرجل أدنى أن ينقد رجلا آخر هو أعلى منه [...]" (1954. ص172).

المنارة للاستشارات

ومن أجل تخليص الكاتب من بجاحة النقّاد ومن التشيئة النقديّة نفسها، التي تتّخذ شكل التّصنيفات والنعوت المختلفة فإنّ ذلك الذي ألّف "Ferdydurke"(وهو "قومبرويتش") "في كراهية النقد ورغبة الانفلات منه" يقترح أن يكون أسلوب الكاتب أسلوبا صارما بل وحتّى مغلقا، أمّا "فاليري" (Valéry) فيرى أنّ مقاومتهم تكون باتّخاذ درجة عالية جدّا من الدقّة، بينما يفضّل "جيد" (Gide) و"روب- قريي) (Robbe -Grillet) التسلّي بنصب الفخاخ لهم وتتويههم... أمّا "سارتر" الذي تجرّأ، في مقابلة جرت سنة 1965، أن يتحدّى نقّاده بقوله: "لم أتعلم شيئا أبدا من واحد من محلّلي أعمالي ("Situations, X" .Gallimard .1976. ص188) فإنّه قد نجح، ولو جزئيا، من خلال أقواله ومن خلال النظام العالِم للأفكار الذي يقيمه بين مؤلّفاته، أن يبرمج كيفية تلقّي أعماله (وفعلا فكثيرة هي الدراسات التي تحلّل "سارتر" "بسارتر")

أمّا "بودلار" و"بروست" فقد استسلما للرّغبة في تجاهل النقد بصفة جذريّة. فالشاعر يعتبره عديم الجدوى بما أنّه ليس له لا وظيفة اجتماعية ولا وظيفة جماليّة وأمّا الرّوائي فإنّه يرى أنّ الخوَر الدائم للنقد قد بلغ حدّا يجب أن يدفع الكاتب إلى أن يفضّل، تقريبا، حكم الجمهور العريض" وذلك لوجود مشابهة أقوى بين حياة الجمهور التلقائيّة وموهبة الكاتب الكبير." ("Le Temps retrouvé" ص472). وللكاتب رغبة أخرى يعبّر عنها "قومبرويتش" بقوله: (هي) أن أصير ناقدَ نفسي ومفسّرَ نفسي والحكَم في نفسي والمخرجَ لنفسي وأن أجرّد أدمغة أخرى من سلطة إصدار الأحكام..." ("Journal" 1960 مجلد2.ص113). فالرّهان واضح وهو أن نجنّبه (الكاتب) الطعون المؤلمة في كرامته ولكنّنا ندرك في الحين خطر ذلك وهو أن يدور الأدب في بوتقة مغلقة.

المنارة للاستشارات

وبصرف النظر عن صراع المصالح هذا فإنّ الكتّاب من "كورناي" إلى "روب- قريي" (Robbe -Grillet) إن طالبوا، لا فقط، بحقّ الإبداع بحرّية، بل كذلك بحقّ أن يكونوا أوّل النقّاد لآثارهم، فلكي يستخرجوا، دون شك، هذا "الأنا الآخر" الذي تكلّم عليه "فاليري" "هذا القارئ المثالي الموجود" ضرورةً في كلّ كائن يكتب والذي يمثّل وصفُه أو تعريفه الصحيح أهمّ معرفة نقديّة يمكن الحصول عليها منه دون شك" ("Ego scriptor" .ص229) وبهذه الصورة فلن تكون سبيل إلى المجاملة بما أنّ "المراقب الأشدّ للأثر سيكون الكاتب (نفسه)" كما قال "ديدور" ("De la poésie dramatique" XXII.ص 280). وقد قدّم لنا "ديدرو" نموذجا للمثقّف المثالي : فبعد أن درس "أرست" (Ariste) الفلسفة والأخلاق والعلوم والفنون على امتداد خمسة عشر عاما أصبح، في سنّ الخامسة والخمسين "رجلا صالحا، رجلا متعلّما، رجلا ذوّاقا، كاتبا كبيرا وناقدا ممتازا."(ص287) والذي لا شكّ فيه، أنّ النّاقد المثالي، في نظر الكتّاب هو ذلك الذي يتبنى وجهة نظر داخلية لا خارجية والذي يحتكم إلى قوانين الإبداع الفني. ويلاحظ "فلوبير"، للأسف، "أنّ النقد الجماليّ، في عصره، بقي [...] متأخّرا عن النقد التاريخي والعلمي."قال:"إنّ المعرفة التي كانت تنقصهم جميعا هي معرفة "تشريح الأسلوب"، معرفة كيف تتركّب الجملة ومعرفة مواضع الوصل والفصل بين عناصرها، إنّ النّاس تدرس على "مانكان "(قوالب)، وعلى ترجمات لا على أصول، وعلى يد أساتذة، على يد حمقى عاجزين عن الإمساك بآلة العلم الذي يدرّسونه أعني ريشة الكتابة وبهذا تغيب الحياة!" ("Lettre à Louise Colet" 7 سبتمبر 1853) ولهذا فإنّه ينادي بنقد حِرَفِيّ حقيقةً، يولي اعتبارا لخصوصية الأثر الأدبية ويحلّل الطريقة التي عالج بها المؤلّف هذه المسألة الجماليّة أو تلك ويكون قادرا على إعادة تركيب ولادة الفعل

المنارة للاستشارات

الإبداعي. ولئن لم يكن "فلوبير" قد اضطلع بنفسه بهذه المهمّة فلقد قام بذلك بعده أعلام كثيرون من "بودلار" إلى "بوتور" (Butor).

3. 2 نقد الكتّاب: أصنافه وأشكاله

قبل النظر في الطريقة التي يمكن للكاتب أن ينتهجها لكتابة نصوص نقديّة من خلال دراستنا لبعض النماذج في ذلك، أو النظر، على الأصحّ، في كيفيّة إدراجه لتلك النصوص النقديّة في أعماله، فإنّنا نهتمّ بالأصناف الثلاثة الأساسية لنقد الكتّاب وهي: نقد الكاتب لعمله والنقد الاستراتيجي والنقد الظرفي وفي أثناء ذلك سنكتشف الأشكال المختلفة الممكنة.

وليكن حاضرا في الأذهان، منذ البداية، وعلى خلاف ما قد نظنّ، أنّ نقد الكتّاب هذا لا يحظى بإجماع المؤلّفين أنفسهم والدّليل على ذلك أن "مالرو" (Malraux) في مقدّمة كتاب "لويس جيّو" (Louis Guilloux): " Sang noir" يعبّر عن تخوّفاته قائلا : "أنا لا أؤمن بنقد الكتّاب فهم لا يتكلّمون إلاّ في عدد قليل من الكتب، وهم، إن فعلوا ذلك، فإنّما يفعلون إمّا حبّا أو كراهية، أو أحيانا، للدفاع عن قيمهم [...]."

3. 2. 1. الكاتب الناقد لأعماله

يمكن للكاتب أن يعلّق على أعماله في كتابات من جنس ما يسمّيه "جنيت" (Genette) "عتبات النص" (Le paratexte) (مثل المقدّمات والتّمهيد والإحالات والملاحظات...) أو ما يحيط بالنص (épitexte) (في مناسبات عمومية: التعليق المتأخّر على مؤلّفاته- لقاءات صحافيّة – محاضرات – استجوابات...) أو في مناسبات خاصّة : مراسلات – تصريحات شخصيّة – مذكّرات خاصّة – وثائق...) ولنتذكّر، بالإضافة إلى المقدّمات المشهورة "لكورناي" و"راسين" والقس "بريفو"

المنارة للاستشارات

(Prévost)أو "إيقو" (Hugo)، التقييدات الهزليّة والسّاخرة التي أثرى بها "بيار لويس" (Pierre Louys) مذكّراته التي كتبها في سنّ السابعة عشرة ("Mon journal"– 24 جوان 1887 – 16 ماي 1888) أو الإضافات في رواية "La Nausée" التّي تبرز التغيّر البطئ في شخصيّة "روكنتان" (Roquentin)... وتتضمّن رواية "La Nausée" من أثرى الإضافات "ما حول النص"، ذلك أن "سارتر" يقيم في مؤلّفه "Matérialisme et révolution" (1946. في "Situations III") توازيا في غاية الدّلالة، وإن كان ضمنيّا، بين وضعية "روكنتان" ووضعية الثائر، وفي كتاب "Que peut la littérature?" (1965) فإنّه يواجه بين روايته وشقاء العالَم معبّرا عن شكّه في سلطة الأدب؛ وفي لقاءاته (Entretiens)(1974) مع "سيمون دي بوفوار" (Simone de Beauvoir) وفي مراسلاته معها ("Lettres au castor et à quelques autres": 1926 – 1939، 1983) دون أن ننسى الشريط السينمائي بعنوان "سارتر" (1977) وكتاب "Les Mots" (1964) وكتاب :"Carnets de la drole de guerre" سبتمبر 1939 – مارس1940 (صدر سنة 1995) فإنّه يحلّل نشأة رواية " La Nausée" ويعود إلى بعض مسائلها ويبوح ببعض المؤثّرات التي تركت في نفسه وقعا الخ..

وردود فعل الكتّاب على الطاعنين فيهم لا تقلّ قيمة عمّا ذكرنا، وهي تقودهم إلى الدّفاع عن اختياراتهم الجماليّة ورؤيتهم للعالَم: نذكر من ذلك " Discours" "لكورناي" (1660) أو رسالة "موباسان" المنشورة في "Gil Blas"تحت عنوان:"Aux critiques de "Bel-Ami بتاريخ 7 جوان 1885". أمّا الكتّاب المعاصرون، أخيرا، فإنّهم يميلون إلى تعميق نصوصهم وتمديدها بتحاليل ميتا- نصّية، ف"جيد" (Gide) مثلا ينزّل

المنارة للاستشارات

في قلب روايته " Faux-Monnayeurs" (1925) شخصية روائية هي "إدوارد" الذي يقدّم وصفا للرّواية التي ينوي "جيد" كتابتها والتي تحمل تحديدا عنوان: " Les Faux-Monnayeurs" وقد ضاعف "جيد"هذه الرواية بعمل آخر هو: "Journal des Faux-Monnayeurs ", 1927.

2.2.3. النقد الاستراتيجي

إنّ توقيع "دوبالاي" (Du Bellay) على ميثاق: "Défense et illustration de la langue française"(1549) حيث انتقادٌ لشعراءالأجيال السّابقة وإنّ دفاع "بودلار" عن "فلوبار" هما حالتان تجسّدان، كلتاهما، هذا النوع من النّقد المشكوك فيه أحيانا. إنّ الأمر يتعلّق، في مرافعات أو اتّهامات، بالتّنويه بالقيم الخاصّة أو قيم الحركة الأدبية التي ننتسب إليها- ولو اقتضى الأمر أحيانا شيئا من المبالغة لِفرض تلك القيم مهما يكن الثّمن. فليس من الصّدفة إن أنكر "بروتون" (Breton) في "Manifeste du surréalisme" (1924) الواقعيّة والرواية، أو إن شكّكت "ساروت" (Sarraute) و"روب - قريبي" (Robbe-Grillet) في "L'ère du soupçon" (1956) و"Pour un nouveau roman" (1963) في القصة الواقعية وأعلنا حلول الانسان الحديث وانخرطا في نهج دوستويفسكي (Dostoievski) "وكفكا" (Kafka) و"سيلين" (Céline) و"سارتر" (Sartre) (الخ). لقد دقّت ساعة الشّعر السّريالي ثمّ الرّواية الجديدة. وفيما يتعلّق ب"روب قريبي" فإنّه، بصفته مجادلا ماهرا وقائدا لحركة "الرّواية الموضوعيّة" لا يحكم في الأدب المنجز إلاّ من خلال موشور نظريّاته وقناعاته فهو يبسّط القصّة "البلزاكية" ليجعل منها نموذجا للقصة التّقليدية، ولأنّه يدعو إلى الوصف الشّكلي والخارجيّ

المنارة للاستشارات

فإنّه يعيب على "كامو" (Camus) و"سارتر" "وبونج" (Bonge) توخّي أسلوب التشخيص.

وفي عهد قريب فإنّ "كريستيان بريجان" (Christian Prigent) في "POL .A quoi bon encore des poètes?" (1996) يبدأ بوصف وضع شعريّ مقلق في فرنسا اليوم فالشّعر الحقيقيّ، كما يتصوّره، هو شعر غير معترف به، وقد حلّ محلّه شعر هابط. والأتعس من هذا أنّ الشّعر مضطهد، مهرّأ، أفسده مجتمع الاستهلاك الذي نعيشه. وهو يستخدم استعارات قاسية ليصوّر تصويرا كاريكاتوريا الشّعراءَ المعاصرين بصفة عامّة (إنّ الجناس في : "Clones clownesques du poète يوحي بالتقارب الدّلالي بين التقليد والتّهريج: معني ذلك أنّ الذين يحاولون تقليد الشاعر الحقيقيّ هم ناس سخفاء)أو بعض الشعراء المعاصرين على وجه الخصوص ("وهم رجال مطافئ منجّمون عند ["شار" (Char)]، أو متكّهنون جوّيون عند ["سان جون بيرس" (Saint john Perse) أو معلّمون لطّفهم علمُ النبات ["كادو" (Cadou)]- ص48). إنّ هدفه من ذلك هو الدّفاع، في عصر ما بعد الحداثة هذا، عن مفهوم طلائعيّ "للشعر باعتباره تشكيكا في الشعر" (ص19): "إنّ الشّعر يقول هذا الضياع للعالم في اللغة، هذا الانتزاع باللغة للكائن النّاطق، من بلاهة العالم الخرساء." (ص38)

3.2.3. النقد الظرفي

كثيرون، هم الكتّاب الذين يتعاطون النّقد الظّرفي دون البحث ضرورةً، عن نفع رمزيّ: فهم ينبّهون، بالمناسبة، إلى أثر مغمور أو يعيدون اكتشاف موهبة ظلّت مجهولة أو يكشفون للقرّاء عن كاتب أجنبيّ أو يؤدّون دَينا لمبدع سابق ألمعيّ يكون قد أثّر فيهم تأثيرا عميقا أو يقترحون قراءةً شخصية لأثر قريب من أعمالهم وهكذا فقد عرّف "نرفال" (Nerval) و"بودلار" عن طريق

المنارة للاستشارات

الترجمة، "بقوت" (Goethe) و"بو" (Poe) في فرنسا وأبرزَ السرّياليون طرافة "نرفال" و"لوتريامون" (Lautréamont) و"أ.برنار" (A.Bernard) وأشاد "جيد" "بدوستويفسكي" و"قراك" (Gracq) ب"بروتان" (Breton) من خلال بحوثهما. واهتمّ "بريجانت" (Prigent) في "Ceux qui merdrent" (1991) و"Une erreur de la nature" (1996) بكلّ الذين، من زملائه، فجّروا القوانين الجماليّة واللّغات التقليدية ليخترعوا لأنفسهم لغة خاصة بهم ("سيمون" (Simon)، "قويوتا" (Guyota)، "كاديو" (Cadio) "نوفارينا" (Novarina) الخ...)

ولنتوقّف لحظة عند اكتشاف كبير وهو اكتشاف "بروست" "لنرفال" (Nerval) في الفصل IX من "Contre Sainte-Beuve" (ص196-181). إنّ كاتب: "A la recherche du temps perdu" (أي "بروست") يتموقع ضدّ الفكرة المسلّمة القائلة بأن "جيرار دي نرفال" كان كاتبا متأخّرا من كتّاب القرن الثامن عشر [...] الذي قدّم في "سيلفي" (Sylvie) لوحة ساذجة ولطيفة للحياة الفرنسية المثاليّة" (ص182) وهو، إذ يعارض "ج لوماتر" (J.Lemaitre) و"باراس" (Barres) يرى في جنونه تبرّم عبقريته الأدبيّة، الرّمادية بسبب "الجوّ المستزرق والأرجواني السائد في "سلفي" (Sylvie)." (ص192) وهو يبرز، من خلال باقة الأحاسيس الطازجة التي تفوح من الرواية ومن خلال هذا العالم الشعري المتبخّر تبخّرا لذيذا والذي يختفي بمجرّد أن نحاول تحليله، طرافة "نرفال" المتمثّلة في الخلط ما بين الماضي والحاضر وما بين الحلم والواقع. وبالنسبة إليه فإنّ "سلفي" أبعد ما تكون عن اللّوحة السّاذجة والواقعية لتربة فرنسية وإنّما هي "الحلم بحلم" (ص192) إنّها لوحة حالمة وملتهبة ذات النّبرات الصحيحة: فلون "سلفي" هو لون أرجواني [...] واسمها نفسه أرجواني بكسرتيه (تحت السين وتحت الفاء) "سِيلفِي" هي البنت الحقيقيّة للنّار.[...] فقد وجد

المنارة للاستشارات

"جيرار"(أي "نرفال") الطريقة بأن لا يفعل شيئا سوى أن يرسم وأن يعطي للوحته ألوان حلمه." (ص 195-196)

ولا ننسى نشاط الكتّاب الصحافيّين، نذكر منهم "روني دي سيكاتي" (René de Ceccaty) الذي أخرج إلى النّور في "Le monde des livres"، 30 ماي 1997 قصة "Cyclone" لفريدريك إيف جنات" (Frédéric Yves jeannet) (منشورات "La rivière échappée") وهذه المبادرة منه مبادرة مباركة لاسيّما أنّه رافقها بتنديد بممارسات الناشرين قال: "لو كان النشر في زمن أفضل من هذا الزمان لكان مدير أدبيّ في "دار من دور النشر الكبيرة" قد لاحظ مثل هذا الصوت. ولكنّه لم يعد للجنون الأدبيّ مكان يُذكر في شبكات التوزيع التي تفرض قانونها في اختيار ما ينشر.

هذا، ووجب أن لا ننسى تحفّظات "فاليري" حيال هذا "الإنتاج الظّرفي" فهو يفضّل أن يحوّل إلى عمل أدبيّ المقدّمة الألف التي هو بصدد كتابتها بملل والتي "لا تساوي شيئا كثيرا" ("Ego scriptor" ص225).

3.3 بعض الوجوه اللاّمعة من الكتّاب النقاد

1.3.3. النقد الانطباعي من "مونتانيو" (Montaigne) إلى "قراك" (Gracq)

لقد أظهر "مانتانيو" في كتابه: "Essais" روحا نقديّة ولكنّه لم يقدم نفسه بصفته ناقدا. فهو لا يسعى إلى القيام بعمل علميّ ولكنّه يرتخي إلى تمرين حرّ "لملكاته الطبيعية" ("Livre second".ص104) ولهذا فإنّه يعطينا انطباعاته من قراءاته باستخدام أسلوب حيويّ. إنّه يجعل عمله رهن لذّته ومعرفته لذاته : قال: "إنّكم تجدون هنا أهوائي التّي لا أريد من خلالها أن أعرّفكم بالأشياء، بل بنفسي [...]." (ص104) ومن هذه "المنوّعات"

المنارة للاستشارات

(وهو واحد من العناوين التي فكر فيها في البداية) التي تستند إلى ما يقارب الألف وخمسمائة شاهد وإحالة، يُظهر حبّه لبساطة القدامى وللمؤرّخين.

أمّا "بودلار" فيرى أنّ على النّاقد أن يجمع بين الذكاء والرقّة ورهافة الإحساس وحبّ الاطّلاع والمحبّة ولهذا فإنّه يمارس نقدا شعريّا يكمن في التعبير الشّخصيّ عن ذاتية طريفة. قال: "أعتقد صادقا أنّ أفضل النّقد هو ذاك الذي يكون مسلّيا وشعريّا وليس هذا النقد البارد العدديّ الذي، بدعوى إرادة تفسير كلّ شيء، ليس يصدر عنه لا كراهيّة ولا حبّ [...] ولكن [...] النقد هو تلك اللّوحة التّي تعكسها روح ذكية وحساسة" ("Salon de 1846". "I.A quoi bon la critique" ص418).ويذهب إعجاب "بودلار" إلى شعراء يجد عندهم قناعاته، طبعا، من هؤلاء "قوتيي" (Gautier) الذي يشاطره "حبّه المطلق للجمال" ("Théophile Gautier" 1859. "La Pléiade" مجلد 2. ص117) و"هوقو" (Hugo) هذا "العبقري بدون حدود" المعتنق "للقياس العالمي" الذي يعجبه فيه "ذوق الجمال وحتّى الخروج عن المعهود" ("Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains". 1869. ص135، 133 و130)، "هوقو" الذي عرّفه "بودلار" في جملة واحدة قال: "فيكتور هوقو"، كبير، مرعب، عظيم مثل الإبداع الأسطوري، عملاق، إنّه، بعبارة أخرى، يمثّل قوى الطبيعة وصراعها المتناغم." (ص117) فقارئ "بودلار" لا يمكن إلاّ أن يكون معجبا بحصافته وولعه بالفنّانين الحقيقيّين وهو، في كتابه "Réflexions" دائما، يُحيي ذكرى "مرسلين ديبورد-فلمور" (Marceline Debordes-Valmore) هذه التي نُسي، على باطل، شعرها "الرومنطيقي والروائي" (ص149) نَسيه أولئك الذين لا يحسّون شيئا وحينئذ فإنّه لا يمكن لهم أن يتذكّروا شيئا." (ص147) وهو

المنارة للاستشارات

يناصر "بيتروس بورال" (Petrus Borel) ضدّ "الكتّاب الوسيمين الليّنين المستعدين دوما لخذلان الإبداع الشّعري" (ص156) لأنّه، هو على الأقلّ، يحبّ الأدب وله "لونه الخاصّ به" (ص156) وهو يرى في كتابه "Salon de 1845" أنّ "دي لاكروا" (Delacroix) هو أطرف رسّام في العصور القديمة والعصور الحديثة." (ص353)

لقد كان نقد "قراك" (Gracq) كذلك نقدا انطباعيّا وتأتيه الانطباعيّة من حيث أنّه يؤسّس للعبارة الذاتيّة التي تسم الأشياء التّي يفضّلها فهو يرفض "هوس التّقنية" ("Préférences" ص85) الذي يتّصف به الروائيون المعاصرون، ويرفض "العالم المجرّد من الحسّ" (ص99) عند "روب-قريي" (Robbe-Grillet) ولكنّه يؤكّد تفضيله ل"لوتريامون" (Lautréamont) و"بروتون" (Breton) و"نوفاليس" (Novalis)... ومن هنا جاءت هذه الصياغات التي نجدها في كلّ نصوصه، وتكون، غالبا، على رؤوس الفقرات أو المقاطع من مثل قوله "أقرأ دون كبير لذّة..." أو "أحبّ..." أو "لا أحبّ..." (الخ) فيأتي هذا "**الخطاب التفضيليّ**" (هي عبارة "ب.فويو" (B.Vouilloux) المتحرّر من كلّ حرص موسوعيّ ونظريّ، بمثابة النّزهة الأدبيّة التي تتجوّل بنا من "راسين" إلى "روب-قريي" أو كما يقال من "شريد" (Charybde) إلى "سيلا" (Scilla) والتي تتجنّب الرّتابة بجمعها ما بين الطيش والهزل والاستخفاف.

وهذا النقد انطباعيّ أيضا من جهة أنّه يعتمد في الكتابة اللّمسات الصّغيرة المتقطّعة التّي تذهب إلى حدّ المجاورة في المقطع الواحد بين الشيء ونقيضه كالجمع، الذي ينتهي بالحديث عن "راسين"، بين "الإشعاع" وضدّه وهو"الانطفاء" : الإشعاع عند "فرا إنجليكو" (Fra Angelico) و الانطفاء عند "فارمير"(Vermeer) (انظر "En lisant, en écrivant"

المنارة للاستشارات

ص8). إنّ هذا "الانسياق" الذي يتآلف مع "الانحراف" نراه جليّا خاصّة في كتابه "Lettrines" (1967 و1974) وفي كتابه: "En lisant,en écrivant" (1980) حيث يميل إلى **الكتابة المتقطّعة** فـ"قراك" (Gracq) يرفض كلّ ترتيب صارم وكلّ انسجام متناغم ـ ينفجر فجأة – وهو يُولي الحرّية المطلقة للقارئ. واستعارة الحقل الموسيقيّ هي التي تفرض نفسها هنا أكثر من غيرها فهو يفضّل اللّحن الارتجاليّ الحرّ بل حتّى تقطّع الجملة الموسيقية على الوحدة السيمفونيّة والتواصل النّغمي، ومع ذلك فإنّه لا يتبنّى جماليّة التّلصيق التي تفترض القطع المقصود بل إنّ أشباه العناوين والروابط بين المواضيع المطروقة تهدف، على خلاف ذلك، إلى توفير الحدّ الأدنى من توجيه قراءتنا للنصّ.

إنّ" كتابة المفضّلات" هي جزء لا يتجزّأ من لذّة القراءة سواء صاحبت لذّةَ القراءة أو كانت امتدادا لها (ومن هنا كانت ازدواجية عنوان من قبيل "En lisant,en écrivant"(عند القراءة، عند الكتابة). إنّها تهدف إلى إدراك الطريقة الخاصّة التّي بها تتجسّد كلّ حساسيّة في لغة فريدة. وعلى المرء، في نظر "قراك"، أن يكون منتبها إلى "مفعول الأثر"، إلى نبرته، إلى "نوعيّة مادّته" ("En lisant,en écrivant".ص172)، إلى ما في الأثر ممّا ليس قابلا للاختزال وليس قابلا لأن يبصَر، حتى نتمكّن من أن نُرجع للأثر دفعه الحيويّ وإيقاع تحرّكه. ولتحقيق هذا فإنّه يعوّل على تواصل كتابة قائمة على الصورة، فجُمَلها تتمطّى، تُقطّعها الفواصلُ وفواصل الفواصل والأقواسُ المفتوحة حاملة زخما من الصُّور تكون، من الأفضل، من التّشبيهات لا من الاستعارات وتكون حسّية أكثر ممّا تكون مجرّدة، وهو يعرّفها بالعبارة الآتية: "إنّ دليلي هو الحركة الحرّة التّي توجّه الجملةَ [...] إنّ منحدري الطبيعي هو أن أعطي لكلّ جملة، لكلّ

المنارة للاستشارات

عضو من أعضاء الجملة الاستقلاليّة القصوى بالشّكل الذي يُشير عليّ به الاستعمالُ التّصاعديّ للمطّة تلو المطّة التّي تعلّق البناء التّركيبي وتُكره الجملة، لحظةً، عن التّمادي في إرخاء العنان." (ص255)

وهكذا فإن "قراك" مثلما انتبه إليه "برنارفويو" (Bernard Vouilloux) لا يمكن أن يقيم خطابا عن الأدب إلاّ بكتابة الأدب: إنّ المفضّل عندنا، يسعى إلى الإبانة عن الأدب "باستعمال أسلوب "كأنّ"، وهو الأسلوب الوحيد الممكن، وهو الأسلوب ذاته الذي يستعمله الأدب" ؛ "إنّه لا يمكن الكلام على القياس إلا بطريقة قياسية (إنّ الأدب، مثل الحقيقة، لا يمكن أن يكون له مقابل)" ("قراك": "De la critique à la préférence. Poètique" عدد 48 – نوفمبر 1981.ص522).

2.3.3 النقد المستبطن عند "فاليري"(Valéry)

إنّ الشخص الذي يحسّ بأنّه غريب عن الدّراسات الشديدة التعمّق التي تُكتب في شأنه وأنّه غريب عن ما يَلصق به من النعوت مثل "الفيلسوف" أو "الشاعر الكبير" أو "رجل الأخلاق" والذي يعتقد أنّ على الناقد أن يقتصر، عند إصدار أحكامه، على كفاءة الكاتب فقط مقارنا مشروعه الإبداعي بإنجازه فهو يتّخذ، بصفة طبيعية، تمشّيا مستبطنا : فهو إن حاول أن يحصر طرافة أثر من الآثار والعبقريّة التي يفرزها ذلك الأثر فإنّما يفعل ذلك من وجهة نظر فنية، ولهذا فإنّ هذا الموقف، وهو موقف نتفهّمه، يقصي كلّ لجوء إلى حياة الكاتب قال "فاليري" : "إن شخص الكاتب إنّما تنتجه أعماله. إنّ طبعي يدفعني إلى أن أعتبر ما يُكتب على أنّه تمرين، فعل خارجي، لعب، تطبيق." ("Ego scriptor" ص179). ف "فاليري" لا يعود إلى الكاتب وإنّما يعود"إلى الآلة التي أنتجت الشيء نفسه"(ص171) ولهذا، فما دام الأدب لا يعنيه "إلاّ إذ سعى إلى إثراء الروح وساهم فيه" (ص176) فإنّه سيعمل على إعادة خلق العالم الفكري للكاتب وهو يفضّل

المنارة للاستشارات

التّعامل مع أمثاله أي الكتّاب المشهورين بصعوبتهم وتجريدهم، أنصار الفنّ الخالص، بهدف إثراء تفكيره حول اللغة الشعرية، وحول الإبداع الأدبي بصفة عامة. والذي يسعى "فاليري" إلى تحليله، عن طريق النظر في الآثار الخاصة، إنّما هي "الميكانيك العامّة" للغة و"قانون التوليف العام للألفاظ".(ص162) وبهذا، فهو في كتاب "Variété II" (1930) يُعجب "بسحر" شعر بودلار، بهذه اللغة الجديدة التي وجب أن يكون الإيقاع والتناغمات فيها مرتبطَين بإنشاء الشعر ارتباطا هو من الحميميّة والعجائبيّة بحيث يستحيل على الصوت والمعنى أن ينفكّ أحدهما من الثاني وأن يبقيا متجاورين في الذّاكرة إلى ما لا نهاية له" ("Gallimard أ "Idées"".1978.ص249) ولئن نعت "فاليري" نفسه بأنّه "صنائعي" ("Ego scriptor"ص160) فإنّه ظلّ، كذلك، منجذبا إلى هذا "الشاعر الصنائعي" الذي هو "مالارمي" (Mallarmé) ("Variétés II" ص275) و"إلى الفنّ الاستثنائي والخفيّ" (ص296) لـ"ويسمان" (Huysmans) الذي يعجبه منه استخدامه "للانزياحات المتعمّدة في التّركيب، والمعجم التّقني وفنّيات التّنقيط" (ص295)

3.3.3. النقد الأنتروبولوجي عند سارتر

يحاول "سارتر" أن يبيّن في مؤلّفه "Situations" (وهي عشرة مجلّدات صدرت من 1947 إلى 1976) وكذلك في بحوثه البيوغرافيّة، في ما يكون الأدب نشاطا بفضله يمكن "لشخص حادث" أن يحقّق في ذاته وللنّاس جميعا الذّات البشريّة" ("Situations IV , Gallimard 1964 ., ص 60 ـ 61) وقد تبنّى مؤلّف كتاب : "L'Idiot de la famille" (1971-1972) (أي "سارتر) "العلاقة الجدلية التي أقامها "هيقل" بين ما هو كونيّ وما هو فردي. فلم يتصوّر الفنّانَ سوى أنّه رجل يتنزّل في عصر من العصور فيحوّله العصر بحكم انتسابه إليه رجلا كونيّا

المنارة للاستشارات

وينجح ذلك الرّجل في التعبير عن عصره تعبيرا متميّزا. ومن هذه الجهة فإنّ نقده نقد أنتروبولوجي. إنّه يقوم على تصوّر إنساني (Humaniste) للتواصل الأدبي يتّصل بفلسفة في الحرّية وبلاغة في الصّمت. وبما أنّ الكتابة؛ عند "سارتر" الكاتب لـ"Situations II" هي فعل لا وحدانيّ ولا نرجسيّ وحيث "لا يكون الفنّ إلاّ من أجل الآخرين وبهم "فإنّ هدف الكاتب "الذي وجب أن يلتزم به كليّا في أعماله" (ص84) يتمثّل، فعلا، في أن يُخضع إنتاج وعيه الإبداعي لتقييم قارئ قادر، وحده، على الإخراج الموضوعيّ (objectiver) لذلك الذي لم يكن في البداية سوى رؤية للعالم خاصة وافتراضيّة. فالعلاقة بين الكاتب والقارئ تفترض العطاء والمسؤولية: قال "سارتر": إنّ الكتابة هي، إذن، في الوقت نفسه، كشف للعالم وعرض له كمهمّة يتفضّل القارئ بالقيام بها." (ص109). إنّ على القارئ أن يفكّ رموز معنى الأثر وأن ينقل المعنى إلى عالمه الخاص به أي أن يستخلص منه كلّ النتائج العمليّة. وبهذه الصورة يكون المقصود من الكلام عند كلّ كاتب هو :"أن تتكلّم هو أن تفعل" (ص72) وتكون القراءة "تأليفا ما بين الإدراك والإبداع" (ص93) والواقع أنّ القارئ إن لعب دَورا أساسيّا على هذه الدرجة من الأهميّة في إنشاء الأثر فذلك بسبب ما في الألفاظ من كثافة : "فموضوع الأدب رغم أنّه ينجز من خلال اللغة، ليس معطى، أبدا داخل اللغة، إنّه، على عكس ذلك، وبطبيعته، صمت ورفض للكلام." (ص94) إنّ المستفاد من "Situations VIII, IX" هو أنّ الكاتب الذي يعبّر عن تجربة غير قابلة للاختزال، فرديّة وكونيّة في الوقت نفسه بفضل استعمال مخصوص للغة المشتركة بهدف مقاومة وظيفة اللغة الإخبارية والدّلالية، يرسل بنصّه، بما فيه من زوايا الظّلّ، إلى قارئ قادر، وحده، على تأويل هذا الأثر المتعدّد الدّلالة. وبعبارة أخرى، فإنّ وحدة الأثر

المنارة للاستشارات

الكاملة والسرّية لا وجود لها إلاّ بالقارئ ومن أجله. إنّه لا وجود للأثر إلاّ في إدراك صامت من قارئ حسّاس لسلطة الإيحاء في الألفاظ، قادر على فكّ شفرةِ تكشّفٍ فريدٍ على العالم.

وقبل أن نتناول بالتفصيل عطاء "سارتر" للنّقد التّاريخي والبيوغرافي، فإنّنا نركّز، هنا، على المقالات المجموعة في "Situations I" (1947) التّي تهدف إلى إبراز الطريقة التي يعبّر بها كلّ كاتب عن رؤيته للعالم بتشكيله على شكل ما وإعادة امتلاك اللغة التي هي الأسلوب الذي يجعل به "كيانه في اللغة معبّرا عن كيانه في العالم" حسب عبارة "سارتر" نفسه في ("Gallimard" "Situations VIII".1972. ص448) ف "سارتر" يحتفظ، مثلا، من "بونج" (Ponge) كيف أنّ " الاعتبار للأشياء" تصاحبه ثورة فنيّة فيُظهر كيف أنّ الشاعر يقدر باستعمال التّشبيهات المجسّدة وبـ"خفقان دائم يتحرّك ممّا هو في الداخل نحو ما هو في الخارج" ("Idees" 1975.ص348) على بعث الحياة في الأشياء من أجل مزيد الحطّ من الانسان وكيف يقدر، بفضل شيء من الكثافة الأسلوبيّة (استقلاليّة الجمل والفقرات. المحاكاة الإيقاعية، هيمنة أسلوب الإقرار، "سماكة دلالية" في الألفاظ...) على إرجاع الأشياء إلى وضعها الخامّ. ومن جهة أخرى فإنّه يبرز، عملا بمبدئه "أن تقنية روائيّة ما تحيل دائما، على ميتافيزيقية الروائي" (ص86) النجاعةَ السّردية عند "دوس باسوس" (Dos Passos) الذي له "عالم مستحيل" مُبهر. قال: "يكفي أن نَحكي الحياة مستعملين التقنيّة الصحافية الأمريكيّة حتّى تتحوّل الحياة بعصا سحرية إلى واقع اجتماعي" (ص28) وفي المقابل فإنّه لئن اعترف بقيمة فنّ "فولكنار" (Faulkner) (سرديّة تراكميّة، "تكنيك الفوضى" الزمنية، أسلوب تجريدي وحذفي...) فهو يرفض تصوّره المتشائم لعالم بلا غد.

المنارة للاستشارات

للتأمّل

يلخّص "فاليري" الهدف الذي على النقد الصحافيّ أن ينهض به قائلا: تتمثّل العمليّة النقديّة الأساسيّة في تحديد القارئ. إنّ النقد يلتفت كثيرا إلى الكاتب. إنّ فائدته ووظيفته الإيجابية يمكن التعبير عنها بآراء من الشّكل الآتي: " إنّي أنصح الأشخاص ذوي التركيبة المعيّنة وأصحاب الطّبع المعيّن أن يقرؤوا الكتاب المعيّن." ("Tel quel" ص145)

هل ترى أنّ على النّقد الصحافيّ أن ينحصر في هذا الدّور وحده؟

للحفظ

- لئن اعترف "موباسان" أنّ الصّحافيّ الجيّد ليس أقلّ ندرة من الكاتب الجيّد فإنّ الاتّفاق حاصل على مؤاخذة النقد الصحافي من أجل سهولته وسطحيته وعدم حياده أو كذلك من أجل نقائصه في أسلوبه.
- إنّ النقد الجامعي المشترك يحاول بكتابة المقالات والدراسات والمنشورات الجماعيّة أن يفسّر آليات الإبداع الأدبي وكذلك الآثار نفسها عن طريق البحوث الموسوعية أو المناهج المعترف بها. وهو منتقد خاصّة في أكاديميته وسعيه إلى الموضوعيّة.
- يظهر الكتّاب أحيانا تحاملا شديدا على النقّاد يذهب بهم إلى حدّ الإعلان بأنّهم هم وحدهم القادرون على تقدير أعمالهم حقّ قدرها. والمثل الأعلى عندهم هو أن يكون النقد نقدا جماليّا خالصا وقد أحسن بعض الكتّاب الاضطلاع به من "بودلار" إلى "قراك". إلاّ أنّهم، لعدم حِرَفيتهم، يكتبون نصوصا نقديّة من أجل الدّفاع، أساسا، عن مصالحهم (النقد الاستراتيجي) أو قيمهم (النقد الظرفي).

التدريب على التحرير:

- "إنّ كلّ شاعر يساوي، في النهاية، ما يكون قد ساوى بصفته ناقدا (لذاته)."

حلّل وناقش هذا الحكم لـ"لبول فاليري" في "Tel quel" (ص26)

الفهرس :

1. النّقد الموسوعيّ

1.1 من تاريخ الأدب إلى تاريخ الأفكار والعقليّات

1.1.1 مبادئ تاريخ الأدب التّقليديّ وحدوده

2.1.1 مقاربات جديدة لتاريخ الأدب

3.1.1 تاريخ الأفكار والعقليّات

2.1 النّقد البيوغرافيّ

1.2.1 البيوغرافيات التّقليديّة

2.2.1 التّجديد البيوغرافيّ : روايات حقيقيّة

3.2.1 التّجديد البيوغرافيّ : بورتريهات أدبيّة

3.1 النّقد النّشوئيّ

1.3.1 ميلاد الأثر : مناهج وقضايا

2.3.1 الطبعة النّقديّة. النّقد النّشوئيّ والشّعريّ

3.3.1 ملتقى طرق منهجيّ

2. أصناف النّقد الهرمينوطيقيّ

1.2 النّقد المستوحى من المجتمع

1.1.2 سوسيولوجيّة الإبداع

المنارة للاستشارات

2.1.2 الوظيفة الاجتماعيّة وتلقّي الآثار
3.1.2 سوسيولوجيّة الحقل الأدبيّ
4.1.2 نقد اجتماعيّ وسيميائيّة اجتماعيّة

2.2 النّقد المستوحى من التّحليل الباطنيّ
1.2.2 الرّهانات والقضايا
2.2.2 قراءات فراويديّة " قانونيّة " : من الأثر الأدبيّ إلى الحياة
3.2.2 الكاتب في مرآة آثاره
4.2.2 التحليل الباطنيّ والسيميائيّة :التّحليل السيميائيّ عند كريستيفا
5.2.2 القراءات النّصّية والجماليّة

3.2 النّقد الموضوعاتي
1.3.2 نقد الوعي والمتخيّل
2.3.2 مواضيع وبنى
3.3.2 النّقد باعتباره مسيرة
4.3.2 نقد " بورريكور " الهرمينوطيقيّ

3. النّقد الشّكليّ

1.3 النّقد البنيويّ
1.1.3 من اللّسانيّات إلى النّقد البنيويّ
2.1.3 الإنشائيّة
3.1.3 الأسلوبيّة

2.3 مقاربات نصّيّة
1.2.3 من النّصّ إلى التّناصّ
2.2.3 السّيميائيّة

المنارة للاستشارات

أهـــداف المعـــرفـة

بعد النظر في هذا القسم يكون الطالب قادرا على :

معرفة التيّارات النقديّة من وجهة نظر منهجيّة ومعرفة الكتّاب الذين سبق له التعرّض لهم.

معرفة المبادئ والحدود لمختلف مناهج القراءة.

ممارسة تحليل النصوص وتحرير المقالة.

لم يبق لنا، هنا، إلاّ أن نقوم بتلخيص دقيق وتأليفيّ حول زوايا المقاربة النّقديّة الثلاث التّي تناولناها تناولا واسعا في القسمين الأوّل والثاني. ورغم أنّ هذه المحاور المنهجيّة الثلاثة الكبرى تعبّر عن فلسفات ومدارس متنوّعة غاية التنوّع اندلعت بينها صراعات كان لها أثرها في تاريخ الأدب فإنّ الكَنَدي "نورتروب فراي" (Northtrop Frye) (في كتابه "the stubborn structure – L'insaissable structure –"- 1970) يرى أنّ لمختلف الخطابات النّقديّة هدفا واحدا غير أنّها تهتمّ بجوانب متنوّعة هي إلى التّكامل أقرب منها إلى التّناقض. وقد ألحّ "جيرار جينات"(Gerard) Genetteكذلك على هذا التّكامل إلى حدّ أنّه اقترح للفصل ما بين **النّقد الهرمينوطيقيّ** والنّقد البنيويّ خطّا يفصلهما فيتناول النّقد الهرمينوطيقيّ" الأدب "الحيّ" أي ذلك الذي يكون قابلا لأن يعيشه الوعي النّقديّ "وأن يتناول النّقد البنيويّ الأدب "البعيد الذي يصعب فكّ شفرته والذي لا نقدر على إدراك معناه الضّائع إلاّ باعتماد عمليّات الفهم البنيويّة" (Figures 1.ص159). وبعد مضيّ خمسة عشر عاما، أسف "بول بينيشو" (Paul Benichou) لهيمنة المناهج المنمّطة قال: "إنّ النّاس، اليوم،

يسيئون استعمال مصطلح "المنهج" لأنّه يوحي بوجود مشروع علميّ ولكنّنا، في الحقيقة نستعمل هذا اللّفظ للدّلالة على أنظمة تأويليّة جاهزة وتمشّيات اعتباطيّة تكون أحيانا، على ما أعتقد، في طرفيْ نقيض مع الرّوح العلميّة." (تصريحات دوّنها "تزفيدن تودورف" في كتابه "critique de la critique"ص 160) ولكن، يمكن لنا، مع ذلك، أن نلاحظ أنّ البحث ينزع، في هذه الأيّام الأخيرة، إلى إطاحة الحواجز بين المناهج، يشهد على ذلك مفاهيم من قبيل "النّقد الجمع" و"النقد الحواريّ" ويشهد عليه أيضا تطوّر تداخل الاختصاصات في الأوساط الجامعيّة ونشر عديد الأعمال المتعدّدة الأصوات.

1 النقد الموسوعي

إنّنا نَتبنّى، من البداية، هذا التّحذير الذي يوجّهه "جان إيف تاديي" Jean Yves Tadié في كتابه "critique littéraire au XX siècle" قال: إنّ الأمور تجري كما لو أنّنا نشاهد تأسيس طبقة شغيلة متوجّهة إلى العمل الموسوعيّ وتأسيس طبقة أرستقراطيّة خاصّة بمجال التّأويل. والواقع، أنّ النّاقد الذي يهمّش البحث الدّقيق المنجز على النّصوص غير المنشورة ويهمّش المراسلات وتاريخ الأثر يخشى، عاجلا، أن لايظهر إلاّ بمظهر العازف الماهر على الأورغ الذي لا تعمّر ارتجالاته في عزفه أطول من عرض موسيقي" (ص 292-293)

1.1 من تاريخ الأدب إلى تاريخ الأفكار والعقليّات

إنّ المشكل الأساسيّ الذي يطرحه تاريخ الأدب يعرّفه "دنيس أوليي" (Denis Hollier) تعريفا واضحا في كتابه : "De la littérature française" قال:

"إنّ الجدل حول المنهج في تاريخ الأدب يدور جميعه حول مسألة واحدة هي: كيف ينشأ الأثر من شيء ليس هو الأثر؟ هل يمكن أن نمرّ من خصوصيّات الأثر إلى ظروف إنشائه؟ إنّ المواقف المسبّقة في هذه المسألة مختلفة، فالنّاقد يمكن أن يقبل على إقامة الدّليل على أنّ النّصّ لا يصبح أدبيّا إلاّ إذا تخلّص من سياقه، ويمكن أن يقبل، بخلاف ذلك، على توجيه الأدب إلى تاريخيّة هو لا ينتسب إليها. ولكن، في كلّ حالة من هاتين الحالتين فإنّ إمكانيّة رسم خطّ فاصل بين النّصّ وسياقه وبين الدّاخل والخارج هي أمر مفترضٌ مسبّقا. إنّ إقامة مثل هذا التّقسيم هو مهمّة خاصّة راجعة إلى تاريخ الأدب." (ص xxv)

وكذلك الأمر بالنّسبة إلى تاريخ الأفكار والعقليّات: إذ الصّعوبة كلّ الصّعوبة تكمن في تحديد المكانة التّي يحسن إيلاؤها للخصوصيّة الأدبيّة.

1.1.1. مبادئ تاريخ الأدب التّقليديّ وحدوده.

إنّ التاريخ التقليدي للأدب مرتبط بمفهوم خطّي للتّاريخ وبفلسفة مركّزة على الجوهر ومرتبط ببسيكولوجيا للإبداع تقوم على السببيّة. وقد عرّف "بارت" بفرضيّته الأساسيّة في كتابه "Sur Racine" قال: الأثر إنّما هو محاكاة، وللأثر نماذجه، والعلاقة بين الأثر ونماذجه لا يمكن أن تكون إلا قياسيّة." (ص153) فتتعلّق مهمّة الباحث حينئذ بتفسير الأثر وذلك بالنّظر في مصادره وحياة كاتبه والوسط الذي عاش فيه والمؤثّرات التّي أثّرت فيه. أمّا الدّلالات الخاصّة بهذا الأثر فإنّ أسلم الطّرق وأكثرها "موضوعيّة" لضبطها تتمثّل في إدراك مقاصد ذلك الذي أنتجها بكلّ وعي. وقد اقترح "لنسونْ" (Lanson) في كتابه: "méthode de l'histoire littéraire" (1911) أن يتوزّع التّحليل (في تاريخ الأدب) على ثلاث مراحل: أن نتولّى في البداية إعادة اختيار النّصوص وجمعها والتّحرّي (في صحّتها) ثمّ نتولّى تصنيفها تصنيفا يراعي جنسها وانتسابها

المنارة للاستشارات

إلى مدرسة معيّنة أو تيّار بعينه، ثم نتولّى تحليل العلاقات بين النّصوص وكتّابها وسياقها الاجتماعيّ الثّقافيّ.

وليست نظريّة "لنسَونْ" كما رأينا، هي المعنيّة بالانتقاد والتّشكيك بقدر ما هو شكل من أشكال التّقليد اللّنسونيّ، ربّما، ف"جان كلود لارا" (Jean claude Larrat) في مقال له عنوانه: "l'histoire littéraire et la notion d'auteur" (1994) يذكّر، بالتّفصيل، ببعض المظاهر المغمورة من بحوث "لنسونْ" ويدافع عن تصوّر للتّاريخ الأدبيّ يعتقد أنّه في غاية الإقناع. قال: "إنّ المفهوم اللّنسونيّ للكاتب وللإبداع (أو الإنتاج) الأدبيّ القائم على المحاكاة والمنافسة أو إعادة الكتابة المتّصلة بها يسمح لنا بأن نكتب تاريخا للأدب في غاية الانفتاح واعتماد النّسبيّة. فلا يرتقي أيّ كاتب من الكتّاب إلى مستوى النّموذج المطلق، ويكون سلطانه الذي يمتلكه للحظة من اللّحظات معرّضا، دوما، لقرّاء غير متوقّعين يتحوّلون بدورهم إلى كتّاب فيُدخلون الاضطراب على أشدّ الأنظمة ترتيبا." (في: "L'histoire littéraire et son enseignement". ص 66).

ويبقى، مع ذلك، أنّ التاريخ التقليديّ للأدب منهج يهمّش الجانب الشّكليّ في الأثر ويعمد إلى تقطيعات زمنيّة اعتباطيّة. أضف إلى ذلك "أنّ تاريخ الأدب، في نظر "بارت"، ليس له من التّاريخ إلاّ الاسم وإنّما هو سلسلة من البحوث المختصّة" (sur Racine ص138) وبسبب انغلاق البحث الجامعيّ على نفسه، فإنّ البعد التاريخي المحض لم يكن ظاهرا وكان المختصّون بالأدب مركّزين على الكاتب فاقتصروا على كشف "مفاتيح" الأثر بدلا من الاهتمام اهتماما حقيقيّا بالخلفيّة الاجتماعيّة الثقافيّة للأثر: "فهل "أندروماك هي "دو بارك"(Du Parc) وهل "أورست" (Oreste) هو "راسين"؟ (ص148). غير أنّ الأثر لا يمكن أن يكون مجرّد

المنارة للاستشارات

نقل لواقع سيرذاتيّ أو تاريخيّ ولهذا ختم "بارت" بقوله: "إذا شئنا أن نمارس تاريخ الأدب فإنّه علينا أن نتخلّى عن شخص "راسين" (Racine) الفرد وأن نتوجّه توجّها متأكّدا إلى ناحية التّقنيات والقواعد والعادات والتّقاليد والعقليّات الجماعيّة" (ص157)

أمّا "قراك" (Gracq) فكان أكثر تطرّفا من "بارت" فأنكر الجانب المختزل الموجود في كلّ عمليّة تصنيفيّة والادّعاء الذي يدّعيه كلّ تمشّ يزعم غلق الإبداع الأدبيّ في شرنقة من المقولات الجاهزة قال: "إنّ كلّ الألفاظ، في مجال النّقد الأدبيّ، التّي يُصطلح بها عن المقولات، إنّما هي فخاخ. ووجود هذه الألفاظ ضروريّ واستخدامها ضروريّ أيضا على شرط أن لا نتّخذ، أبدا، مجرّد أدوات مساعدة على فهم النصّ، وهي أدوات ظرفيّة وواقعة بالصّدفة، على أنّها تقسيمات دالّة على أصول الإبداع. فكم من طاقة أهدرت في وضع تخوم "الرّومنسيّة" وتصنيف الأثار التّخييليّة ما بين جذاذات "الفانتازم" و" العجيب" و"الغريب" الخ!" ("en lisant, en écrivant" ص174) ومن الواضح أنّ المعنيّين هنا ليس مؤرّخي الأدب وحدهم وأنّ الإنشائيّين معنيّون كذلك.

2.1.1. مقاربات جديدة لتاريخ الأدب

ليس تاريخ الأدب، في نظر "سارتر" (Sartre) سوى تاريخ لسلسلة التّلقّي للآثار التّي وجب أن يتمّ إنزالها في عصرها لأنّها تعبّر عن "روح العصر الموضوعيّة" أي عن الثقافة باعتبارها "متحرّكة – جامدة" وعن مجموع المستلزمات الثقافيّة لمجتمع معيّن في وقت معيّن. وقد درس في كتابه "situations II" تطوّر الظّروف التّي يعيشها الكتّاب وخاصّة علاقاتهم مع جمهورهم وميّز في ذلك بين أربع مراحل أساسيّة. فالكتّاب، إلى القرن الثامن عشر، كانوا مستعبدين: أمّا رجال الدّين في القرون الوسطى فلأنّهم

المنارة للاستشارات

لا يخاطبون إلاّ زملاءهم من طبقتهم وأمّا كتّاب القرن السّابع عشر فلأنّهم يؤيّدون الايديولوجيا المهيمنة في عصرهم باتّفاق بينهم وبين جمهورهم، ولم يتحصّلوا على استقلاليّتهم إلاّ عندما لعبوا دورهم كاملا بصفتهم معارضين في وقت كانوا فيه ممزّقين بين الأرستقراطيّة والبورجوازيّة فدافعوا عن قيم أرادوها أن تكون عالميّة (الحريّة والمساواة...). أمّا في القرن الموالي فإنّ متطلبات البورجوازيّة التّي أصبحت نفعيّة، لم تعد متوافقة مع الأدب فاحتمى الكتّاب في تقديس الفنّ أو استسلموا إلى "أن يكونوا الضّمير الحيّ لطبقة مضطهدة" (ص156) ذلك الضمير الذي يشجّع على "التّأويل التّحليليّ والبسيكولوجيّ "للطّبيعة البشريّة" (ص187). أمّا القرن التّاسع عشر فقد شهد نهايته مع السّورياليّين الذين فهموا الأدب فهما مسايرا "لفلوبير" (Flaubert) و"مالارمي" (Mallarmé) على أنّه "نفي مطلق" (ص174) فبقي الكاتب "ثائرا" بدلا من أن يصبح "ثوريّا" ولاعجب من أن يكون الكاتب الفرنسيّ في النّصف الأول من القرن العشرين كاتبا محافظا "إنّه بقي بورجوازيّا وحده دون سواه" (ص202) وظلّ جل الكتّاب، كما هو الأمر في القرن التّاسع عشر، باستثناء بعض من ذكرنا من الثائرين، مرتبطين بالبورجوازيّة مروّجين لقيمها وهكذا فإنّ الذين بدؤوا حياتهم المهنيّة قبل 1914 أو الذين يعود نضجهم الأدبيّ إلى فترة ما بعد الحرب، قد طوّروا "أدب الأعذار" (ص213) "وأدبا استهلاكيّا" من أبرز محاوره: العائلة والحبّ والرّحلة الخ. أمّا الجيل الثالث من الكتّاب المعاصرين الذي أينع قبل الحرب العالميّة الثانيّة أو بعدها مباشرة وهو الجيل الذي ينتسب إليه "سارتر" فإنّه يقابل"أدب الوضعيّات الوسطى" هذا، " بأدب الوضعيّات القصوى" (ص250) وباكتشاف "هؤلاء الكتّاب الميتافيزقيّين" (ص251) لتاريخيتهم، فقد رفضوا الأدب التّقليديّ وجمهورهم الواقعيّ ألا وهو الطّبقة البورجوازيّة التّي حاولوا أن يعكسوا

المنارة للاستشارات

"ضميرها الشّقيّ" (ص276) ومن هذه المقاربة السّوسيولوجيّة للتّاريخ الأدبيّ انبثقت الوظيفة النّقديّة للأدب. قال سارتر: "إنّ المجموعة تتحوّل، بفضل الأدب، إلى التّفكير والتّأمّل إنّها تكتسب وعيا شقيّا بذاتها وصورة مختلة تسعى دائما إلى تغييرها وتحسينها." (ص316)

إنّ سارتر يسبق نظريّات "يوس" (Jauss) عندما يطرح العلاقة بين الأدب والمجتمع وعندما يتمثّل تاريخ الأدب على أنّه تاريخ العلاقات بين القرّاء والآثار ذلك أنّ "يوس" يعتبر، فعلا، أنّ الأثر يضمّ في الوقت نفسه النّصّ من حيث هو بنية معيّنة (نظم النصّ باعتباره علامة) وتلقّي النّصّ أو تقبّله من طرف القارئ أو المشاهد (الشّيء الجميل من حيث صلته بالفرد أو الأفراد الذين يتقبّلونه) (ص212) وهكذا فإنّه لا يمكن لمعنى الأثر، لا سيّما إذا كان أثرا طريفا، أن يكون معنى جامدا بل هو متطوّر، بعد نشره، تطوّرا موازيا لتطوّر القواعد والنّظريات الأدبيّة. وقد بيّن "سارتر" (Sartre) الطّبيعة الايديولوجيّة لـ"اللاّزمنيّ" ("الخلود" هو من خصوصيات الطّبقة المهيمنة) وقد فكّك "يوس" مفهوم "التحفة الفنّيّة الخالدة"، وعلى وجه التّدقيق فإنّ الأثر يتطوّر بحسب عاملين اثنين: هما مدى تجديده وأثره في قرّائه. وبفضل هرمينوطيقا السّؤال والجواب فإنّ تاريخ التّلقّي للأثر يسمح للنّاقد بأن يكشف السّؤال الأصليّ الذي جاء الأثر مجيبا عنه ساعة نشره ويكون ذلك من خلال الصّورة الجديدة التّي تكوّنت عن الأثر على إثر "التّجسيدات" المختلفة أي التّأويلات الأساسيّة التّي كان لها أثر في مقاربته، ويبقى على النّاقد أن يعيد تركيب " أفق انتظار الأثر" حتّى يقترح "تحيينا جديدا له "، وأفق الانتظار هو "نظام المرجعيات الذي يمكن أن يصاغ صياغة موضوعيّة وهو نظام ينشأ، بالنّسبة إلى كلّ أثر، في اللّحظة التّاريخيّة التّي يظهر فيها، من ثلاثة عوامل أساسيّة هي:

المنارة للاستشارات

التّجربة المسبّقة التّي تكون لجمهور القرّاء عن الجنس الذي ينتمي إليه الأثر وشكل الآثار السّابقة وموضوعاتها التّي يُفترض أن يكون الأثر عالما بها ومطّلعها عليها والتّقابل ما بين اللّغة الشّعريّة واللّغة العمليّة، أي بين العالم التّخييليّ والواقع اليوميّ." (ص49) والقدرة على قيس المسافة الفاصلة بينهما أي على تقدير العدول الجماليّ فكلّما كان هذا العدول هامّا وكلّما كان الأثر مجدّدا كان تلقّيه ممتدّا في الزّمان فإذا أصبح الأثر "نصّا كلاسيكيّا" وبديهة ثقافيّة تُحدّد الأفق الأدبيّ المستقبليّ عندئذ يمّحى عدوله الجمالي. وبذلك يكون تاريخ الأدب سلسلة من تغييرات الأفق أي أنّ القواعد الجماليّة المهيمنة في عصر من العصور تتزعزع إذا ما ظهرت آثار طريفة وتنتهي هذه الآثار الطّريفة إلى فرض تقاليد جديدة سيأتي بعدها، هي بدورها، ما يقوم مقامها وهكذا دواليك.

إنّ "جيرار جينات" (Gérard Genette) في كتابه "figures I" يقدّم رؤية لتاريخ الأدب أكثر شكليّة، تقوم على مقياسين اثنين هما التّجديد الجماليّ و"الطّابع المفارق للظّاهرة الأدبيّة"(ص169) يقول : تتمثّل الفكرة البنيويّة [...] في تتبّع الأدب في تطوّره الشّامل وذلك بأن تقتطع فيه مقاطع آنية في مراحل مختلفة من تطوّره، وأن نقارن هذه المقاطع فيما بينها." (ص167) وبهذه الصّورة يمكن أن تتجلّى تنوّعات "الوظيفة الجماليّة للآليّات الأدبيّة". إنّ هذا التاريخ للأدب الحقّ وجب أن يؤلّف بين "تاريخ القواسم الدّاخليّة المشتركة داخل الحقل الأدبيّ، علما بأنّ لهذا التّاريخ برنامجا في غاية الثّراء (يكفي أن نتصوّر ما يكون عليه تاريخ عالميّ للمقابلة بين النّثر والشّعر [...]) و"بين القواسم المشتركة بين الأدب وما ليس من الأدب وهو مجال من الاشتراك أشدّ اتّساعا." ("ويكون الأمر متعلّقا هنا لا بتاريخ الأدب بل بتاريخ العلاقات ما بين الأدب ومجموع

المنارة للاستشارات

الحياة الاجتماعيّة" من ذلك مثلا أنّ "النّاس جميعا يعلمون أنّ ولادة السّينما قد غيّرت من وضعيّة الأدب وذلك بأن سرقت منه بعضا من وظائفه ولكن بأن أعارته بعضا من أدواتها الخاصّة بها.") انظر ص169.

* مشروع طريف: "De la littérature française"

(د. هوليي (D.Hollier) نشر بورداس Bordas.1993)

إنّ هذا المؤلّف الذي يضمّ مائتين وستّ مقالات فيما يقارب الألف صفحة يولي اعتبارا لإضافات تاريخ الأدب الحديثة وفي هذا ما يدلّ على مدى انخراط هذا المشروع في اتّجاه معاكس لتاريخ الأدب التّقليديّ. يقول النّاشرون: إنّ هذا الكتاب يأبى أن يختزل الأدب الفرنسي في قائمة من الكتّاب والعناوين ويقترح أن يقدّم الأدب الفرنسيّ على أنّه حقل تاريخيّ وثقافيّ معقّد تسمح لنا المناهج التّي يضعها النّقد المعاصر بين أيدينا بأن نتناوله من زوايا متنوّعة."(النّاشرون صXIX)

إنّ "دونيس هوليي" (Denis Hollier) ومساعديه يرفضون الخطّية التّاريخيّة وكذلك التّصنيف بحسب "الكاتب" أو "العصر" ويحاولون، كلّ منهم في مقال مستقلّ منطلق من حدث مؤرّخ (موت كاتب، نشر لأثر أو لترجمة، إنشاء مؤسّسة أو حركة فكريّة أو أدبيّة أو مجلّة، حدث تاريخيّ له وقعه على الأدب..-" يكون بمثابة الشاهد في مطلع المقال لا يشير إلى مضمونه بقدر ما يمثّل رابطا تأريخيا"(ص XIX) يحاولون رصد التّفاعل بين الأدب والمجتمع الذي يدرسونه من خلال مؤسّساته السّياسيّة والثّقافيّة والدّينيّة وعاداته وتقاليده الخ- وهم في الوقت نفسه، يدرسون كيف أنّ الأشكال والأغراض والتيّارات الأدبيّة تتطوّر في علاقة مع غيرها من الفنون ومع النّقد أو المؤثّرات الأجنبيّة.

المنارة للاستشارات

1 . 1 . 3 تاريخ الأفكار والعقليّات

* إنّ الغاية من التّاريخ التّقليديّ للأفكار هو رصد جملة من التصوّرات الفكريّة الضبابيّة أكثر من كونها تيّارا فكريّا قائم الذّات وذلك بالنّظر في مختلف أصناف الخطاب (الأدبيّة والفلسفيّة والعلميّة...) ف"روبير موزي"(Robert Mauzi) مثلا يستند إلى نصوص أدبيّة وطبيّة لدراسة "فكرة السّعادة في القرن الثامن عشر" (1960) محاولا أن يبرز الفروق ما بين طبقتي النّبلاء والبورجوازيّة (البحث عن المتعة عند الطّبقة الحاكمة يقطع مع القيم العائليّة عند البورجوازيّة).

إنّ تطوّر العلوم الإنسانيّة وتمازج الاختصاصات قد تقدّم كثيرا بهذا الفرع من النّقد التّاريخيّ الناشئ في نهاية القرن التّاسع عشر الذي كان يهمل الجانب الشّكليّ للأثر ويتناول "الأفكار" خارج سياقها في الغالب. ويُعدّ "ميشال فوكو"(Michel Foucault) واحدا من أهمّ الصّانعين لهذا التّجديد وذلك قبل "لويس ماران" (Louis Marin) (la critique du discours sur la "logique de Port- Royal" et les "Pensées" de Pascal. 1975) و"أنطوان كونبانيون" (Antoine Compagnon) "la Troisième Republique des lettres". 1983) فبالنّسبة إلى "ميشال فوكو" لا يمكن أن نوحّد أشدّ الخطابات تنوّعا تحت راية مبسّطة لهذه "الفكرة" أو تلك (الجنون ليس له وجود..) وهكذا فإنّه، سعيا إلى "وصف مثل هذا النّظام من التّشتّت فيما بين عدد من الملافيظ" ("l'Archéologie du savoir". قاليمار.1969ص17) يخترع مفهوم "التكوين الخطابيّ" (formation discursive) الذي يكون، في كل عصر، مترابطا مع نظام معياريّ. لقد مررنا من تاريخ الأفكار إلى أركيولوجيا المعارف وإلى التّاريخ المتقطّع للإبستيميّات (أُنظر كذلك "les mots et les choses"

المنارة للاستشارات

1966 و"l'ordre du discours".1971) معنى ذلك أنّ خطابات عصر النّهضة تتمحور حول "المشابهة" وخطابات "العصر الكلاسيكيّ" حول "المشابهة المتميّزة، الخ.

* إنّ الفرضيّة الأساسيّة لتاريخ العقليّات المرتبطة ارتباطا تلازميّا بـ"التّاريخ الجديد" هي أنّ الآثار الفنيّة تقدّم تصوّرات دالّة للعادات والتّقاليد في عصرها وللحساسيّات الجماعيّة. وهكذا فإنّ "بول بينيشو" (Paul Benichou) في كتابه: Morales du grand siècle (1948) يجعل من أعمال "كورناي"(Corneille) و"راسين" (Racine) و"موليار" (Molière) تعبيرا متميّزا للبطولة الباروك (Baroque) وللتشاؤم المسيحيّ وللايديولوجيا المتمدّنة. إلاّ أنّ "تودوروف" بعد أن اعترف أنّ "المعلومة عند "بينيشو" (Benichou) وافرة وثابتة (critique de la critique.ص143) يأسف أن لا ينجز "بينيشو" فصلا بين النّصوص الأدبيّة والنّصوص غير الأدبيّة كما يعيب عليه قلّة عنايته "ببنية الآثار نفسها وبأساليبها البلاغيّة والسّردية والأجناسيّة" (ص144).

إنّ المشكل الأساسيّ الذي اصطدم به كلّ من "فيليب أرياس" (Philippe Ariès) (في : Essais sur l'histoire de la mort en occident" 1975) و"ميشال فوفال (Michel Vovelle)(في: la Mort et l'occident à nos jours de (1300 -1983) هو تحديد درجة الصّحّة في الأثر الفنّيّ أي معرفة كيفيّة التمييز بين ما له صلة بالواقع الاجتماعيّ وما هو راجع إلى الفانتازمات الشّخصيّة والخطط والقوانين الأدبيّة. والحقيقة هي أنّ النّقد التّاريخيّ التّقليديّ لم يأخذ في الاعتبار الجهد الفنّيّ في صياغة الأثر وأسباب الطّرافة فيه أي عدم قابليته للتّلخيص وعدم مطابقته للقواعد الاجتماعيّة. فـ"كريتيان دي تُرووي" (chrétien de Troyes) في كتابه"Lancelot ou

"le chevalier de la charette" لم يحترم أخلاق التأدّب بقدر ما لم تنخرط "مدام دي لافيات" (Madame de La Fayette) انخراطا كاملا في القيم الأرستقراطيّة في "la Princesse de Clèves" فكلاهما لا يهدف إلى نقل السّياق الايديولوجيّ الذي عاش فيه ولكنّه يهدف إلى تغييره. وبالنّسبة إلى "ميشال بيكار" (Michel Picard) فإنّ النّقد التّاريخيّ التّقليديّ لم يفلح في أن يؤسّس لنفسه موضوعا خاصّا به بسبب أنّه يركّز على "أدب الأفكار" ولذلك فإنّه اقتصر على أن لا يعتبر إلاّ القيمة الوثائقيّة للأثر وذلك بأن يدرس "صورة" الموت أو "تصوّره" أو "موضوعه". وينضاف إلى هذا التّجريب المنهجيّ الوهم المرجعيّ. ومع ذلك فإنّه يَحسن، حسب "م.بيكار" دائما، أن يحصل التّمييز لا فقط بين الحدث الواقعيّ والحدث المتخيّل بل كذلك أن يُقام الفرق الكمّي والنّوعيّ بين الأدب والواقع القائم خارج التّخييل، وهو يلحّ في بحثه المعنون " la littérature et la mort" (1995.PUF) على الفرق ما بين الموت في الواقع والموت الرّمزيّة، ما بين "الانتحارات الحقيقيّة" و"الانتحارات الرّوائيّة"(ص14) من غير أن ينسى اعتبار العادات واعتبار ضوابط نشأة الأثر (كيف يمكن أن نرى في رجوع والد هاملت الميّت إلى الحياة شيئا آخر غير الآليّة الدّراميّة النّاجعة؟ بالإضافة إلى أنّ "الموت المأسويّة" لايمكن أن تشبه "الموت الملحميّة"). إنه لا يسعنا إلا أن نقرّ مثلما أقرّ النّاقد بالغموض الجوهريّ للأدب وبأنّ الفنّ "يعقّد" الرّسالة" و"يكدّر التّبليغ الايديولوجيّ" (ص11) قال:

> إنّ لوحات من قبيل " les danses de la mort" و" Saint Jérôme" و"Les Madelaine repentantes" و"les vanités" و"Ciceron" أو "Loyola" لا تستخدم "الموت" إلاّ على أنّه نوع من المحسّنات البلاغيّة يكون على درجة عالية من الغموض إلى درجة أنّ العبرة فيها يمكن أن تتحوّل بسهولة من المعنى إلى نقيضه. إنّ الإبداع الفنّي

المنارة للاستشارات

الإنساني المتناول للعبارة اللاّتينية الشهيرة : memento mori (لا تنس أنّك كائن ميّت لا محالة) والإنتاج الفنّي حول محور الموت مثل "Et in Arcadia ego" (وهي عبارة لاتينيّة تعريبها: أنا (الموت) موجود أيضا في أركادي (بلاد المتعة) والجثث المهلوعة (Transis) (قصيدة) والمسلوخين (Les écorchés)(منحوت) وسيّدات الزّمن الغابر والمشنوقون المتصادمون (les Dames du Temps jadis et les pendus entrechoqués)(قصيدة) و"الفتيات والموت" (les jeunes filles et la Mort) (فيلم) يمكن في الوقت نفسه، وحسب الحالات، أن تفرغ الوجود من حيويته في عين الشخص الحزين أوأن تغري طالب اللّذّة بأن "يغنم زمانه" (carpe diem) وبأن يحبّ ما لن يراه مرّتين أبدا. فمن قصيدة (la Mignonne) لـ"رونسار" (Ronsard) إلى قصيدة "La charogne" "لبودلار"(Boudelaire) فإنّه لا مجال، على ما يبدو للنسخ والتقليد."(ص11-10).

إنّ "ميشال بيكار" (Michel Picard)، من غير أن ينكر قيمة أعمال "ف. أرياس" (Ph.Aries) و"م. فوفال" (M.vovelle) اللّذين، والحقّ يقال، أبرزا إبرازا جيّدا، الانتقال، في الغرب، من الموت في الجماعة إلى الموت في العزلة وإن غلب عليهما اعتبار أعمال "مدام لافايات" (Madame Lafayette) و"روسو" (Rousseau) أو "فلوبار" (Flaubert) مجرّد "شاهد أدبيّ" على فنّ "الموت الحسن" وعلى الحساسيّة الرّومنطيقيّة أو "الموت البورجوازيّ"، فإنّ "ميشال بيكار" يقترح مقاربة أخرى تتمحور حول الخصوصيّة الأدبيّة وهو يرى، في المنطلق، حاجة إلى إعادة تعريف الموت، فهي عنده، ليست لا غرضا ولا مفهوما ولكنّها بنية. قال: "ليست الموت سوى علاقة وشكل وبنية، في مفترق الطّرق بين الوجداني والاجتماعيّ وبين التّخييليّ والرّمزي، إنّها علاقة ضروريّة وغير محتملة بين موتي أنا وغيرها من الموتات." (ص35). " إنّها كائن مصنوع

المنارة للاستشارات

من اللّغة ولذلك فهو "غير قابل للتصوّر". إنّ هذا المفهوم الجديد للموت يُعتمد قاعدة لتحاليل طريفة تتناول العلاقة ما بين " زمنيّة السّرد" و"لازمنيّة الموت" ومسائل مثل احتضار الحبيبة وموتها ودور الموت في أجناس مثل السّرد العجيب والسّرد المرعب. ويحتوي الكتاب أيضا قراءة باطنيّة عميقة: فالكاتب يبحث في كيفيّة أن تكون الكتابة علاجا ضدّ قلق الموت وهو قلق الخصي وهو يستعرض الانحراف وقتل الولد والأمّ ويقدّم تأويلا في أنثويّة الموت...

2.1 النّقد البيوغرافيّ

ما هي العلاقة التّي وجب أن نقيمها بين الحياة (بيو) ونقلها عن طريق الكتابة (غرافي)؟ كيف يمكن أن ننظّم البيوغرافيّة؟ هل وجب أن نبجّل الرّجل أم الأثر؟ هل وجب أن نهدف إلى الإحاطة بكلّ مراحل الحياة؟ ما درجة الشّفافيّة للكائن الموصوف؟ ما المقصود من الحدث البيوغرافيّ؟ هل وجب أن لا نختار إلاّ الكتّاب ذوي الشّهرة المعترف بها؟ ما هو تعريف "الرّجل العظيم".؟ ما هي العلاقة التّي تربط بين المترجم للحياة الذاتيّة والكاتب المعنيّ بالتّحليل؟ إنّ طبيعة الأجوبة عن هذه الأسئلة الأساسيّة تحدّد تنوّع جنس الكتابة البيوغرافيّة.

1.2.1 .البيوغرافيّات التّقليديّة.

إنّ السنّة البيوغرافيّة المعاصرة المرتبطة ببسيكولوجيّة عامّة ورؤية خطّية للتّاريخ، تستند إلى صنفين كبيرين من المصنّفات : تلك الحريصة على الموضوعيّة التّي تستخدم منهجا صارما قصد الإحاطة "بأسرار" حياة المترجم له (مثل مصنّفات "أ.موروA.Maurois") وتلك التّي تجمّل تلك الحياة وتجعلها حياة رومنسيّة (من بينها مثلا مصنّفات "هـ.

المنارة للاستشارات

ترويات" (H.Troyat) وانظر، في هذه النّقطة، كيف قارن "لويس مارتان شوفيي"(Louis Martin– chauffier) في مقال له بـ: "nouvelle Revue française" لسبتمبر 1928) بين عمل البيوغرافيّ وعمل الرّوائيّ. قال:

"إنّ موضوع البيوغرافيا هو إعادة تركيب النّشاط الدّاخليّ لفكر المترجم له وروحه وإعادة إحياء له فمظاهر هذا النّشاط لا تتدخّل إلاّ بصفتها علامات، ومراحل الحياة إلاّ بكونها أمارات خارجيّة تتمثّل الفائدة الكبرى منها فيما تثيره من ردود فعل أو فيما تكشفه من أعمال خفيّة. ومن هنا فإنّ تأليف بيوغرافيا وجب، إذا أراد أن لا يكون اصطناعيّا بل أن يكون معبّرا عن لعبة التنقيب الفكريّ، أن يكون، على عكس الكتابة الرّوائيّة، لا اكتشافا تدريجيّا (فالرّوائي يكتشف، فعلا، شخصيّاته، شيئا فشيئا) ولكن توظيفا تدريجيّا لمعرفة مسبّقة وكاملة." (عدد180. ص393– 394).

وتولىّ النّاقد، بعد ذلك، انتقاد ازدهار البيوغرافيّا الرّومنسيّة التّي يرتخي فيها المترجم "للوهم البيوغرافيّ". قال: "إنّ البيوغرافيّ يميل إلي رؤية الخصال العظيمة في الرّجل وقد أينعت بعدُ، قبل أن تنضج ثمارها بوقت طويل وأن يبحث عن آثارها وعلاماتها الأولى في مرحلة الطّفولة التّي كان عاشها (ص395) ولأنّ المترجم "يعرف في كلّ لحظة المراحل الموالية للقصّة بما أنّه عالم بكلّ أحداث الحياة منذ بدايتها وعالم بمستقبلها" (ص394) فإنّه سيقع في فخّ السّهولة الذي يتمثّل في قصّ أحداث هذه الحياة مثلما نقصّ أحداث حياة بطل من أبطال الرّواية.

إلاّ أنّ هذين الصّنفين يلتقيان، على الأقلّ، في نقطة وهي أنّهما يؤكّدان أولوية الرّجل على الأثر (فالشّهادات والرّسائل والمذكّرات الخاصّة تُفضّـل حينئذ على النّصوص التّخييليّة) وعلى كلّ، فإذا كان الصّنف الثاني (التّخييليّ) قد حاز أكثر من الأوّل برضى الجمهور فإنّ الصّنف

المنارة للاستشارات

الأوّل يسجّل عودة إلى النّجاح في آخر هذا القرن متأثّرا بالمنهج التّجريبيّ الانقلوسكسونيّ الذّي يتوخّى الضّبط والشّموليّة. (وتصدر عشرات المصنّفات من هذه التّرجمات الذاتيّة التّقليديّة سنويّا.)

2.2.1. التّجديد البيوغرافيّ: روايات حقيقيّة

لا يمكن لنا، في تمشّي فراويديّ، إلاّ أن نتساءل عن طبيعة العمل الذي يقوم به المترجم البيوغرافيّ، فكيف يمكن لهذا الذي يتماهى مع كاتب من الكتّاب يرى فيه مثلا أعلى، أن يدّعي توخيّ الموضوعيّة؟ ما نصيب فانتازماته الخاصّة – يسقطها أو ينشئها خلال تحليله للكاتب الذي يختاره (ومثلما يطوّر المحلّل النّفسانيّ، خلال العلاج، "تحويلا معاكسا" فإنّ البيوغرافيّ ينتج، مثل كلّ قارئ، ما تسّميه "آن كلانسيي" (Anne Clancier)"النّصّ المعاكس" (contre-texte)؟ ألاَ يكون القصّ أقدر على وصف النّفسيّة باعتبار البعد الميثوبيوغرافيّ القائم في الكائن البشريّ؟ ألا يحسن، تبعا للدّراسات الفرويديّة لبعض الحالات، أن نعمد إلى إعادة التّركيب التّخييليّة قصد التمكّن من معرفة شخصيّة المترجم له عن كثب ومعرفة عالـَم الفنّان بصفة أعمّ؟

لقد ابتدع "سارتر" (Sartre) مصطلح "الرّواية الحقيقيّة" (roman vrai) ليبرز أنّ الحقيقة الترجذاتيّة الوحيدة الممكنة إنّما تحصل عن طريق القصّ.فالرّويات الآتية هي جميعا "روايات حقيقيّة" مثل:"La Nausée" (1938) و"Baudelaire" (1947) و" Saint Genet, comédien et martyr" (1952) و"Ls Mots" (1964) و": l'idiot de la famille Gustave Flaubert de 1821 à 1857" (1971-1972). فبالنّسبة إلى مؤلّف "l'être et le néant" (1943)(أي "سارتر") فإنّ الأثر الأدبيّ الذي هو تجلّ لذكاء الكاتب وحساسيّته الخاصّين به، يحمل بصمات

المنارة للاستشارات

المغامرة الفريدة من نوعها لرجل دفعه قلقه إلى الإبحار في الكتابة لمحاولة التخلّص من قدر مأسويّ. وبعبارة أخرى فإنّ الأثر هو التجسيد لمشروعه الأنتولوجيّ (ontologique) أي لاختياره الأساسيّ في أن يكون حرّا وواعيا ولكن في مرحلة ما قبل المنطق (prélogique)، ذلك الاختيار الذي به أقام علاقة خاصّة بالعالم. إنّ أب التحليل الباطنيّ الوجوديّ (أي سارتر) يرفض مفاهيم "اللاّوعي" و"اللّيبيدو" ويفضّل "أفكار اليقظة والأفعال النّاجحة والمناسبة والأسلوب، الخ" (Gallimard، Tel". 1976 ص635) وهو يرفض السّببيّة البسيكوبيولوجيّة التّي يعتمدها المنهج الفرويديّ. وهو يرى وجوب أن يحلّل الشّخص تحليلا موضوعيّا(باعتماد النصوص الروائيّة والمراسلات والشهادات وغيرها...)و ذلك بالنّظر إلى السّياق الذي يكون فيه لكي ندرك مشروعه الأصليّ (originel) وذلك المشروع الأصليّ هو الذي يجعل النّاقد قادرا على فهم شخصيّة الرّجل في جملتها ليس هذا فقط بل فهم نضال الوعي فيه من أجل أن يكون ما ليس هو، ومن هنا أن يحقّق التّأليف المستحيل ما بين الوجود والجوهر وما بين الذي من أجل الذات والذي في الذات. إنّ هذا البحث عن الهويّة يفضي إلى الكتابة باعتبارها الملاذّ الأخير. وهكذا فإنّ "جيني" (Genet) كما وصفه "سارتر" (Sartre) مثلا، يحاول أن يجد في طقس السّرقة وفي الصّورة التّي تعكسها له مرآة المحبوب أو نظرته وفي الشّرجيّة (Sodomie) والجماليّة ما يجعله ينضبط لذاته السّارقة التّي حكمت بها عليه أحكام الآخرين. إنّ استحالة التّلاقي ما بين وعيه بذاته وذاته نفسها هو الذي سيؤدّي به إلى البحث عن إنقاذ نفسه بفعل الكتابة. ذلك أنّه عندما يفرض نفسه على الآخرين في صورة شيء فظيع فإنّه سيتخلّص من سلبيّته.

المنارة للاستشارات

ولكي يجيب "سارتر" عن السّؤال المؤسّس لمشروعه التّرجذاتيّ وهو : ما الذي يمكن أن نعرفه عن رجل من الرّجال؟ فإنّه قد حدّد بصفة تدريجيّة أدواته المفاهيميّة في علاقتها بالمذهب الفرويديّ والماركسيّ. والأداتان الأساسيّتان عنده هما، من جهة، التعرّف على ثلاث درجات من ظهور الوعي (ويكشف الوعي عن نفسه بالاختيار الأصليّ الذي يُقيمه وعلى المستويّين الحدثيّ والزّمانيّ) ومن جهة ثانية التّفكير الجدليّ (الديالكتيكيّ)، وهو الذي اتّبعه في كتابه:" Saint Genet, comédien et martyr" ولكن خاصّة في كتابه: "l'idiot de la famille ". ففي المجلّدين الأوّل والثاني من هذه المجموعة غير المكتملة التّي تعدّ ثلاثة آلاف صفحة تقريبا يراوح "سارتر" ما بين التّحليل التّأخّري- الذي يهدف إلى ضبط الوقائع وإبراز خطوط القوّة في شخصيّة الموصوف بفضل دراسة ما كتبه في شبابه وغيرها من الوثائق المختلفة - وبين التّأليف التقدّمي - الذي يسمح بإدراك اختيار أصليّ للكيان يكون الأثر تجسيدا إشكاليّا له. ويفضي به ذلك إلى أن يكشف لنا عن "فلوبير"(Flaubert) صامتٍ وغير فاعل يحتمي في المرض، في بداية الأمر، ثم في الفنّ لاحقا ليجعل منه أمرا مطلقا.

ولنُعد تركيب "هذا السّيناريو "الفلوبيري" " بسرعة فقد أهملته أمّه التّي كانت تشتهي بنتا (وستفضّل عليه حينئذ "كارولين" لاحقا) وتجاهله "أشيل كليوفاس" (Achille-Cléophas)(أبوه) الذي وضع كلّ آماله في ابنه الأكبر عملا بمبادئه الفيوداليّة - فمنحه لقبه وجعل منه وريثه- فشعر "قوستاف" (Gustave) في سنّ مبكّرة بأنّه "زائد" وعلى عكس أخيه "أشيل" (Achille) رجل العائلة ذي المصير المخطّط سلفا، فإنّ "قوستاف" قد أحسّ بأنّه زائد على العدد. وعاش هذا الإهمال على أنّه نقمة قد صرّح بها

المنارة للاستشارات

"ربّ العائلة" نفسه.((pater familias). إنّ النّظر في نصّ كتبه "فلوبير" سنة 1836 (Quidquid volueris) يبرز بنية سالبة للمتخيّل الفلوبيريّ فيبيّن "سارتر" كيف أنّ الشّاب المراهق يُسقط نفسه في رجل – قرد يسمّى "دجاليوه" (Djalioh) فيشاطره الإفراط في الحساسيّة والصّمت. ولئن مثّلت حبسة هذا الكائن الغريب قمّة اللّذة الشّعريّة فإنّ التّأخير الذي عانى منه الشّاب "قوستاف" في اكتساب تعلّم اللّغة يقوم شاهدا على الصّعوبات التّي واجهها من أجل الانخراط في العالم العائليّ والاجتماعيّ. وبما أنّ "فلوبير" قد وُلد من أجل "لاشيء" فإنّه لن يفعل "شيئا" : ذلك أنّ حادثا سعيدا قد جاء فقطع عليه طريق الوصول إلى "روان" (Rouen) فقطع عليه، بالتّالي، مستقبلا مهنيّا مقدّرا وحياةً متبرجزةً (وذلك الحادث هو أزمة نوبات عصبيّة ألّمت به فطرحته في سيّارته على مرأى أخيه الأكبر المحبوب "أشيل " المذهول بما شاهده فأرجعه ذلك الحادث إلى ميولاته العميقة للعزلة التأمّليّة.) ولمّا حَكم أبو "فلوبير" "السارتري" على ابنه بامتهان مهنة المحاماة فإنّه اختار اختيارا إراديّا، ولكن دون وعي، أن يكون مريضا وأن يتقهقر إلى مرحلة تكاد تكون طفوليّة فأصبح منذ ذلك الوقت مركز اهتمام كلّ العائلة. وبهذا الصّنيع ثأر "غبيّ العائلة" (l'idiot de la famille) لنفسه وذلك بأن حقّق خاصّة "القتل الرّمزيّ" للأب (سيُكره "أشيل – كليوفاس" (Achille-Cléophas) على تمريض ابنٍ هو عاجز عن فهم أعراض مصابه وسيكون ذلك طعنا في ذاته بصفته أبا وبصفته طبيبا.) ومنذ ذلك الوقت ستتوفّر له إمكانيّة التّفرّغ للكتابة وعن طريق الكتابة سيطلق العنان لقرفه من الوجود وهوسه بالموت. وقد نعى "سارتر" عليه هذه الحرّية السّالبة غير الفاعلة.

المنارة للاستشارات

أمّا في المجلّد الثالث فإنّ "سارتر"، لكي يكشف عن كيفيّة "تعبير مؤلّف" "مدام بوفاري" (Madame Bovary) عن عصره" يعرّف مفهومه للفنّ المطلق بمقارنته بالقيم السّائدة في الفترة الرّومنطيقيّة فيبيّن البيوغرافي الموهوب (أي سارتر) أنّ "الفنّ – الأزمة النفسيّة" هو " فنّ يحدّده العقل الموضوعيّ." (ص44-43).

ويكفي، لكي نفهم حلول "سارتر" محلّ المترجم له، أن نناظر ما بين ترجماته لغيره وترجمته الذاتيّة بل حتّى كتاباته التّخييليّة. ففي ما يتعلّق بمشهد المرآة وحده فإنّ نقاط الاشتراك بين كتابه "Saint Genet comédien et martyr," وكتابه "Les Mots" نقاط مفضوحة ف "جيني" الصّغير (Genet) و"بولو" الصّغير(Poulou) مسكونان كلاهما بكلمة مدوّخة (كلمة "سارق" عند الأوّل وكلمة "وحش" عند الثاني) وهما يحاولان أن يجلّيا ذاتيهما المهولتين أمام المرآة دون جدوى إذ في الحالتين "يشاكس الطّفل صورته في المرآة لا أكثر ولا أقلّ" (فالإنسان عاجز"عن كشف روحه ومفاجأتها في المرآة" –" Saint genet " ص 53 و89)... كما أنّ " روكانتين" (Roquentin) وهو البطل النقيض في رواية "La Nausée" يشبه "فلوبار" السّارتري عندما يتأمّل نفسه في المرآة: "فهو يجعل من سلبيته المتكوّنة "صورة " من أنوثة سرّية" ("l'idiot de la famille " مجلّد 1. ص693 ولهذا فإنّه، في حضرة لحم رذيل يتشكّل في هيئة أنثويّة، يصاب بقرف عميق.

3.2.1. التّجديد البيوغرافيّ: بورتريهات أدبيّة

في مقابل البحث الشّامل العميق عند سارتر، يضع "بارت" مشروعا بيوغرافيّا يفوقه لطافة، هو نوع من البورتري المتقطّع والجوهريّ الذي

المنارة للاستشارات

يستند إلى وحدات بيوغرافيّة دنيا (biographème) وهي جملة من التّفاصيل المؤشّرة على حساسيّة خاصّة. قال:

"لو كنت كاتبا وكنت ميّتا كم كنت أودّ لو أنّ حياتي تختزل، بفضل مترجم لحياتي ودود ومتجاسر، في بعض التّفاصيل، بعض المواقف الذّوقيّة، بعض الخرجات ولنقل بعض الوحدات البيوغرافيّة الدّنيا تكون بتميّزها وحركيّتها قادرة على السّفر خارج القضاء والقدر وعلى أن تلامس كذرّات الإمتاع جسما مستقبليّا موعودا بالتّلاشي كتلاشي ذرّات الإمتاع، فتكون، باختصار، حياة مثقوبة مثلما وُفّق "بروست" (Proust) في كتابته لحياته في أعماله أو مثل شريط سينمائيّ مصوّر بالطّريقة القديمة صامت خال من أيّة كلمة الذي تكون أمواج الصّور فيه متقطّعة مثل تقطّع الشّهقات النّافعة، تقطّعها ظلمة الشاشة لحظةَ كتابة العناوين والتدخّل المفاجئ الوقح لدالّ آخر هو عصا "ساد" (Sade) البيضاء"أو مزهريّات "فوريي" (Fourier)، أو عيون "إينياس" (Ignace) الاسبانيّة. ("Sade, Fourier, Loyola." Seuil. 1971 " و"Points" 1973. ص13)

إنّ تجديد "البورتريه الأدبيّ" الذي يهدف إلى رصد الإنسان من خلال الأثر قد تكرّس في سلسلة من نوع ما شرعتْ في إصداره دار النشر "هاشيت" (Hachette) سنة 1993 ("Portraits littéraires "). إنّ "جان فرنسوا لوات" (Jean François Louette) في كتابه " Jean-Paul Sartre" (1993) قد وُفّق بيسر وروح مرحة أن يفرض علينا صورة "لسارتر" حيويّ ولاعب، "لسارتر تحت التوتّرات" الذي نجح في تخطّي مأساة حياته بفضل كتابة لاعبة، وقد توصّل "جان فرنسوا لوات" إلى ذلك بـ"تتبّع النّصّ بدلا من الإنصات إلى الرّجل" (ص47) وبتقديم الثّراء التّخييليّ وأدبيّة الأثر على " الأسرار الصّغيرة التّي يكشفها النّقد النّفسيّ. وفعلا فقد استند هذا البحث بأكمله إلى مفهوم "التوتّر". هو التوتّر الأدبيّ

المنارة للاستشارات

ما بين الكاتب وجمهوره وهذا التوتّر يثير توتّرا آخر هو توتّر الأثر ما بين الكونيّ والشّخصيّ، هذا الأثر الذي وجب أن تجرّ قوّته الدّاخليّة انخراطا متواصلا من القارئ. وهو توتّر جماليّ ما بين الألفاظ والصّمت ما بين العالَم المرجعيّ والعالَم التّخييليّ، وهو توتّر فلسفيّ وبسيكولوجيّ ما بين الوجود والجوهر، ما بين ما هو خارج الذات وما هو داخل الذات في المفكّر نفسه (أن تكتب هو أن تكتب ضدّ نفسك).

يتألّف هذا البورتريه الأدبيّ من خمسة مشاهد ودون أن يكون "جان فرنسوا لوات" (Jean Francios Louette) مقتصرا على تتبّع الخطّ الزّمنيّ فإنّه خصّ كل جزء من أجزاء عمله بشخصيّة عائليّة توافق جانبا من الجوانب التّخييليّة عند "سارتر" ونموذجا من النّماذج الثقافيّة و/ أو / صنفا من أصناف الكتابة. وبما أنّ البداية والشّرف تكون بالكبار وللكبار، فإنّ الجدّ "شارل سويتزار" (Charles Schweitzer) جدّ رواية "les mots" هو الذي سيكون في المقدّمة وهو الذي وجّه حفيده نحو مسيرة مهنيّة لأستاذ مرموق. وكلّ ما يمثّله الجدّ من مفاهيم القرن التّاسع عشر الأدبيّة وخاصّة منها مفاهيم تيّار الواقعيّة ـ الطبيعيّة والإنسانيّة الرّاديكاليّة الاجتماعيّة سيعاد طرحه في رواية "La Nausée" هذا الملفّق (rocantin) أي هذا النّصّ المصنوع من تلفيقه بنصوص أخرى- حيث "يسعى سارتر إلى إشعال حريق اللّغة وأن ينجز محرقة الألفاظ "عسى أن يَحدث بين رماد الألفاظ المصعوقة إدراكٌ صامت للواقع" (ص41). أمّا القسم الثاني من الكتاب فإنّه يكمّل هذه الصورة للإنسان الرافض : ذلك أنّ هذا الذي يشبّه نفسه منذ الصّغر بأنّه ضفدع أحول العين إن كان أضرم النّار في التّراث الثقافيّ الذي تركه النبيّ فإنّه لا يمكن له إلاّ أن يثور في وجه صهر معتنق لإنسانيّة المهندسين يجسّد خير تجسيد صورة الذكَر والقائد ـ السّافل.

المنارة للاستشارات

ويلي ذلك تحليل دقيق للهزل في أعمال هذا (avorton) "المُجهَض" الذي قرّر أن يكون مهرّجا، هذا الكاتب الذي ثأر لنفسه من العالَم ومن الآخرين عن طريق الضّحك. أمّا المشهدان الثالث والرّابع فـهُما لا يقدّمان مزيدا من التّوتـّر بل هما يبرزان علاقتي التّواطؤ والشّفافيّة اللّتين يقيمهما "بولو" (Poulou) مع أمّ هي، في الوقت نفسه، أخت وعاشقة وملهمة ومع جدّة ملؤها الاستهتار لها قولة مأثورة عندها أثّرت فيه وهي قول الشاعر : "تزحلقوا أيّها الآيلون إلى الموت ولا تتشبّثوا" فكان ذلك فرصة للباحث بأن يدرس خصوصيّات كتابة غامضة- ككلّ واقع سارتريّ- هي، في الوقت نفسه شفّافة وحاجبة، كثيفة ومنحرفة. أمّا المأسويّ فيفاجئنا في النّهاية مع صورة المرحوم "أيمار سارتر" (Aymard Sartre) الذي يتعرّف اليتيم الحائر على العالم من خلال نظرته، هذا الأب الرّاحل الذي يريد (سارتر) أن يمجّد اسمه، هذا الاسم الذي يتبرّأ منه، مع ذلك، باستخدام أسلوب السّخريّة من الذات، هذا الاسم الغائب الذي تفسّر قضية الابن الهجين بغيابه.

أمّا "بيار لوباب" (Pierre Lepape) فإنّه يُبرز في كتابه : "André Gide. Le messager (Seuil 1997) المفارقة في أن يُقبل على وصف بورتريه كاتبٍ يتولّى في أعماله وصف بورتريه الخاصّ به" (ص11) أمّا التّبرير الأوّل الذي يقدّمه لنا فهو أنّ الرّجل، على خلاف "راسين" (Racine) لا يعرّف بنفسه تعريفا كاملا في كتاباته وتبعا لذلك فإنّه لا يمكن أن نفصل بين حياته وأعماله. قال: "إنّه يحيى من أجل أن يكتب ولكنّه يريد أن يجعل من حياته أكمل عمل يقوم به."(ص13) أمّا التّبرير الثاني فهو أنّه يَحسُن مقارعة وجهة نظر "جيد" (Gide) نفسه بوجهة نظر النّقّاد وأقاربه ومعارفه (ومن هذه الناحية فإنّ "les cahiers de la petite Dame-

المنارة للاستشارات

"Maria Van Rysselberghe"، والوثائق التّي وفّرتها منذ سنة 1968 منشورات جمعيّة أصدقاء "أندري جيد" هي تفيد المترجم (البيوغراف) إفادة كبيرة.). نريد من هذا أن نقول إنّه للإجابة عن هذا السّؤال وهو "ما الذي بقي من "جيد" اليوم؟" (ص13) وهو سؤال لا يراد منه التّساؤل عن مواكبته لعصرنا ولكن يراد إضاءة حياةٍ وأعمالٍ بنور البقاء والخلود، فإنّ "بيار لوباب" (Pierre lepape) يستخدم مصادر متنوّعة بما في ذلك المراسلات والمذكّرات الكاملة التّي توفّرت للقرّاء منذ عهد قريب. إنّ هذا البورتريه المكتوب فيما يزيد على الخمسمائة صفحة المقسّم إلى أربعة وثمانين من قصار الفصول المصدّرة بتاريخ وبشاهد (المترجم يولي الأهميّة للأثر أوّلا !) لايضيع في الجزئيّات ولكنّه يركّز على القضايا الأساسيّة مثل الدّور الذي لعبه "جيد" في مجلّة (NRF) وعلاقاته مع "الانتليجنسيا"(النخبة المثقّفة) الخ.. من غير أن يهمل غموض الشّخصيّة وكتاباتها.

3.1 النّقد النّشوئيّ.

إنّ تطوّر النّقد النشوئي في هذا الرّبع الأخير من القرن لا يعود فقط إلى مظهر من مظاهر حداثتنا (جماليّة عدم اكتمال الأثر وتفرقعه) ولكنّه يعود أيضا إلى ما يشكوه علم الجينات (génologie) التّقليديّ من نقص وصفه "قراك" (Gracq) في كتابه (Lettrines) بقوله: "إنّنا نخشى دائما أن يَنقص النّقدَ الأدبيّ عنصرٌ أساسيّ ولا سيّما في المصنّفات الضّخمة غالبا التي يخصّصها النقدُ اليوم لهذه الرّواية المشهورة أو تلك من قبيل "la genèse de Madame Bovary" أو : "les sources des liaisons dangereuses" الخ، هذا العنصر الذي لا يمكن أن يدلّنا عليه إلاّ الكاتب وحده هو أشباح الكتب المتوالية التّي تستحضرها مخيّلة الكاتب أمام قلمه كلّما همّ بالكتابة

المنارة للاستشارات

[...]." (ص30) إنّ النّقد النشوئي لا يمكن إلاّ أن يُرضي الكتّاب الذين يودّون أن يروا النقّاد يهتمّون بكيفيّة صناعة الإبداع، بهذه المغامرة الفكريّة والكتابيّة التّي عنها يتولدّ نصّ من النّصوص هو النصّ الذي اختاره الكاتب من بين عدّة نصوص أخرى ممكنة. فلم ينفكّ "فاليري" (Valéry) مثلا، من 1910 إلى 1944 يعتبر أنّ "القصيدة لا تكون، أبدا، مكتملة" (Tel quel. ص140) قال:" ليست القصيدة، في نظري، سوى هيئة ناشئة عن سلسلة من التّطوّرات. إنّ قصائدي التّي تمّ نشرها هي، في نظري، إنتاج وقفته ظروف خارجيّة. ولو احتفظت بها (ولم أنشرها) لأدخلت عليها من التّغيير ما لانهاية له" ("Ego scriptor " ص232). ونجد صدى هذا المعنى عند "ريموند دوبري- جينات" Raymonde Debray –Genette في كتاب: "métamorphose du récit. Autour de Flaubert " (1988) قالت:" إنّنا نفترض أنّ الكتابة، كما تدلّ عليه المخطوطات، هي مقام الصّدفة والاعتباطيّة التّي تتحوّل شيئا فشيئا إلى ضرورة، وأنّ النّصّ، على عكس ذلك، هو وليد ضرورة تتولّى القراءة إثارته بصفة اعتباطيّة أو تأويله تأويلا حرّا (ص47). وبالإضافة إلى القضاء على أسطورة مفهوم مقدّس للنّصّ هو "النّصّ المغلق" (فالأولويّة لم تعد معطاة إلى "النّصّ" بل إلى "ما قبل النّصّ" أي لكلّ الإنتاجات النّصّية غير الصّياغة النّهائيّة) فإنّ الثّورة الابستيمولوجيّة الأخرى تتعلّق بمفهوم الإبداع الأدبيّ وهو أنّ الأثر لم يَعد يُتصوّر على أنّه إنتاج عبقريّة واعية ولهذا وجب أن تُعوّض دراسة المصادر والمؤثّرات بدراسة صناعة النّصّ (textualisation) ودراسة التناصّ!

1.3.1.ميلاد الأثر : مناهج وقضايا

يتمثّل عمل الباحث في ميلاد أثر من الآثار في تكوين ملفّ يكون، في شموله وتناغمه، على أكمل وجه ممكن، فهو في بادئ الأمر يجمع

المنارة للاستشارات

التّصميمات والسّيناريوهات الهيكليّة والمحاولات والتّقييدات الوثائقيّة التّي يكون الكاتب وضعها عندما لم يكن لأثره وجود إلاّ في صورة مشروع واضح بعض الوضوح. ثمّ يتولّى إعادة كتابة المسوّدات وتحليلها (مذكّرات بحثيّة، سيناريوهات مطوّرة، مقاطع نصّيّة، صياغات لمشهد واحد...) ويكون ذلك قبل الاعتناء بالمخطوطات والنّسخ التّي يصلحها الكاتب. وأخيرا، وبعد أن يؤرّخ هذه المعطيات السّابقة للنّصّ ويتأكدّ من صحّتها وينظّمها بفضل الحاسوب فإنّه يصنّفها متتبّعا خيط النّصّ النّهائيّ بشكل تتوفّر له به لكلّ مرحلة من المراحل، التّبديلات والصّياغات الأساسيّة. وعندئذ يمكن أن يبدأ عمل التّأويل الشّامل. أمّا الصّعوبة الأساسيّة فتتمثّل في اجتناب الرّؤية الكلّيانيّة والغائيّة- أي أن لا يقرأ سوابق النّصّ (les avants –textes) إلاّ على ضوء النّصّ المنشور وحده. (إنّنا نترك جانبا المشكل الكبير الثاني المتّصل باختيارات النّقّاد نفسها الذين يفضّلون الكتّاب المشهورين بصفة تكاد تكون إقصائيّة.).

ويمكن أن نأخذ فكرة أولى عن مثل هذا التمشّي بالنّظر في بحث "جورج أ. ويلنبرينك" (George A.willenbrink) : "un coeur simple." Remarques sur l'avant –texte. ("رودوبي" Rodopi –1989). فالباحث يقدّم، من جهة، تعديلات تخصّ التسلسل الزمني للسيناريوهات والمسوّدات، فبالنسبة إليه فإن "التأريخ العمودي" (ص25) هو الذي يسمح، وحده، بفهم كيف أنّ "فلوبير" (Flaubert)، بعد أن تفطّن أنّه أطلق نفس اسم "تيودور" (Théodore) على عشيق "فيليسيتي" (Félicité) وعلى ابن أخيها، عَدّل فسمّى ابن أخيها "فيكتور" أو كذلك كيف اختار اسم "لولو" (loulou) لتسميّة الببّغاء بعد أن تردّد طويلا بين "س " أو "بارو" (Parot) أو "ليتل بورد" (Little Bird). وهو يقدّم، من جهة

المنارة للاستشارات

أخرى، تعليقات شخصيّة على الأوراق النّاقصة. وهو لا يؤيّد، خاصّة، المبرّرات الواردة في كتاب " le corpus Flaubertianum" الصّادر سنة 1983 ("الإضافات النّصّيّة في كرّاسات الكتاب " و" الحالة النفسيّة الصّافية أو الكدرة لأوقات الكتابة" و"عدد كتابات نصّ من النّصوص" و"تسلسل التحرير" ص31). وقد تضمّنت الملاحق رسما كرونولوجيّا لكتابة الحكاية و"بعض القراءات الإشكاليّة" وثبتا لمختلف التّرتيبات الممكنة لكلّ كرّاس من كرّاساتها.

2.3.1 : الطّبعة النقديّة، النّقد النّشوئيّ والشّعريّ

بما أنّ الهدف من وراء طبعة نقديّة ما، تتناول تاريخ النّصّ، هو إقامة "النّصّ الأوّل" فإنّ المشكل يتمثّل في أنّ الباحث يميل إلى صياغة للنصّ دون أخرى، بل حتّى إلى ترتيب دون آخر. (فبالنّسبة إلى مجموعة قصصيّة من مجموعات" موباسان (Maupassant) مثلا، فإنّ ترتيب القصص المختار هو تارة التّرتيب الذي اختاره الكاتب، وهو تارة ترتيب موضوعاتيّ وهو تارة أخرى ترتيب زمنيّ.) ولهذا فإنّ ما يضيفه النّقد النّشوئيّ المهتمّ بما قبل تاريخ النّصّ هو إضافة في غاية الأهميّة لأنّنا إذا كنّا عارفين بالمراحل السّابقة للكتابة وبمنطقها ذاته فإنّنا نكون أقدر على اختيار النّصّ المحتفظ به للنّشر وعلى ترتيبه وعلى تحشيته والتّعليق عليه.

وقد مزج "ريموند دوبري –جينات"(Raymond Debray-Genette) الذي أنشأ فريق "فلوبير" في " ITEM" سنة 1978 ما بين البُعدين الآنيّ والزّمنيّ واعتمد على نوع من شعريّة الصّناعة النّصّيّة ليعيد رسم مغامرة الجنس السّرديّ التّي" تجعل الكتابة مثل العرض المسرحيّ، تعرض نفسها على مرأى ومسمع القارئ" (ص22) واعتمد على تلك الشّعريّة لدراسة تشكّلات السرّد التي تخضع لآليتين هما آلية النّشوء الخارجيّ

المنارة للاستشارات

(exogenèse) (إقحام عناصر خارجة عن النّصّ في عمليّة القصّ) والنّشوء الدّاخليّ (endogenèse) (صناعة تلك العناصر حسب تمشّيات نصّية صغرى وكبرى). إنّ تحليل التّنويعات النّصّية يُرجِع صدى هذه "الشّعريّة الكامنة" (ص33) التّي كان "فلوبير" يحلم بها، ويبرز القواعد الأساسيّة للكتابة: باعتبارها فنّ المسكوت عنه وفنّ المجاز يُلطِّفه أسلوبٌ لا يعمد إلى الغلوّ إلاّ قليلا، وباعتبارها استقلاليّة في عمليّة الوصف الخ. وبفضل دراسة سوابق النّصّ فقد تمكّن النّاقد أيضا من إدراك الغموض النّشوئيّ لـ"Trois contes "(الحكايات الثلاث لـ"قوستاف فلوبير") : فإذا كانت " خرافة "سان جوليان" (Saint Julien) المضياف" هي وليدة الأسطرة العالِمة لخرافة بسيطة، فإنّ قصّة "un Coeur simple " تتأرجح ما بين الرّواية الواقعيّة والحكاية الرّمزيّة، أمّا قصّة "Hérodias" فتعمد إلى الخلط ما بين أجناس مختلفة و"رموز متعدّدة الدّلالات" (ص205).

3.3.1 ملتقى طرق منهجيّ

إنّنا، لكي نبيّن مدى التّقاطع ما بين النّقد النّشوئيّ في تمشّيه ومراكز اهتمامه وبين غيره من "المناهج"، سنستند إلى المؤلّف الجماعيّ الذي أشرف عليه "ميشال كونتا" (Michel Contat) وهو صحافيّ بجريدة "Le Monde" وباحث في (ITEM) ويحمل هذا المؤلّف الجماعيّ عنوان: "Pourquoi et comment Sartre a écrit "les Mots" Genèse d'une autobiographie (PUF.1996) (لماذا وكيف كتب "سارتر" رواية " Les Mots"، نشأة ترجمته الذاتيّة) وهو كتاب يوفّق ما بين هذه المقاربة والاتّجاهات الشّعريّة والأسلوبيّة والتّحليليّة الباطنيّة والفلسفيّة.

إنّ الدّراسة المقارنة ما بين المخطوطات والصّياغة النّهائيّة لكتاب "Les Mots" تسمح، أيّا كان المنهج المعتمد، بالإجابة، في الحقيقة،

المنارة للاستشارات

عن هذا السؤال السارتري بامتياز وهو: "ما هي الوسائل المتاحة لنا، اليوم، لأن نفهم لماذا وكيف يتحقّق الأثر الأدبيّ؟" ولنبدأ بالنظر في لماذا ؟ لقد كتب "سارتر" ترجمته الذاتيّة ليفضّ قضيّته مع طفولته، ليعيد بناءها حتى يتفرّغ للبحث، لا عن حقيقة بيوغرافيّة أو تاريخيّة أو فلسفيّة ولكن عن إدراك منحرف للذات يتوسّل إليه بشخصيّات أسطوريّة ("غريسيليديس" (Grisélidis) "ستروغوف" (Strogoff)، "برداليون" (Pardaillan) وذلك حتى يقنع نفسه أنّه أبرأ نفسه من مرضه النفسانيّ وأنّه أصبح أخيرا "مثل سائر الخلق" فأصبح بإمكانه أن يلتفت إلى الآخرين، وحتّى يفهمه الخلق جميعا، مع محافظته على خصوصيّته وتعبيره عنها، أي مع استعادته للسانه الأوّل، تلك اللّغة السّابقة للنطق التّي كانت تربط "لولو" الصّغير بأمّه. أمّا فيما يتعلّق بالكيف فنحن نعلم أنّ عددا لا بأس به من المراجع الثقافيّة الواردة في المخطوطات قد وقع إلغاؤها في النّصّ الختاميّ وأنّ عمليّة إعادة الكتابة تتمّ حسب الميكانزمات / الآليات الآتية: التّضخيم والتّعقيد (إنّ الكتابات الأولى للنّصّ تشهد على تأثير القواعد المدرسيّة في التّحرير والسّرد تأثيرا ملحّا على سارتر.) وتكثيف سمات الأدبية ومضاعفتها (مختلف الصور الأسلوبية، النبرة الشفوية...) وأنّ الاستراتيجيا الحجاجيّة هي التّي تتحكّم في النّظام السّرديّ (الجدير بالملاحظة أنّ "فيليب لوجون" (Philippe Lejeune) قد استفاد، هكذا، من سوابق النّصّ بما أنّه تمكّن من إثبات الفرضيّات التّي كان طرحها منذ عشرين سنة خلت في كتابه "le pacte autobiographique").

المنارة للاستشارات

2 أصناف النّقد الهرمينوطيقيّ

إنّ أصناف النّقد الاجتماعيّ والنّفسانيّ والموضوعاتيّ والهرمينوطيقيّ نفسه (أي ذلك النّقد المستوحى من الفينومينولوجيا الذي يمثّل "بول ريكور" (Paul Ricoeur) أبرز أعلامه بفرنسا) هي أصناف من النّقد التّأويليّ، معنى ذلك أنّها تطلب معنى غير المعنى المنحصر في مقاصد الكاتب الظّاهرة.

أمّا النّقّاد التّقليديون فيعيبون على هذه الأصناف النّقديّة الهرمينوطيقيّة بأنّها أخضعت الأدب للعلوم الإنسانيّة وأمّا التّفكيكيّون فيعيبون عليها بأنّها بقيت وفيّة لمفهوم غائيّ للّغة وللمنطق وأمّا أصناف النّقد الأكثر "شكليّة" فتعيب عليها أنّها أهملت الأدبيّة وذلك عندما ربطت النّصّ بالواقع الذي انبثق منه (على اختلاف أنواع الواقع: المجتمع، اللاّوعي أو الوعي المخيّل- والوعي العاكس أو الوعي الحامل للدّلالة).

1.2 النّقد المستوحى من المجتمع

ينقسم النّقد المستوحى من المجتمع إلى تيّارات ثلاثة مختلفة بعضها عن بعض اختلافا جليّا وهي: سوسيولوجيّة الإبداع وسوسوليوجيّة التلقّي (جماليّة التلقي، سوسيولوجيّة القراءة والظّاهرة الأدبيّة) وسوسيولوجيّة النّصّ- علما بأنّ سوسيولوجيّة الحقل الأدبيّ تهتمّ، من جهتها، بالإنتاج وبالتلقّي معا. أمّا التيّار الأوّل فإنّ القضيّة الأساسيّة التّي يواجهها هي أن يحدّد إلى أيّ مدى يؤثر مجتمع من المجتمعات في فرادة الكاتب الإبداعيّة. أمّا التيّار الثاني وهو الرّائج في أشهر أشكاله، في المؤلّفات التّعليميّة والتّي أفرزت ميلاد سلسلة هي " مدخل إلى الحياة الأدبيّة..."

المنارة للاستشارات

("دونو"(Dunod)) فهو تيّار يحاول أن يفسّر التّواصل الأدبيّ وذلك بدراسة أثر الأعمال الأدبيّة في الجمهور الملتقي ودراسة ظروف إنتاجها والوضع الاجتماعيّ للكتّاب والمؤسّسات الأدبيّة (الاكاديميات والجوائز الأدبيّة...) الخ، أمّا التيّار الثالث فيهتمّ بالنّصّ الأدبيّ من حيث أنّه يؤسّس، على الأقلّ، إحدى الممارسات الدالّة لطبقة من الطبقات الاجتماعيّة بل يؤسّس، بالنّسبة إلى النّقّاد الاجتماعيّين، فضاء متميّزا للتّعبير عن واقع اجتماعيّ معيّن.

2.1.1. سوسيولوجيّة الإبداع

إنّ الممثّل الأساسيّ لسوسيولوجيّة الإبداع هو "لوسيان قولدمان"(Lucien Goldmann) الذي يعارض المبدأ الماركسيّ المسبّق الذي لا يكون الأثر الفنّيّ، بحسبه، سوى مجرد انعكاس للمجتمع ولبنيته التّحتيّة وكذلك لصراع الطّبقات التّي تحرّكه. ووضع قولدمان، في الوجهة التّي اتّخذها "جورج لوكتش" (Georges Lukcas)، مفهومَ "رؤيةِ العالَـم" وعرّفه بأنّه مجموع التّصوّرات الحسيّة والفكريّة الخاصّة بمجموعة اجتماعيّة ما. أمّا منهجه وهو "السّوسوليوجيّة الجدليّة للأدب" الذي حيّنه في كتابه "Pour une sociologie du Roman" (1964) وأعاد تسميّته بمصطلح "البنيويّة النشوئيّة" فهو منهج يتمثّل في إقامة التّناظر بين البنى الأدبيّة للأثر (أي مجموع الأشكال المكوّنة له بما في ذلك الأشكال المتّصلة بالجنس الأدبيّ الذي ينتسب إليه الأثر) وبُنى عالـمه والهياكل الذهنيّة لطبقة اجتماعيّة معيّنة. وعلى هذا الأساس فإنّ "قولدمان" في كتابه "le dieu caché" (1955) يربط "الرّؤية المأسويّة" عند بسكال "(Pascal)" و"راسين" (Racine) ب"الجنسينيّة" (Jansénisme) وبالأزمة التّي تجتازها طبقة النبلاء الموظّفين (noblesse de robe).

المنارة للاستشارات

لقد وضّح "س. دوبروفسكي (S.Doubrovsky) و"ج. ستاروبنسكي " (J.Starobinski) حدود هذا النّوع من الخطاب السّوسيولوجيّ، فبالإضافة إلى كوننا لا يمكن لنا أن نضع، على نفس المستوى، الأعمال التّراجيديّة لـ"راسين " (Racine) والأعمال النثريّة لـ"بسكال " فإنّ الأعمال الأدبيّة لايمكن لها أن تكون مطابقة للبنى الاجتماعيّة مطابقة كلّية من غير أن تفرّط في خصوصيّاتها (بل إنّ عددا لا بأس به منها يعارض، مثلما بيّنه "يوس"، القواعد والقيم القائمة).

2.1.2 الوظيفة الاجتماعيّة وتلقّي الآثار الأدبيّة

لقد نقض "يوس" في كتابه "Pour une esthétique de la réception " فكرة " ر. إسكربيت "(R.Escarpit)التّي ترجع النّجاح الأدبيّ إلى المطابقة ما بين الأثر وطبقة اجتماعيّة معيّنة. ذلك لأنّ من الآثار ما ليس له جمهور آنيّ لأنّها تثوّر أفق الانتظار القائم.فأطرف الآثار، عند "يوس" هي تلك التّي تمارس وقعا على حياة القارئ اليوميّة فتحدث اضطرابا في رؤيته للعالم وبالتّالي في سلوكه الاجتماعيّ :و"Madame Bovary " هو واحد من تلك الآثار وهو يُعتبَر أثرا لا أخلاقيّا بسبب شكل جماليّ جديد (فلا وجود، في هذا السّرد المبنى للمجهول، لأيّ راوٍ عالـم ولا شخصيّة فيه تتولّى الدّفاع عن الأخلاق السّائدة.

وقد اهتمّ "يوس" بالوظيفة الاجتماعيّة للآثار الفنّيّة فالتفت أيضا إلى "قضيّة تناقل القواعد وتكوينها والتّشريع لها "(ص264) وأفضى به ذلك إلى ضبط الوظيفة التّواصليّة لهذه الآثار ويكون ذلك بـ" إنطاق المؤسّسات الخرساء المتحكّمة في المجتمع والارتقاء بالقواعد المشرّعة لقيمة تلك المؤسّسات إلى مستوى الصّياغة الموضوعاتيّة وتبليغ ما أصبح من تلك القواعد تقليديّا وتبريرها، ولكن وجب، من جهة أخرى، إبراز الطّابع

المنارة للاستشارات

الإشكاليّ للضّغط الذي يمارسه عالم المؤسّسات والكشف عن الدّور الذي يلعبه الفاعلون الاجتماعيّون والعمل على إيجاد اتّفاق حول القواعد الجديدة التّي هي بصدد التّشكّل، وحينئذ، مقاومة مخاطر التّشيئة والاستغلال التّي تنشأ عن الايديوجيا."(ص269) ولكنّ النّاقد يولي اعتبارا، ولو قليلا، لخصوصيّات الشّعر الغنائيّ فيبيّن كيف " أنّ النّموذج التّواصليّ الذي هو "دفء البيت العائليّ " يحوّل، من خلال العالم الخاصّ الذي يوحي به، قواعدَ الحياة البورجوازيّة وقيمها إلى مُثُل عليا ويستمدّ من ذلك صورة للسّعادة يصنعها العالم الدّاخلي بكلّ مكوّناتها." (ص295).

3.1.2. سوسيولوجيّة الحقل الأدبيّ.

لقد ساهم "بيار بورديو" (Pierre Bourdieu) الذي قام بعمليّة تأليفيّة ما بين "ماركس" و"دوركايم" (Durkhieim) و" قيبير" (weber) في تجديد النّقد السّوسيولوجيّ. فاعتبر أنّ التّرميز له أصول اجتماعيّة، وليست أصولا متعالية (بالمعنى الكانتي لهذا المصطلح مصطلح التعالي) ونحت ثلاثة مفاهيم أساسيّة وهي : "التّميّز " (فكلّ مجتمع ينبني على نظم قائمة على الاختلاف والتّميّز سواء كان ذلك التّميّز اقتصاديّا أو رمزيّا بين الطّبقات الاجتماعيّة، و" العادة" (وهي مجموع السّلوكات المكتسبة داخل الطبقة الواحدة) و"الحقل" (وهو النّظام الخاصّ للعلاقات الاجتماعيّة الخاضع لموازين القوى).

ويبيّن عالـم الاجتماع، فيما يخصّ المجال الفكريّ، أنّ الشّرعيّة وجب أن تـُكتسَب اكتسابا منطقيّا (فوجب أن يُعترف بقيمة الكاتب اعترافا بالإجماع متى كانت مستجيبة لمقاييس الجودة التّي يحدّدها المجال)، ولكن لا مناص له من أن يلاحظ أنّ الأمور، في الواقع، لا تكون كذلك، ولهذا فإنّه يحلّل الصّراعات المصلحيّة والاستراتيجيّات المستخدمة

المنارة للاستشارات

لكسب القدر الأكبر من المنافع الرّمزيّة ويميّز ما بين كتّاب الدّرجة الثانية وبين المنتجين المستقلّين فهؤلاء لا يسعون إلاّ إلى كسب اعتراف زملائهم من ذوي الاختصاص دون سواهم. إنّ تطوّر الأثر وتلقّيه متوقّفان على التّحويرات التّي تمسّ العلاقات بين كاتب الأثر والمجال الذي هو فيه وكذلك على القواعد القائمة في المجال نفسه. وهو يفسّر في كتابه: " les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire" الأسباب التّي من أجلها يمكن للحقل أن يقرّ بوجود الأثر قال:" إنّ البحث في منطق الحقل الأدبيّ أو الحقل الفنّيّ (...) عن مبدإ وجود الأثر الفنّيّ فيما له صلة بالتّاريخ وكذلك فيما له صلة باختراق التّاريخ فذلك يعني أن يعالج الأثر باعتباره علامة قصديّة مسكونة ومسيّرة بشيء آخر مختلف عن الأثر وأنّ الأثر علامة من العلامات الدالّة عليه. وذلك يعني أنّنا نفترض أنّ دافعا تعبيريّا يعلن عن نفسه داخل الأثر ولكنّ التّشكيل الذي تفرضه ضرورة الحقل الاجتماعيّة يسعى إلى توريته." (ص15) وبهذا فإنّه يفضّ، بطريقته، مشكل عدم قصر طرافة الأثر الإبداعيّة في مجرّد تفسير ذي طبيعة سوسيولوجيّة. قال: إنّ التّحليل العلميّ للظروف الاجتماعيّة لإنتاج الأثر الفنّيّ وتلقّيه [...] لا يُلغي، في الظّاهر، فرادة "المبدع" في البداية، لفائدة العلاقات التّي تصيّر الأثر مفهوما، إلاّ لتعود إلى تلك الفرادة على صورة أفضل في خاتمة العمل الذي تقوم فيه بإعادة تركيب الفضاء الذي يجد الكاتب فيه نفسه "ملفوفا ومحتوًى بمثابة نقطة من نقاط ذلك الفضاء)" (ص14) وقد أظهرت دراسة "l'éducation sentimentale " نجاعة هذا التمشّي، إذ أنّه، من الممكن، بالنّسبة إليه، حتّى ولو حجبت كثافة الرّواية عنّا البنية الاجتماعيّة التّي أُنتِجت فيها الرّواية، أن نتعرّف على " عَدَميّة "(nihilisme) فلوبار (Flaubert) المشهورة وعلى "علاقة المسافة الفاصلة حيال العالم الاجتماعيّ" (ص 55) وذلك من خلال

المنارة للاستشارات

العلاقة الازدواجيّة التّي يقيمها "فريدريك مورو" (Frédéric Moreau) مع مختلف العوالم الاجتماعيّة وخاصّة مع ممثّلي الطّبقات الاجتماعيّة العليا. إنّ هذه الازدواجيّة تتوافق مع حياديّة جماليّة وفنّ منعدم الهويّة يتميّز بالإكثار من التّوازي والمتناقضات وبخلط الأصوات ووجهات النّظر أو كذلك بالاستعمال الغامض للشّواهد الذي يميل إلى الأسلوب الافتراضيّ وإلى الصّمت.

ولقد كان "سارتر" كذلك نموذجا دالاّ، حسب "آنّا بوشيتي" (Anna Boschetti)، إذ كان تطوّر أعماله موازيا لتطوّر الحقل الأدبيّ، قالت:

> "يبدو أنّ الذي تحكّم في كلّ مظهر من مظاهر مسيرة "سارتر" هو حسّ تلقائيّ، دون شكّ، بالتّناسب متولدّ عن التّوافق ما بين الطلب والمؤهّلات. فقد انتقل (سارتر) من القصّة إلى المسرح إلى المقال، من الإنتاج الباطنيّ المستفيد من كلّ الحركات الطلائعيّة التّي تعتبرها "NRF " (المجلّة الفرنسيّة الجديدة) بمثابة النّماذج إلى حلول أكثر تقليديّة، من اعتراف " بولهان " (Paulhan) و"جيد" (Gide) إلى اعتراف جمهور مثقّف أوسع يتردّد على المسارح الباريسيّة (مدرّسون وطلبة وبرجوازيّة مثقّفة)، من المشاغل الجماليّة خاصّة إلى مشاغل، بالأساس، أخلاقيّة وسياسيّة ملتزمة، من عناية بالقضايا الظّرفيّة والعزلة إلى العناية بالحرّيّة والتّاريخ الجماعيّ فإنّ سارتر يستجيب إلى أهمّ المقتضيات الأساسيّة والظّرفيّة التّي يفرضها تطوّر الحقل". :" une enterprise "Sartre et les Temps Modernes intellectuelle. منشورات Minuit.1985.ص39.

وتبيّن "آنّا بوشيتي " (Anna Boschetti)، في البداية، في كتابها الصّادر ضمن سلسلة " le sens commun" التّي يديرها " بيار بورديو" (Pierre Bourdieu) أنّ نجاح رواية " La nausée " هو نجاح مخطّط له

المنارة للاستشارات

من لدن كاتب منخرط انخراطا تامّا في " الانتلجنسيا" الباريسيّة وناشر في غاية الذكاء، عرف كلاهما (الكاتب والناشر) كيف يرضي انتظار جمهور مثقّف متطلّع :فمن المظاهر الدالّة على هذه الاستراتجيّة في التّجديد – التّي جعلت من "la nausée" نموذجا يكاد لا يوجد له نظير من حيث هو عمل ملائم للحقل الأدبيّ المعاصر – استخدام أدوات جنس أدبيّ معتبر يومئذ على أنّه جنس ثانويّ (الرّواية البوليسيّة) والجمع بين كلّ موضات العصر الثقافيّة (ص 49) وانخراط الرّواية في جماليّة طلائعيّة... ثمّ إنّ "أنّا بوشيتي" حلّلت كيف أنّ "سارتر " قد حقّق تفوّقه على الدّوائر الفكريّة بفضل ما ألّفه من مصنّفات نقديّة ومؤلّفات فلسفيّة وبفضل المجلّة التّي أسّسها وهي مجلّة (les Temps Modernes)، ولقد رأت فيه نموذجا فريدا من نوعه للمثقّف بما أنّه أصبح منذ ما بعد الحرب رجلا ذائع الصّيت زيادة على كونه كاتبا فيلسوفا وقد تميّز نجاحه " عن الحياة الصّعبة للحركة الطّلائعيّة وتميّز كذلك عن النّجاح التّجاريّ الظّرفيّ والبغيض لأفضل المبيعات " (best-sellers) " (ص11) : " لقد لفت " سارتر" انتباه عالم الفلسفة وكذلك عالم الأدب، عالم الثقافة النّبيل وكذلك عالم كبار الصّحف اليوميّة فتخطّى بذلك حاجزين [...] ما بين مسلك فلسفيّ ومسلك أدبيّ، ما بين نجاح مشروعٍ وشهرة وانتشار."(ص18)

4.1.2. نقد اجتماعيّ وسيميائيّة اجتماعيّة.

إنّ ميخائيل باختين (Mikhaïl Bakhtine) هو، دون شكّ، رائد النّقد الاجتماعيّ الذي سنعود إلى الحديث عنه في الفصل القادم. يستعمل "باختين" مصطلح " الشّعريّة السّوسيولوجيّة"(poètique sociologique) وهي تتمثّل في وضع النّصّ في علاقة مع ثقافة غير جدّيّة وغير نبيلة، ثقافة كرنفالية. قال : "إنّ الذي نسمّيه أدبا كرنفاليّا هو أدب قد وقع تحت

المنارة للاستشارات

تأثير هذا أو ذاك من مظاهر الفلكلور الكرنفاليّ (القديم أو القروسطي) بصورة مباشرة وبدون وسائط أو بصورة غير مباشرة بعد المرور بسلسلة من المراحل الانتقاليّة ". (" la poètique de Dostoïevski"ص152) وهكذا فإنّ " باختين " يكشف عمّا تدين به لغة " رابلي" (Rabelais) وصوره للثقافة الهزليّة الشّعبيّة في القرون الوسطى والقرن السّادس عشر، وكيف تنخرط روايات دوستيفسكي (Dostoïevski) المتعدّدة الأصوات في تراث هذه الأجناس الهازلة - الجادّة المتمثّلة في الحوار السقراطيّ والسخرية "المينيبيّة" (La satire ménippée)

إنّ ما يميّز **النّقد الاجتماعيّ**، الذي يستهدف النّصّ الاجتماعيّ (Sociotexte) أي "الوضعيّة الاجتماعيّة في النّصّ وليس الوضعيّة الاجتماعيّة للنّصّ " (ج. راي دي بوف (J.Rey-Debove)، (sémiotique) PUF.1979.ص 137) عن **السّيميائيّة الاجتماعيّة** التّي تستهدف اللّغة الاجتماعيّة (sociolecte) أي مجموع الممارسات الدّالّة لمجموعة اجتماعيّة ما، هو أنّه يركّز على النّصوص في علاقتها مع الواقع الاجتماعيّ ويكون ذلك حتّى وهو بصدد دراسة اللّغة الاجتماعيّة كما يوضّحه المثال الآتي. إنّ كتاب " بيار زيما" (Pierre Zima) وعنوانه : "l'indifférence Romanesque:Sartre,Moravia,Camus" " (1982) سيسمح لنا بتبيّن الجدوى من هذا المنهج النّقديّ الاجتماعيّ. فهو يوضح لنا في فصل عنوانه :" la nausée ou la crise du roman " أنّ هذا الكتاب هو ردّ فعل سرديّ تجاه أزمة القيم التّي تعيشها مرحلة رأسماليّة طغى فيها الكميّ على الكيفيّ فامّحت الفروق الأخلاقيّة بين الصّحّة والخطإ والجمال والقبح (الخ) فأفضى التّقليد السّاخر للّهجات الاجتماعيّة، في العهد الإنسانيّ، إلى لا مبالاة خطيرة إزاء القيم. معنى ذلك أنّه لمّا لم

المنارة للاستشارات

يعد للألفاظ أيّ معنى وأنّها أصبحت أشياء خاوية جامدة فإنّ الخطر على الإنسان المستخدم لها أن يتشيّأ في اللّغة. ومن هنا جاء هذا التّعريف الجديد للقرف (la nausée) :" إنّ الشّعور بالقرف ليس سوى هذا الوعي بانحناء الذاتيّة والسّقوط في النّظام الطّبيعيّ للأنا الاجتماعيّ والفيزيولوجيّ". إنّ الازدواجيّة السّوسيو لغويّة هي الدّالّة على جنس كتاب "Nausée" (الرّواية المضادّة (anti-roman)، سرد حواريّ) والدّالّة على شخصيّات طارحة لقضيّة الدّمج ما بين الباطن والظّاهر مثل شخصيّة الإنسانيّ"رولبان " (Rollebon)، فكيف يمكن أن نروي ما هو مزدوج، ما هو صحيح وخاطئ في الوقت نفسه ؟ إنّ عصر السرّد المونولوجيّ (monologique) قد ولّى. غير أنّ نهاية الرّواية تقترح، على الأقلّ، على نمط النّهاية عند "بروست"، فارقا نوعيّا جديدا بين الباطن والظّاهر وأن تقوم المقابلة بين عالم الواقع وعالم جوهريّ هو عالم الفنّ وبين الحسّ والخيال من غير أن يحصل، مع ذلك، التوحّد الدّلالي بينهما.

2.2 النّقد المستوحى من التّحليل الباطنيّ

2.2.1. الرّهانات والقضايا.

لقد كان "فرايد" (Freud) مقتنعا أنّ اللاّوعي يلعب دورا أساسيّا في الإبداع الأدبيّ ولهذا فإنّه قد وجد في الأدب حقلا اختباريّا واسعا لنظريّاته مستخرجا من قراءته "لسوفوكل" "Sophocle" وشكسبير "عقدتيْن" أساسيّتيْن (عقدة أوديب وعقدة هاملت (Hamlet). وقد ألّف فرايد: Délire et rêves dans la "Gradiva" de Jensen(1906. ترجمة فرنسيّة 1949) و" La création littéraire et le rêve éveillé" و" Un souvenir d'enfance de Goethe(1908 و1917 in : Essais"

المنارة للاستشارات

de psychanalyse appliquée" ترجمة فرنسيّة 1933.) وفيها يطرح المماثلة ما بين الأثر الأدبيّ والحلم في اليقظة وهما يتولّدان كلاهما من عمل الإنشاء الذي تقوم به الأجهزة الذهنيّة ويطرح القواعد التّي تقوم عليها "القراءة الأعراضيّة" (symptomale) فيتمثّل تأويل النّصّ أو تأويل الحلم في الانتقال من المضمون الظّاهر إلى المضمون الخفيّ (الكامن) لفكّ رموز الاشتغال في اللاّوعي وإعادة رسم ولادة الذات (la psyché). وهذا يفترض معرفة بيوغرافيّة دنيا (إلاّ أنّ الأمر لا يتعلّق أبدا بتفسير "عبقريّة" الكاتب ولا أن نقيم مقام الكاتب والشّكل الأدبيّ مادة بيوغرافيّة أو حدثا أو شخصا فقيدا الخ.) إنّ "فرايد" يدشّن في مقاله: "Le thème des trois coffrets" (In : Essais de psychanalyse .1913) "القراءة البنيويّة" وهي تتمثّل في ترصيف النّصوص بعضها فوق بعض قصد إبراز بنية أسطوريّة : ذلك أنّه بعد أن قارن بين مشهدين لشكسبير (مستخرجَين من Marchand de Venise ومن Roi lear) حيث يتعلّق الأمر بثلاث نساء، فإنّ فرايد يعرض هذين المشهدين على مشاهد أسطورية أخرى (وهي اختيار "باريس" (Pâris)، والثالوثات التّي تكوّنها "بسيشي (Psyché) و"ساندريون" (Cendrillon) مع أختيهما) ليصل في النّهاية إلى أنّه، من بين التّمثلات الأمويّة اللاّواعية (imagos) الثلاثة، كان التمثّل المشخّص للموت أكثرهنّ سحرا وفتنة.

و حسب "بول ريكور" (Paul Ricoeur) فإنّ هذا الرّبط ما بين الحلم والنّصّ هو من الطّرافة بحيث " لا يكون الحلم الذي تراه في المنام هو الذي يمكن أن يكون معنيّا بالتأويل، ولكنّه النّصّ السّارد للحلم [...] فلا تكون الرّغبة في حدّ ذاتها هي الموضوعة في قلب التّحليل وإنّما لغتها هى التّي تكون معنيّة به." " .Seuil."De l'interpretation.Essai sur Freud

المنارة للاستشارات

1965.ص15) أمّا "جاك لاكان" (Jacques Lacan) صاحب القاعدة المعروفة :" إنّ اللاّوعي مُهيكَل مثلما تُهيكل اللّغة" فإنّه في كتابه "Ecrits 1" (1966) يدرس الميكانيزمات (الآليات) التّي تجعل من الحلم لغة وهي: "التكثيف" (la condensation) (وهو إبدال كلّ التّصوّرات بواحدة تجمع بينها) "وهي بنية هيمنة الدوالّ حيث تحتلّ الاستعارة موقعها اللاّئق بها" و"التحويل" (إرسال إحساس من الأحاسيس من تصوّر إلى آخر)، إنّه "هذا التحوّل في الدّلالة الذي يدلّ المجاز المرسل بالمجاورة عليه والذي يُعتبر، منذ ظهوره عند "فرايد" أنسب الوسائل عند اللاّوعي لإفشال الحظر عليه(سنسرته)" (ص269)

إنّنا لا نعدم، منذ أكثر من نصف قرن، الانتقادات الموجّهة إلى هذه المقاربة، ونحن نلخّص هنا أكثرها اطّرادا. فبالإضافة إلى أنّه يستحيل أن نحلّل ميّتا، فإنّه من المؤسف أن يميل الناقد في التّحليل الباطنيّ إلى إقصاء كلّ ما له علاقة بالعقل وأنّه، إن لم يختزل الكاتب في مجرّد "حالة" فإنّه، على الأقل، يتنزّل منه منزلة مهيمنة تجعل منه مجرّد موضوع دراسة عند النّاقد، ثمّ إنّه لا يمكن أن نقيم توازيا ما بين الخطاب الذي ينتجه الكاتب والخطاب العفويّ الصّادر عن المريض، كما أنّه لا يمكن أن نضع، على نفس المستوى، نصوصا ذات طبيعة مختلفة، كما أنّ المفسّرين كثيرا ما يهملون اعتبار التّقاليد الأدبيّة وقيود الجنس الأدبيّ أو وضع الشّواهد في سياقها... أمّا "جوليان ڤراك" (Julien Graq) فقد انتقد التّمشّي الآليّ لكلّ الذين لا يقرؤون النّصّ إلاّ من خلال شبكات، في القراءة، جاهزة قال:" "التّحليل الباطنيّ للأدب"- "النّقد الموضوعاتيّ"- "الاستعارات المُهَوَّسة" الخ. ماذا يمكن أن نقول لهؤلاء النّاس الذين يظنّون أنّهم يمتلكون مفتاحا فما ينفكّون لا يشكّلون إنتاجك إلاّ في شكل قفل؟" ("lettrines" ص55)

المنارة للاستشارات

2.2.2قراءات فراويديّة " قانونيّة": من الأثر الأدبيّ إلى الحياة.

إنّ المقصود من القراءة الفراويديّة " القانونيّة" هو كلّ تأويل "علميّ" لا يتخلّى عن التّعريج على حياة الكاتب (البيوغرافيّة). ولنبدأ بذكر النّقد النّفسانيّ لـ "شارل مورون" (Charles Mauron) الذي ينخرط انخراطا مباشرا في القراءة البنيويّة المذكورة آنفا. ويشتمل هذا المنهج الذي يهدف إلى التعرّف على الشّخصيّة اللاّواعيّة لكاتب من الكتّاب من خلال آثاره إلى أربع عمليّات تولىّ بيانها في: " des métaphores obsédantes au mythe personnel.Introduction à la psychocritique" (1963) وهي: ترصيف النّصوص بعضها فوق بعض- تحليل البنى المتواترة البارزة- فكّ الشّفرة عن الأسطورة الشّخصيّة – التأكّد باعتماد البيوغرافيا – ونكتفي من ذلك بمثال واحد، فإنّه يكتشف في الشّعر المنثور عند "بودلار" (Beaudelaire) شبكتين متناقضتين، شبكة "حاملي الأوهام" وشبكة الصّور الأميريّة (القط، أبو الهول الخ) وهما يقابلان مظهرين متصارعين من شخصيّته (الشّاعر والمتأنّق) (dandy) وهما يعبّران عن تمزّق داخليّ ما بين تماه أمويّ وتماه أبويّ هو الذي سينتصر على الثاني في النّهاية. إنّ التمشّي الذي اتّخذه "شارل مورون" (Charles Mauron) هو على درجة عالية من الصّرامة والثّراء لا تتّسع الإشارة المختصرة (هنا) للتّعريف المستفيض بها. ورغم ذلك فمن صحيح القول إنّ النّقد النّفسيّ لا يتجنّب دائما المخاطر الناجمة عن المواقف المسبّقة (لاسيّما في البحث عن العناصر البنيويّة) بل حتّى مخاطر السّببيّة (إنّه من الصّعب أحيانا أن لا نقرأ الأثر، قراءة تكاد تكون واعية، من خلال ما نعرفه عن الرّجل...) هذا بالإضافة إلى أنّ "مصطلح النّقد النّفسانيّ" مطبّقاً على منهجيّة تأويليّة للنّصّ الأدبيّ يوافق تسميّة ليست نظريّة بل تطبيقيّة مثلما

المنارة للاستشارات

لاحظ "جان لي ڤاليو" (Jean Le Galliot) في كتابه: "psychanalyse et langages litteraires " قال : "فعلا، إنّ النّقد النّفسانيّ، شأنه شأن جل المقاربات النّقديّة لا يتوفّر على نظريّة حقيقيّة لموضوعه" (Nathan. 1977. ص156)

بعد ذلك، وفي عهد قريب، حاولت "أنتونيا فوني" (Antonia Fonyi) أن تحيط بالفضاءات الذهنيّة للقضاء والقدر في أعمال "موباسان" (Maupassant) (Maupassant.1993.Kimé.1993) مركّزة على "قلق الانحباس" (claustration) المرتبط بـ "فانتازم الرّحم القاتل" (ص94) وعلى هيمنة الأمّ البدائيّة هذه المفترسة، وعلى اللّعب ما بين الهويّة والعجز عن التمييز. ولم تنس "أنتونيا فوني" (Antonia Fonyi) مثلما لم ينس شارل مورون (Charles Mauron) قبلها، أن تخضع "لامتحان الواقع البيوغرافيّ" (ص155). إلاّ أنّه من المستحيل، مع ذلك، أن لا نأسف لارتباك بعض التّحليلات البيوغرافيّة وعدم التّوفيق في عنوان فرعيّ من قبيل "موباسان لم يحبّ"...ويمكن لنا، على إثر هذا البحث، أن نطرح على أنفسنا السؤال الآتي: إذا كنّا نملك نصّ الكاتب بين أيدينا فما الحاجة إلى اللّجوء إلى الواقع البيوغرافيّ؟

3.2.2. الكاتب في مرآة آثاره.

لقد تحاشت "جوزات باسكالي" (Josette Pascaly) في كتابها: "Sartre au miroir" (Klincksieck,1980) كلّ استناد إلى البيوغرافيا: فقد طمحت إلى معرفة الرّجل من خلال أعماله السّيرذاتية فقط. (فاشتملت مدوّنتها لا على بيوغرافيات "سارتر" فقط ولكن كذلك على كتاب "Les Mots" والقصص ذات اللّون السّيرذاتيّ من قبيل "La Nausée" و" l'enfance d'un chef") وقد برّرت أسباب هذا الاختيار في مقدّمة الكتاب

المنارة للاستشارات

قالت : "إنّ البيوغرافيّة والتّرجمة الذاتيّة (السيرذاتيّة)هما، بكلّ تأكيد، أثرى أدوات العمل لمن شاء أن يقوم بدراسة ذات طبيعة نفسيّة باطنيّة ففيهما نلتقي بالرّوائي صحبة شخصيّاته ورجل المسرح صحبة أساطيره، أضِفْ إليهما المحلّل الذي تمنحنا علاقاته العاصفة مع التّحليل الباطنيّ الفروايدي مادّة غزيرة للتّأويل." (ص15 – 16) وقد عابت على "موران" (Mauron) أنّه لم يتمالك أحيانا من معالجة أمراض الكاتب الذهنيّة واقترحت استخدام "المنهج الباطنيّ خارج العلاقة العلاجيّة" (ص18) وقد ركّزت عنايتها، خاصّة على الصّور الأسطوريّة المتواترة (Grisélidis, Strogoff, Pardaillan, Moïse, Enée, la Sainte de Genet, le saint Julien de Flaubert, le Christ, saint Sébastien, الخ) وعلى "مشاهد الرّغبة" (ص24) وعلى الاستعارات العديدة التّي تتكلّم بلغة الجسد والتّي تذكّر بالزّمن البدائيّ حيث كان يمكن لأفعال من نوع مصّ وعضّ وبلع ولفظَ وبالَ الخ أن تكتسب، في عين الطّفل، قيمة جهاز لغويّ في علاقته مع أشيائه الأولى" (ص25). فتعلّق الأمر بإعادة تركيب السيناريو السّارتري أي بالاهتمام لا بحياته بل بطريقة إعادة تركيبه لها في أعماله، بمخياله، والاهتمام لا بالرّجل في حدّ ذاته ولكن بـبُنى شخصيته التّي "تـُظهرها المقارنة بين النّصوص البيوغرافيّة والسّيرذاتيّة." (ص25).

وَلْنرَ كيف حلّلت "باسكالي"(J.Pascaly) تحليلا دقيقا آليات اللاّوعي السّارتريّ المتحرّكة في كتابه "La Nausée"، هذه الرواية الأولى التّي "تحمل أثر أزمة عميقة" (ص123) وانتهت بالإعلان عن مولد كاتب. لقد كانت الكتابة، فعلا، في قلب هذه القصة، فلأنّ الكتابة هي المرادف للموت، باعتبارها تعادل الاستحواذ على ذكر الأب الميّت قصد مغازلة الأمّ، فإنّها تكون مصحوبة بقلق مزدوج، هو أوّلا قلق الخصي (ذلك أنّ

المنارة للاستشارات

عمليّة الكتابة نفسها تثير الخشية من ردود عنيفة متخيّلة وأنّ عدم الكتابة يُعاش على أنّه خصي) وهو قلق حاضر في كلّ أرجاء النّصّ (في القرف الذي يحسّ به "روكانتان" (Roquentin) وسط النّساء، وفي هوس الفتحات الواسعة...) وهو، ثانيا، قلق الموت الذي هو ليس سوى نتيجة القلق الأوّل، فالبطل، لكي يجتنب الحرام الجنسي (l'inceste) يعمد إلى سحب الذكَر سحبا رمزيّا وبذلك فإنّه يسقط في المرحلة الشّفويّة – الشّرجيّة (فمشهد الحديقة العموميّة هو مسرح الاعتداء الشّرجي ضدّ الأمّ الغامرة التي ترمز إليها الطّبيعة، وهي طبيعة مخصيّة وهو خصي دال على الرفض السارتري للفرق ما بين الجنسين وعلى عقدة أوديب)؛ إنّ إخفاق الرّغبة في القوّة، هذا الإخفاق المتولدّ بطبيعته عن الانسحاب إلى مواقع شفويّة وشرجيّة، هو الذي يقوّي دافع الموت (إنّ "روكنتان" (Roquentin) في رفضه التّفريط في الذّكَر الأعظم، ينتابه إحساس بالكبت، هو الإحساس بأنّه زائد على اللّزوم") ويجب، للتغلّب على هذا القلق الناشئ عن قانون الواجب والممكن، أن نتحكّم في الموت. ولا يكون ذلك إلاّ إذا تجاوزنا الأوديب ضرورة أي إلاّ إذا قبلنا بالفرق ما بين الجنسين وبتعاقب الأجيال (وهو تعاقب ناشئ عن زوج الحياة/ الموت لا انفصام بينهما) وهو أمر لا يكون إلا عن طريق تماهٍ ثانويّ. إنّ أزمة "روكنتان" (Roquentin) المتولّدة عن المحظورات التّي تتسبّب فيها الكتابة لا تنفرج إلاّ عندما يتماهى في فنّانيْن هامشييّن وهما الملحّن اليهوديّ والمغنّية الزّنجيّة ولكنّ ذلك لا يكون إلاّ بعد تمشّ معقّدٍ من التكتّم قدَرت "ج. بسكالي" (J. Pascaly) على فكّ رموزه بقدرة فائقة. إنّ الكتابة في مخيال "سارتر" مرتبطة بالغلوّ، ولهذا وجب إخفاء رغبة الكتابة (الرّغبة في الأمّ) وهي طموح إلى العظمة النّابعة من الرّغبة في العظمة الشّرجيّة. ولهذا السّبب رغب "روكنتان" مثلما رغب "بولو" Poulou الصّغير في كتاب "Les Mots"، أن يكون لا شيء

المنارة للاستشارات

حتّى يصبح كل شيء. إنّها لعبة: من يخسر يربح : "إنّ خجل"روكنتان": ما الذي يمنعني... (من أن أكتب رواية) يخفي وراءه إرهابا فظيعا: لا شيء يمكن أن يمنعني من كتابة أثر خارج عن حدود الزّمن، أن أكون لا شيء، لا أبا ولا ابنا ولا مهندسا ولا طبيبا، لكي أكون كلّ شيء، في يوم من الأيّام، على رفوف المكتبة الوطنيّة." (ص177) وبالمثل، فإنّ سارتر، في مشهد المتحف، لمّا تدنّى فأسقط حقارته على "أوليفيي بليفيني" (Olivier Blevigne) وسخر منه فإنّما فعل ذلك بنيّة خفيّة وهي إرادته أن يرتقي إلى العظمة. إنّ "روكنتان" الذي هو سارتر، بعد أن قطع كلّ الصّلات وقتل كلّ رغباته، على إثر "لعبة المَحْقِ المعمّم" (ص123) وأصاب نفسه بخصاء رمزيّ مزدوج (ففي الحديقة إنّما يلقي بنفسه هو من "الثقب"، كما أنّ تماهيه في فنّانين مهمّشين يساوي خصاء آخر كذلك) فكان إلى الموت أقرب منه إلى الحياة (إذ لابدّ من الاختيار فإمّا الكتابة وإمّا الحياة) قد تمكّن من الوصول إلى هدفه : ألا وهو الكتابة.

4.2.2 التّحليل الباطنيّ والسّيميائيّة: التّحليل السّيميائيّ عند «كريستيفا» (Kristeva)

إنّ موضوع التّحليل السيميائيّ (sémanalyse) كما تحدّده "جوليا كريستيفا في كتابها: " semeiotikè.Recherches pour une sémanalyse" (1969) هو ليس "النّصّ المغلق" (phénotexte) (النّصّ باعتباره مجموعة مغلقة بنيويّا) ولكنّه "النّصّ المولّد"(génotexte) أي هو النّصّ من حيث كونه فضاء تتحرّك فيه العلامات والدّوافع النّفسيّة، أي من حيث هو فضاء للتّدلال (signifiance) والتّدلال هو العمل اللاّمتناهي الذي ينهض به الدّالّ، وذلك العمل ليس إنتاجا صادرا عن فاعل واع. وعند دراسة "كريستيفا" اشتغال التّدلال فإنّها تميّز بين

المنارة للاستشارات

"السّيميائيّ " الذي يحيل على " ما يشير إليه التّحليل الباطنيّ الفرويديّ عندما يفترض للميول والأهواء مسالك ووضعيّات مهيكلة لها " ويحيل كذلك على "التّمشّيات التّي تنعت بالأوّليّة والتّي تنقل الطّاقات وتجمّعها." " la révolution du langage poètique". Seuil.1974. ص22) والذي يحيل، باختصار، على اللاّلفظيّ، وبين " الرّمزيّ " "وهو مجال الدّلالة (ص41) وسيتبيّن، مثلما سنحاول تفسيره لاحقا، أنّ هذا التّميّز بين "السّيميائيّ" والرّمزيّ" عندها تمييز أساسيّ في دراستها للإبداع الأدبيّ.

لقد حلّلت ج. كريستيفا في كتابها " Pouvoirs de l'horreur " (1980)" و"soleil noir.dépression et mélancolie (1987)" بنية الكآبة الانهياريّة باعتبارها الوضع – الحدّ المحرّك للعمليّة الإبداعيّة. (sens et non-sens de la révolte. ص 367). إنّ الكئيب هو ذاك المسكون "بالشّيء" الذي أضاعه. وذلك الشّيء هو " الآخر" الصّورة من نفسه الذي هو له وليس له، هو موضوع رغبته السّابق."هذا "الشيء" البدائيّ ندركه لا على أنّه شيء دالّ ولكن على أنّه عنصر حدوديّ مع الأنا"(soleil noir ص 25) ولن يلبث(هذا الأنا) حتّى يسقط في النرجسيّة السلبيّة، والنّرجسيّة تمثّل حاجزا دون حدوث التّقطّع وهي وسيلة دفاع هشّة ضدّ دافع إلى الموت يكون الأمارة الابتدائيّة على الضّياع، ضياع "شيء " غير خاضع للتّسميّة تقوم بينه وبين الشّخص المنهار علاقة غامضة. وهو شيء ملفوظ باعتباره "الآخر" المكروه ولكنّ الأنا لا يمكن إلاّ أن يلفظ نفسه بدوره وفي الآن ذاته، ذلك لأنّه ملتصق "بالشّيء" تربطه به رغبة مطلقة. وتتمثّل "الفظاعة "، فعلا، في هذا السّقوط للشّيء وكذلك للأنا فكلاهما من النفيات. إنّ هذا الوضع

المنارة للاستشارات

الذي يبلغ الحدّ يجعل الكئيب غريبا لا عن العالم الذي يحيط به فقط ولكن غريبا عن اللّغة كذلك : ذلك أنّ هذا الإنكار للرّمزيّ، الذي نصل إليه عن طريق التّماهي في الصّورة الأبويّة، هو الذي يعزله خارج دائرة الدّلالات. فالكاتب، عند ج. كريستيفا، هو ذاك الذي يسعى، في الكتابة، إلى الهروب من الانهيار وذلك بالتّعبير، بصفة غير مباشرة، عن ذلك "الشّيء" قالت : إنّ الكتابة تقيم المواجهة، فعلا، بين المتكلّم الذي يغامر بنفسه في الكتابة، وبين سلطة بدائيّة هي دون "الاسم العلم ". إنّ الدّلالات الحافّة الأمويّة لهذه السّلطة لم تخف أبدا عن كبار الكتّاب كما لم يخف عليهم مواجهتهم وجها لوجه لما سمّيناه بالفظاعة." "Pouvoirs de l'horreur " ص95) إنّ المنقذ الوحيد له هو أن يبتدع لغة وشعريّة خاصّتين به. ومن هنا جاءت هيمنة التّمشّيات السّيميائيّة (مثل المجاز والتّكثيف والجناس الصّوتيّ والإيقاعات الصّوتيّة والحركيّة، الخ.)" ("soleil noir ".ص76) وكذلك هو الأمر في السّرد "السّليني" (celinien) قالت كريستيفا: "عندما تكون الهويّة المسرودة غير قابلة للإدراك وعندما تتخلخل الحدود بين المتكلّم والأشياء وحتّى الحدود بين ما هو في الدّاخل وما هو في الخارج تصبح حدودا غير واضحة، فعندئذ يكون القصّ هو أوّل المسؤولين عن ذلك [...] وفي مرحلة لاحقة فإنّ الهويّة المنفلتة للسّارد وللمقام حوله الذي يُفترض أن يسانده، لا يعبّر عنها بالسّرد بل بالصّياح أو بالوصف وذلك باستخدام كثافة أسلوبيّة قصوى (لغة العنف، لغة الجنس المنحطّة، أو لغة البلاغة التّي تحوّل النّصّ (النثري) إلى الشّعر) (" Pouvoirs de l'horreur " ص 165-166). ولهذا فإنّ ج. كريستيفا " تلتفت إلى الكسور السّرديّة ("الشّظايا، الإبهام، المختصرات، عدم الاكتمال - التّداخل، القطع.." والكسور الأسلوبيّة (التّقطيع - الحذف التّركيبيّ...)

المنارة للاستشارات

5.2.2 القراءات النّصيّة والجماليّة.

إنّ التّمشّي الذي سنقدّمه الآن يختلف عن التّمشّيات التّي سبق لنا استعراضها من حيث أنّه يعطي الأهميّة للبعد الجماليّ على المقاصد العلميّة (فنصيب النّظريّ، بما يتطلّبه من إحالات ضروريّة واستطرادات، هو أقلّ أهميّة بكثير. هذا بالإضافة إلى أنّ بعضهم، ومنهم "بلمان نوال" (Bellemain-Noël) يتبنّون، مثلما رأينا في القسم الأوّل، طموحات أدبيّة بحتة) ومن حيث أنّه تمشّ يتنزّل في توجّهات نصّيّة ("في تحليل باطنيّ نصّيّ") أوفي التّلقّي النّقديّ.

وقد اهتمّ "سارج دوبرفسكي" بالجانب الجنسيّ النصّي (sextualité) وأبرز في رواية (la nausée) أزمة الهويّة الجنسيّة التّي عاشها "روكنتان" (roquentin) هذا المغامر المتشرّب برجولته الذي اعتقد أنّ مذكّراته ستكون، مثل مشروعه البيوغرافيّ عن الماركيز "رولبان"، (Rollebon) متعلّقة بالمركزيّة الذكوريّة (phallocentrisme) والذي سريعا ما يستاء عندما يتبيّن له أنّ مثل هذه الممارسة الكتابيّة إنّما هي نشاط تأنيثيّ. فالعبارة الحميمة تصطدم بـ"الخصاء اللّغويّ" في الوقت الذي يتبيّن فيه للسّارد عجزه عن التقاط حجر أو أوراق وسخة تنتسب إلى سلسلة الأشياء ذات الجنسين، تنتسب إلى الصّراع الحادّ ما بين الجاف والمطيّن، ما بين اليابس والرّخو، ما بين المذكّر والمؤنّث. قال :" إنّ ما يثير اشمئزاز "روكنتان"، في مشهد الحجارة أو مشهد الورق المدنّس، وما يدفعه إلى التقهقر الذي يتفاقم إلى حد الغثيان هو "الظّهور المفاجئ الفانتازمتيكيّ للمؤنّث في قلب العقل المذكّر. {...} إنّ الشّيء بوجهيه يبعث بصورته إلى المتكلّم بلغة ذات جنسين." "Autobiographiques.De Corneille à Sartre.PUF.1988 ص 110) وحينئذ فإنّ رواية "la nausée"، في

المنارة للاستشارات

نظر النّاقد الكاتب نصّ يتأرجح بين "النّصّ الذكوريّ"(phallotexte) والنّصّ الفرجيّ". gynotexte.

أمّا بالنّسبة إلى جان بلمان- نوال"(Jean Bellemin-Noël)أب التّحليل النّصيّ (textanalyse) الكاتب لـ:" le texte et l'avant- texte"(1972) و" vers l'inconscient "(1979) و"Interlignes.: Essais de textanalyse. (3 مجلّدات: 1988، 1991، 1996) فإنّ القراءة عمليّة خلق تقيم التّلاقي بين " اللاّوعيّ المتلفّظ (الذي وقعت الإطاحة به) من جهة الكاتب و"اللاّوعي المتلقّي (من جهة القارئ)" ("Psychanalyse et pragmatique" critique, عدد 420 – ماي 1982 ص416)، وهكذا فإنّ ثلاثيّة : نصّ- ناقد- قارئ ستقوم مقام ثلاثيّة : كاتب- أثر- قارئ.

وقد انطلقت، بإشرافه، في المطابع الجامعيّة الفرنسيّة (PUF)سنة 1990 سلسلة وضع لها برنامجا موضوعه "النّصّ الحلم" (le texte rêve) وهو برنامج محفّز للقارئ على أن يكون حالما. قال :" إذا أراد القارئ والكتابة أن يمارسا الإغراء وذلك بإتاحة الفرصة لحقيقة ما أن ترى النّور فإنّ عليهما أن يجعلانا نحلم، إنّ عليهما أن يدفعانا إلى حلم الكتابة (révécrire)، كلّ لحسابه الخاصّ...". إنّ الأمر يتعلّق بأن يحدثا فينا المفاجأة وذلك بأن يظهرا لنا كلّ أثر من الآثار من زاوية ضوء جديدة وبأن يكشفا عن زوايا الظّلّ فيه. وفي كتاب"le quatrième conte de" Gustave Flaubert (1990) حيث من المفترض أن نتوقّع اكتشافات عظيمة لباحث موسوعيّ، يعيد "جان بلمان- نوال" قراءة :" les trois contes " لإمتاع نفسه وبالتّالي لإمتاعنا نحن :إنّ "القارئ والنّصّ". – هاتين " التّركيبتين اللاّوعيّتين"- يعملان على إعادة عرض مشهد (ضائع)

المنارة للاستشارات

أو {... }على إعادة طباعة نصّ من النّصوص في تنظيم حرفيّ جديد (غير مألوف) يمتلكان له، كلاهما، معجمه ونحوه امتلاكا لا يتبيّن من الوهلة الأولى." (ص24) ذلك أنّ "قراءة أثر من الآثار بأُذن "محلّل نصّيّ" (textanalyste) {....} يفترض أن نترك بعض التّأويلات التّي تظهر عند الانتقال مابين القارئ والنص وداخل ذلك الانتقال، نتركها تختمر في النفس وتطفح إلى سطح الوعي. وفي هذه الصورة فلسنا نحتاج إلاّ إلى شخص واحد ألا وهو القارئ: ويُقصَى "الكاتب المزعج" (وهو عنوان كتاب مِن كتُبه صدر سنة 1985 بالمطابع الجامعية الفرنسية بـ"ليل" (Lille). وإذا أمكن الكلام على العلاج (فالأثر يشبه فترة من فترات علاج) فإنما هو علاج الناقد وليس علاج الكاتب. ففي هذه المواجهة بين القارئ والنصّ يتسلّل ما قبل النص، هذا الدكّان المكتظّ الذي قد نجد في أمتعته الفوضوية كنزا لمن يحسن "الإصغاء للصخب اللاّواعي الذي يحدثه النص" (ص12-11).. إن الحكاية الرّابعة هي إذن الحكاية التي حلم بها "جان بلمان. نوال" أي هي الحكاية التي حلم بها الآخرون الثلاثة أي الحكاية التي حلمت بها قصّة: " Trois contes" (ص9) غير أن "هذه الحكاية الزائدة (الرابعة) يمكن أن تهدّد بابتلاع الفوارق بين الحكايات الثلاث أو على الأقلّ بمحوها" (ص13) ولا يمكن أن نفكّر في محو الفوارق هذا إلا في قسم أخير يُظهر ثالوثا غريبا، بعد أن نكون قد تمثّلنا الحكايات الثلاث تمثّلا إجماليا، ويتألف هذا الثالوث الغريب من ثلاثة أصناف من الآباء، الأب الخيالي (في حكاية : Légende de saint Julien l'Hospitalier")، والأب الرّمزي (في حكاية : (Un Coeur simple والأب الخصيّ (في حكاية: (Hérodias). ولكنّه يقع، قبل ذلك، تناول هذه الحكايات الثلاث، كلّ حكاية على حدة، حسب تاريخ صدورها. ومع ذلك فإن ترتيبها بحسب نشرها لا يوافق ترتيب كتابتها حيث يرى

المنارة للاستشارات

"جان بلمان- نوال" شكلا من أشكال التراجع: إذ يكون "فلوبار" قطع مراحل التطوّرالذهني في الاتجاه المعاكس منطلقا من مرحلة "التناسلية" المهيمنة في حكاية " La Légende" إلى مرحلة الشرجية (في حكاية " Un Coeur simple") للوصول أخيرا إلى مرحلة الشفويّة. إن عناصر اللاّوعي المهيمنة هذه، التي تقابل ثلاثة مصادر للذّة جنسية ترتبط مع ألوان مهيمنة وهي: البنفسجي وهو لون "التزّهد الصوفي" (ص55) والأسمر وهو الصبغة الباهتة التي نجد لها أثرا في النسخة الأولى من القسم الأول، والبرتقالي، وهو لون العشق. ويحسن بنا أن نقف عند هذا الحدّ لأن العبرة ليست في معرفة منتهى البحث بقدر ما هي في معرفة المنهج المتّبع فليس الرهان في أن نعرف حقيقة إن كان "لولو" (Loulou) مثلا، يمكن أن يكون "الحرز"(المعوّذ) (Fétiche) الأنثوى لـ " فليسيتي" (Félicité) وإنما هو في أن نسعى إلى العثور على تشكّلات نصّية ثريّة.

*** كتابة ما ليس قابلا للتّصوير**

بحثان حول "موباسان" (Maupassant)

إن البحثين اللذّين نشرهما "بيار دانجي" (Pierre Danger): " Pulsion et désir dans les romans et nouvelles de Guy de Maupassant "Nizet 1993) و"بيار بايار" (Pierre Bayard): "Maupassant juste avant Freud." Minuit.1994) ينظران، كلاهما، في كتابة ما ليس قابلا للتصوير. أمّا الباحث الأوّل فيبيّن لنا أن الرّغبة، في أعمال هذا القاصّ الشهير، تصطدم بحاجز، ألا وهو استحالة تصوير الشيء موضوع الرّغبة؛ أما الثاني فيبيّن أن أدب "موباسان" يتأسّس على نموذج التهيّؤات السلبيّة". وذلك ليس بالمشاهد التي يحكيها فقط بل كذلك بأنّ الوجع من الأوجاع التي يدور حولها هذا الأدب هو هذه اللّحظة التي لم يَعد فيها الموضوع مصوّرا باللّفظ، ولعلّ في

المنارة للاستشارات

ذلك وظيفة هامّة من وظائف الأدب، وهي أن يتأسّس الأدب حول نقطة الاختفاء التي يمّحي فيها موضوع الكلام لتقوم مقامه صُوَر لم يبق هو فيها مصوّرا." (ص185)

أما على المستوى المنهجي فالظاهر أنّ التّمشيين طريفان فـ"ب. دانجي" (P.Danger) في "سعيه، في آخر الأمر، لرسم صورة ما لموباسان" و"لكيانه في العالم" – من غير أن يعتمد على الافتراضات التي تقدّمها المعطيات البيوغرافية" (ص9) فإنّه يحاول أن يستخرج مبدأ التناسق الدّاخلي المتحكّم في الأثر." وأن يدرك أدقّ ما يكون الإدراك هذه النواة المولّدة- هذا السّراب الخلّب في كلّ عمل نقديّ، التي، انطلاقا منها، تلتقي "المقاطع المتناثرة" (ص8). إنّ دراسة تطوّر بعض مظاهر الترجيع (leitmotive) وتنوّعها في علاقتها بإشكالية مختارة اختيارا موفّقا يفضي إلى تجديد طرح مواضيع من قبيل موضوع "الازدواج" وموضوع الشّعَر. (فالموضوع الأول موضوع في علاقته بالخصاء الذاتي والموضوع الثاني في علاقته بالمرأة الأخطبوط. زيادة على ذلك فإن موضوع "الأنثويّ" المقدّم في الفصول السّتّة هو مِن أثراها ؟ فقد تمّ في هذه الفصول استعراض أنواع النّساء على التوالي: المرأة النّرجسية والمُساحقة والمرأة الذّكورية والمرأة الشّرّيرة والمرأة آكلة لحوم البشر...)

أما "بيار بيار" (Pierre Bayard) فقد كان منتبها إلى الخصوصية الأدبية، معرضا عن الطابع الهرمينوطيقي للنقد الباطني) (فمعنى النص، عنده، هو أقلّ أهميّة من ديناميكيّة النّص) ومعرضا عن المغالاة في التنظير ("إنّ محاولة عدم تعطيل النّماذج المنتظرة [...] إنّما يكون بمحاولة تطبيق ما كنّا اقترحنا تسميته منذ البداية بحركة إبطال التّنظير وهي لا تهتمّ بما هو صالح في النّظريّة بقدر اهتمامها بما هو غير صالح فيها. ص84) ويمكن أن نصوغ التّناقض الأساسي الذي قام عليه الكتاب، على النحو التّالي: كيف يمكن أن نقيم توازنا بين أثر أدبي خصب وأثر نظري؟ (كيف "نقارن ما قاله "فرويد" بما

المنارة للاستشارات

لم يقله "موباسان" أبدا؟.ص222). فبعد أن نظّم "ب.بايار" جملة من العناصر النصّية المتنوّعة تنظيما تصنيفيّا وعمد، بدون شك، إلى تحديد اختياراته الشخصية، اجتهد في بناء "المفاهيم الماقبليّة " "لموباسان" بناء حذرا وصارما. (مفاهيمه الافتراضية) ثم عرضها على النظريّات الفرويدية. وقد خرج من هذا التحليل المقارن بأنّ "موباسان" وإن كان أحسّ بالغرابة الذّهنيّة وسبق، بشكل من الأشكال، إلى مفهوم الدافع إلى الموت، فإنه مع ذلك، قد صنع، خلافا للنظام الفرويدي المحكوم باللاّوعي والجنس، عالما ينتظم حول قضية الآخر والهويّة. وهذه القضية تُلقي الضوء، بأبعاد دلالية جديدة، على بعض المقولات مثل: اللّقاء والمرأة، والشيخوخة والخيانة الزوجية...

3.2. النّقد الموضوعاتيّ.

بما أننا كنا توسّعنا، في القسم الأول، في تناول المؤلّفات والمؤلّفين الأكثر تمثيليّة لهذا التّيار، فإنّه لم يبق لنا إلاّ أن نلخّص المنطلقات النظريّة والمبادئ المنهجيّة الأساسيّة التّي يقوم عليها.

1.3.2 نقد الوعي والمتخيَّل

إنّه لا يمكن لنا أن نتناول النقد الموضوعاتي من غير أن نربطه بالفينومينولوجيا (الظاهراتية)، هذه الفلسفة التي ترفض الثنائية الديكارتية منذ "هوسارل" (Husserl) حتى "مرلوبانتي" (Merleau-Ponty) و"سارتر". فهذه الفلسفة تنفي التمييز بين الداخل والخارج وتفترض أنّ الأنا، مثله مثل أيّ شيء آخر خارجي، لا وجود له إلا من حيث هو ظاهرة (phénomène) أي من حيث هو موضوع من موضوعات الوعي الذي هو فارغ في حدّ ذاته، ولهذا فإنّه يوجد، في التّجربة الحسّية، مثلما يوجد في التجربة الأدبيّة، التّي تتضمّن العمل الإبداعي والنّشاط النّقدي، تفاعلٌ ما بين الذّات والموضوع، فلا وجود للشّيء وللأثر الأدبيّ إلاّ بفضل الوعي

المنارة للاستشارات

ومن أجله (الوعي الحسّي والخلاّق والنّقدي) والوعي، بدوره، يُعرّف بنفسه في علاقته بهما. فلا عجب إذن إن أكّد "جان بيار ريشار" (Jean Pierre Richard) في مقدّمة كتابه: "Poésie et profondeur" (1955) البُعد الفينومينولوجي لمشروعه النّقدي. قال: "إنّنا نعرف، الآن، أن الوعي، أيًّا كان، إنّما هو وعي بشيء من الأشياء وأنّ الإنسان [...] يحدّد نفسه من خلال اتّصالاته وطريقته في إدراك العالم وكيفية إدراك نفسه في علاقته بالعالم ومن خلال أسلوب العلاقة التي تربطه بالأشياء وبغيره من بنى الإنسان، وبنفسه. ولقد بدا لي أنّ الأدب كان من المواضع التي ينفضح فيها هذا الجهد الصادر من الوعي لإدراك الذّات بأكثر ما يمكن من البساطة وحتى من السّذاجة." (ص9)

ليس الأثر الأدبيّ، في نظر الموضوعاتيين الذّين يرفضون مصادرات النّقد البيوغرافي والباطني، إنتاجا لأنّا واعٍ ومستقرّ ولا إنتاجا للاوعي، ولكنّ الأثر إنتاج لمتكلّم مبدع يُجسّده الأثر. وقد أقرّ "جان روسي" (Jean Rousset) في " Forme et signification" (صXVI): "بأنّ ما تتلمسه "هوائيّات" القارئ فينا إنّما هو مقاصد الأثر وليس مقاصد الكاتب." وعندما صرّح "جان بيار ريشار" كذلك، في "Littérature et sensation" (1954) أنّه يريد أن يدرك: "الوحدة المتميّزة لوجودٍ متخلّص، أخيرا، من صُدَفه الفاسدة وعائد إلى تناسقه المتميّز." (ص15) فإنّه يؤكّد على أنّ المعيش ليس متناسقا إلاّ داخل الأثر. ونحن نفهم، الآن، لماذا ألحّ "قاستون باشلار" (Gaston Bachelard)، رائدهم، على الخيال المبدع، وهو يدرس في النصّ مسألة أحلام الكاتب الواقعة على المادّة (انظر كتابه " L Eau et les rêves" الصادر سنة 1940 حيث درس النّاقد "المياه الصّافية" و"المياه العميقة" الخ.) ويدرس دور العناصر الأربعة الأساسية (التراب والماء والهواء والنار) ومقولات الإدراك (المكان والزمان) التّي تُهيكل علاقة الكاتب بالعالَم.

المنارة للاستشارات

2.3.2.مواضيع وبُنى.

إنّ تجربة الكاتب المتميّزة تتجلّى بفضل تواتر جملة من المواضيع. وهذه المواضيع لا تُختزل في مضمون ضبابيّ رمزيّ أو فلسفيّ مثلما هو الحال في النقد التاريخيّ التقليديّ، وإنّما هي مرتبطة بتشكّلات نصّيّة خاصّة. فالنّاقد، في نظر "ج.ب. ريشار" وجب أن يجد "في الأشكال التركيبيّة والبلاغيّة والموسيقيّة " في النصّ "الأشكالَ الموضوعاتيّة أو الايديولوجيّة للعمق المعيش" التّي تحملها تلك الأشكالُ وتعبّر عنها. (Onze études sur la poésie moderne" ص11). وحسب "ج.روسي" (J.Rousset) فإنّ "بُنى الخيال تقابلها، ضرورةً، بُنى شكليّة " من ذلك مثلا أنّ "ظاهرة النّوافذ والمناظر الطبيعية العالية المشرفة في رواية " Madame Bovary" تؤلّف، في الوقت نفسه، موضوعا خطيرا هامّا، في مشاهد الحلم عند "فلوبار" وصيغة مورفولوجية وأداة من أدوات الرّبط أيضا؛ وقد يكون من الممكن أن تغيب هذه الظاهرة الهامة عن الإرادة البانية والوعي الواضح عند فلوبير" ("Forme et signification"ص XVو ص XVI). فوظيفة النّقد، بالنسبة إليه، وإلى "ج.ب.ريشار" لا تتمثّل في اكتشاف "الحقيقة اللاّواعية" التي يحتويها النصّ ولكن في إبراز شبكات من الدلالات وإبراز جملة من البُنى. قال: إنّني أقصد "بالبنى" هذه الثوابت الشكليّة وهذه العلاقات التي تفضح عالما ذهنيا والتي يعيد كلّ فنان خلقها بحسب حاجته." (صXII). أما "جان ستاروبنسكي" (Jean Starobinsky) فإنّه يفضّل أن يتكلّم على بنية الأثر التّي يرى فيها نقطة التّقاطع بين المسافة التّي يقطعها النّاقد ومسيرة الأثر.

المنارة للاستشارات

2.3.3. النّقد باعتباره مسيرة.

إنّنا ندرك، هنا، ثابتة أخيرة من ثوابت التمشّي الموضوعاتي وهي أنّ العمل النّقدي هو مسيرة شخصية. وهذا، في نظر "ج.ستاروبنسكي"، لا يتعارض مع شكل من أشكال الموضوعية. قال: إنّ كلّ ترتيب وتصنيف تتوالى فيه النّصوص مستجيبةً لسؤال من الأسئلة يدعونا، مهما تكن اعتباطيّته، وبالتوازي لذلك التصنيف، إلى إعادة قراءة أجزاء أخرى من الأثر نفسه أو قراءة آثار أخرى تستيقظ فيها أصداء لم تكن لتُدرك لولا تلك الدّعوة. إنّها بناءات ينشئها النّقد ومسالك سرّية كذلك للأثر ولكنّها موضوعية" "La Mélancolie au miroir" (ص79)." إنّ "نظام العلاقات المتنوّعة " التي يقيمها النّاقد مع الأثر (La Relation critique " ص 15) هو نظام يتبع، في انتصابه، طبقيّة ذات مستويات ثلاثة مختلفة في القراءة: فالطابق الأول هو طابق الاكتشاف الحسّيّ والتوافق مع الأثر والطابق الثاني هو طابق دراسة الأثر دراسة آنية (التحليل الدّلاليّ والأسلوبيّ والبلاغيّ) وعندئذ يصبح الوعي النّقديّ وعيا مستقلاّ ويكون أخيرا (في طابق ثالث) قادرا على إدراك الأثر على أنّه كلٌّ قابل للفهم، وعلى الوصول إلى التأويل الشامل.

وقد كانت مسيرة "ج.ب.ريشار" النّقدية في كتابه: " Poésie et profondeur" أكثر ذاتيّة إذ تعلّق الأمر عنده بالعودة إلى "لحظة الإبداع الأدبي الأولى"، ووصف "المقصد الأساسيّ " والمشروع الذي هيمن على مغامرة الكاتب على مستوى "الإحساس الخالص" (10-9) قال:

> "إنّ نرفال" (Nerval) مثلا يحلم بالكائن (بالكيان) كما يحلم بالنار الضائعة المدفونة، ولهذا فإنّه يبحث، في الوقت نفسه، عن مشهد الشموس عند شروقها ومشهد الآجر الوردي اللاّمع تحت الشمس عند غروبها وملامسة شعر النساء الشابات الملتهب أو الدفء المحمرّ لبشرتهنّ الشقراء المكتنزة (bionda e grassotta). إنّ

المنارة للاستشارات

نفس المشروع يجعله يحلم بتركيبة كيمياويّة كونية قادرة على إنشاء النّار من النّار وإيقاظ الحبّ بالحبّ واستحضار الكائن بفضل الحاجة التي تكون لنا في وجوده. إنّ تشكّلا جسديّا "لنرفال" يتكوّن لنا على إثر هذا السلوك "النرفالي". ومن ذلك التشكّل يمكن أن نعود، من جديد، إلى تفاصيل وجوده المعيشة أو المكتوبة وأن نفهم معناها على الوجه الأفضل."

إلاّ أنّ المسيرة الأشدّ "روحانيّة" هي، بدون شكّ، مسيرة "جورج بولي" (Georges Poulet). إنّ موضوع النّقد عنده هو "الأنا الأول" للكاتب. ويكون المنطلق عند النّاقد هو الإدراك الوجودي (cogito) الأصلي في الكاتب، " هذه الرؤية الأولى للكيان" الفريدة من نوعها ("La conscience critique" ص313) التّي يتماهى فيها حتى يتمكّن من فحص تطوّراتها المتلاحقة. إنّ هذا النّقد الذي يتلبّس بتحرّكات الذات الواعية لا يمكن إلاّ أن يكون منتبها إلى مقولتَي الزمان والمكان. ف "ج.بولي" (G.Poulet) مثلا يستعيد الكيان "البروستي" ومسيرته وذلك بأن يكشف تلازم السؤال الهامّ: من أنا؟ مع السؤالين الآخرين: متى أنا ؟ وأين أنا ؟ وكيف يعوّض، بفضل الذّاكرة اللاّ إرادية الزمن الضائع بالزمن المستعاد.

4.2. نقد بول ريكور الهرمينوطيقيّ

في هذا النصف الثاني من القرن حيث يفجّر "بارت" النصّ وحيث يفكّك "دريدا (Derrida) المركزية المنطقية، فإنّ الفضل يعود إلى "بول ريكور" (Paul Ricoeur) لينظر في الهرمينوطيقا وفي علاقتها بالعلوم الإنسانية (تاريخ، تحليل باطني ولسانيات).

المنارة للاستشارات

وفي مجال النقد الأدبي فإنّ "بول ريكور" من القائلين بـ"هرمينوطيقا لا تهدف إلى استرجاع مقاصد الكاتب في ما وراء النص بقدر ما تهدف إلى الكشف عن الحركة التي بها يعرض النصّ عالَما هو بشكل من الأشكال متقدّم على النص." ("Temps et recit ".مجلد 1. ص152). وهو، على وجه التدقيق، يميّز في ثلاثيته "Temps et récit "(1985-1983) بين ثلاثة أصناف من المحاكاة : الصّنف الأول يتعلّق بالمجال الأخلاقيّ والثاني بالشعريّة والثالث والأخير بالتلقّي: فهو، بعد أن بيّن أنّ كلّ حَبك للقصّ يفترض فهما ما قبليّا للعالم الفعلي (لدلالته ورمزيّته وزمانيّته)، يحلّل النشاط المهيكل لتشكّلات النصّ، ذلك النّشاط الذي يحوّل الأحداث إلى تاريخ ويحوّل العناصر المتفرّقة إلى وحدة، ويحلّل كذلك نشاط القارئ الذي يعيد تشكيل رؤية العالَم المقدّمة إليه. وهكذا يتّضح أنّه إذا كان كلّ عمل روائيّ يتأسّس انطلاقا من قصّة مسرودة سلفا (الدّلالة الماقبليّة للنصّ تتعلّق بعالم الفعل)، فإنّ دلالة الأثر متوقّفة على التفكيك الذي سينجزه القارئ الذي سيثري عالَمه من التأويل نفسه الذي أنجزه على "مقترح لعالم من العوالم". (ص152) يكون بإمكانه أن يسكنه (نعني عالم النص). وهكذا فإنّ "بول ريكور" الفيلسوف، ينفصل عن النقد المباشر فلا يتصوّر المعنى مستقلاً عن أيّة مرجعيّة أي متحرّرا من تجربة فريدة مع اللغة، مع العالم ومع الزمن. غير أنّه، مع ذلك، لا يهمل الجانب الجمالي الصرف فهو في كتابه: ""La Métaphore vive " (1975) يعوّض المقابلة بين وظيفة إنشائيّة ووظيفة مرجعيّة للغة بالمقابلة ما بين مرجعيّة استعاريّة ومرجعيّة وصفيّة (فاللغة الأدبية تتميّز عن اللغة المشتركة بالضبط عندما تكون التعبير غير المباشر عن كينونة خاصة في العالم.

المنارة للاستشارات

3 النّقد الشّكليّ

يعرف "ج. جينات" (G.Genette) في مقال سبقت الإشارة إليه وهو "Raisons de la critique pure" (1966) النقد الشّكلي بقوله: "ليس المقصود "بالشّكلانيّة" تفضيل الأشكال على حساب المعنى- فهذا كلام لا معنى له، وإنّما هو اعتبار المعنى نفسه على أنه شكل منقوش في تتابعيّة الواقع حسب تقطيع شامل الذي هو نظام اللغة." ("Figures II". ص19) فتكون مهمة "الشّكلانيّة" حينئذ في "إبراز الرابط القائم بين نظام للأشكال ونظام للمعنى." ("Figures I".ص151)

لقد أثارت هذه المقاربة احترازات هامّة كنّا أشرنا إليها في القسمين الأوّل والثاني وإنّما نضيف هنا أنّ هذه المقاربة، في نظر "ج. ستاروبنسكي "(J.starobinski) تنتسب إلى "تلك التقنيات ذات المظهر العلمي "التى تفضي حتما إلى الاستدلال على حسن اشتغالها و(لكنّها)لا تتعدّى تكرار افتراضاتها "("La Relation critique " ص 26). وليس من الغريب أن تكون هذه الممارسة فرضت نفسها في التعليم العالي وكذلك في التعليم الثانوي إذ هي ممارسة قابلة للتبليغ على خلاف النقد التأويليّ الذي هو نقد أكثر كليّانيّة وتنوّعا. أمّا "قرمبرويتش" (Grombrowicz) فإنّه ينعى، من جهته، على هذا " المنهج الكارثيّ " أنّه لا يهتمّ إلاّ "بالأثر مقصيا بذلك شخص الكاتب، وهو إقصاء يستتبع إقصاءات أخرى: إذ ينتهي بنا الأمر إلى فصل الأثر عن الكاتب باعتباره "شيئا" مستقلاّ، وبالنظر إلى الأثر نظرة "موضوعية"، وبنقل العمليّة كلّها إلى ميدان شبه – رياضيّ [...] وبفتح الأبواب على مصراعيها للتقعّر والتحاليل الثرثارة والادّعاء المتزيّن بمظهر من الصرامة العلميّة العالية" (journal. 1959، ص52-51). وقد التحق

به "تودورف"، وهو "الشكلانيّ" المرتدّ، في الحكم على الموضوعيّة. قال: "إنّ ما نأسف له هو أن يرفض النّاقد وضع نفسه موضع الذات المفكّرة (بدلا من أن ينسحب وراء تجميع الأحداث الموضوعية). ("Critique de la critique" ص186)

1.3 النّقد البنيويّ.

إنّ المقصود من التحليل البنيوي، حسب "ج.جينات" دائما هو: "كلّ تحليل ينحصر في الأثر دون اعتبارٍ لمصادره أو لأسبابه ودوافعه؟" ("Figuresl" ص156). ولمّا كان موضوع النّقد البنيويّ هو النصّ مغلقا، يحاول أن يُبرز بنيته وأن يدرك شكله من وراء مضمونه، فإنّه، لذلك، نقدٌ آنيّ. قال: "إنّ النّقد البنيويّ خالص من كلّ الاختزالات المتعالية للتحليل الباطني مثلا أو التفسير الماركسي، وإنّما يحاول أن يمارس، بطريقته الخاصّة، نوعا من الاختزال الدّاخليّ، مخترقا مادّة الأثر للوصول إلى هيكله العظميّ." (ص158) ويشتمل النّقد البنيويّ على الإنشائيّة والأسلوبيّة وهما لا تنتسبان إلى النّقد بمعناه الصحيح إلا من حيث أنّهما ترميان إلى تفسير نصوص خاصّة.

1.1.3. من اللّسانيّات إلى النّقد البنيويّ.

يستند "الشّكلانيون" إلى تعريف "دي سوسير" (De Saussure) للغة باعتبارها نظاما تمييزيّا للعلامات وعلى أعمال "بنفينست" (Benvéniste) وجاكبسون (Jakobson) الذّي يعتبر أنّ "الأدبية" موضوع النّقد. (إنّ خصوصيّة النصّ الأدبيّ قائمة في "وظيفته الشعريّة" أي في أنّه لا يُحيل على شيء آخر سوى نفسه)، ليؤسّسوا "لسانيات مخترقة (translinguistique) (انظر "Figuresl" ص154) "أي لسانيات ثانية" تدرس العلاقات التي

المنارة للاستشارات

تقوم بين وحدات الخطاب فيما بينها :قال "بارت": [...] إن للخطاب وحداته، وقواعده و"نحوه"، ووجب أن يكون الخطاب، بصفة طبيعية، موضوع لسانيات ثانية، فيما هو أوسع من الجملة رغم كونه مكوَّنا من الجمل وحدها. لقد كانت للسانيات الخطاب، على مدى زمنيّ طويل، تسمية مجيدة هي : البلاغة. ولكن [...] بما أنّ البلاغة قد تحوّلت إلى جهة الآداب وأنّ الآداب قد انفصلت عن دراسة اللغة فإنّ الأمر استوجب أن يعاد طرح القضية، مؤخّرا، من جديد." (" بارت : Introduction à l analyse structurale des récits".ص9). ورأى "ج.جينات" في هذا العصر البنيويّ نفسه، أنّ الوقت قد حان لتوسيع حقل البلاغة الذي اقتصر على دراسة الصوَر: أمّا البلاغة الجديدة فوجب أن تصبح نظرية عامّة للخطاب وللأجناس الأدبية. أي أن تتحوّل إلى "إنشائيّة" (انظر Figures II, III.). أمّا " أ. كبدي فرقا" (A.Kibedi Varga) فيرى، رغم كونه يناصر الدعوة إلى إيجاد بلاغة عامّة، أنّ مثل هذا المنهج هو بلاغة "معكوسة" إذ هي تتنزّل من جهة المرسل إليه، بينما تقترح البلاغة وصفا عمليّا للخطاب في علاقته بالمرسِل. (انظر " Rhétorique et sémiotique" في RSH، عدد 210. ص107-111).

* " أ.إيكو" (U.Eco): من التّحليل البنيويّ إلى محاكاته السّاخرة.

يقدم لنا "أ.إيكو" بعد أن مارس بنفسه التحليل البنيوي محاكاة ساخرة ممتعة لهذا المنهج وذلك بقيامه بعمل المؤرّخ للبحوث المهتمّة ب"Sizain de l'Anonyme aux Chouettes" (ص99).

"الظاهر في روايات "فليمنغ" (Fleming) أنها مبنيّة على سلسلة من المقابلات الثابتة التي لا تسمح إلا بعدد محدود من التغييرات والتفاعلات. وتؤلف هذه الأزواج ثوابت قارّة تدور حولها أزواج فرعيّة

المنارة للاستشارات

تمثّل، من رواية إلى أخرى، عناصر متحوّلة. ولقد أحصينا، هنا، أربعة عشر زوجا، أربعة منها تقابل بين أربعة طباع حسب توليفات متنوّعة بينما تؤلّف بقيّة الأزواج مقابلات لجملة من القيم تتجسّد في الطباع الأساسيّة الأربعة تجسّدا متنوّعا. وهذه الأزواج الأربعة عشر هي:

أ. "بوند" – "ش"

ب. "بوند" – الشرّير

ج. الشرّير – المرأة

د. المرأة – "بوند"

هـ. العالم الحرّ – الاتّحاد السوفياتي

و. بريطانيا العظمى – الدّول غير الانقلوساكسونيّة

ز. واجب – تضحية \ حب – موت

ن. جشع – مثُل عليا

ص. حبّ – موت

ع. مخاطرة – برمجة

ف. بذخ – حرمان

س. طبيعة متميّزة – اعتدال

ق. فساد – سذاجة

ر. وفاء – خيانة.

[...] ونظرا إلى قواعد التوليف المتحكّمة في الأزواج التقابلية فإنّ الرواية تجري على أنّها سلسلة من "النقلات (الشطرنجيّة)" الخاضعة لقانون معيّن والمستجيبة لرسم منظّم تنظيما محكما.

هذا الرّسم القارّ هو الآتي:

أ) "ش" يلعب ويكلّف "بوند" بمهمّة

ب) الشرّير يلعب ويبرز لـ"بوند" (ظهوره يمكن أن يكون في هيئات مختلفة)

ج) "بوند" يلعب ويوقع بالشرّير هزيمة أولى – أو أنّ الشرّير يوقع "ببوند" هزيمة.

د) المرأة تلعب وتتقدّم إلى "بوند"

المنارة للاستشارات

هـ) "بوند" يستحوذ على المرأة فيحتويها أو يشرع في احتوائها.

و) الشرّير يأسر "بوند" (ومعه المرأة أو بدونها، أو في أوقات مختلفة)

ز) الشرّير يعذّب "بوند" (ومعه المرأة أو بدونها)

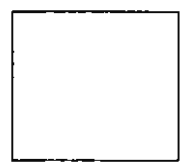
ن) "بوند" يهزم الشرير (يقتله أو يقتل من يمثّله أو يشهد موته)

ص) "بوند" في فترة نقاهة يحاور المرأة التي سيفقدها لاحقا.

إنّ هذا الرّسم رسم لا يتغيّر، بمعنى أنّ العناصر جميعها حاضرة دائما في كلّ رواية. ويمكن أن نؤكّد أنّ قانون اللّعبة الأساسيّ هو " أنّ "بوند" يلعب ويربح في ثماني نقلات أو أن نقول، نظرا إلى ازدواجية "الحب – الموت": إنّ الشرّير يردّ ويربح في ثماني نقلات" بشكل من الأشكال. ولا شيء ينصّ على أنّ النّقلات يجب أن تُلعب دائما بنفس التّرتيب. إنّ المتابعة الدقيقة لبناء الرّوايات العشر المدروسة تُظهر أنّ بعض هذه الرّوايات مهيكل على النحو التالي: أبجد هوزن س. (مثل الدكتور "نو" (Dr.No) ولكنّه يوجد باطّراد، تقديم وتأخير وتكرار من أجناس مختلفة" ("James Bond: une combinatoire narrative") في "L'Analyse structurale" ص 85 و93).

ولنترك جانبا المراحل الانتقاليّة للتحليل " القريماسيّ " الشيّق الذي يكتشف الكاتب في نهايته أنّ المقابلات العميقة في القصيدة يمكن أن تكون معكوسة في المربّع الدّلالي على النحو التالي:

الحياة اللاّموت



الموت اللاّحياة

المنارة للاستشارات

إلاّ أنّ الكاتب (وهنا تكمن، مع ذلك، النقطة السلبيّة (punctum dolens) لهذه القراءة الطريفة غاية الطرافة) لا يعرف في نهاية الأمر أين يضع الخزانة ويقرّر إهداءها إلى فيلق السّلام؟

إنّ المجال المحدود لبحثنا هذا لا يسمح لنا بالنظر في العديد من المساهمات النّقدية الأخرى المتناولة للموضوع الشيّق الذي يثيره البوم (les chouettes)، ويكفينا، الآن، أن نختم بالبحث الذي أنجزه مؤخرا "إمنوال سيفرينو" (Emanuele Severino) الذي بيّن لنا فيه، بحسّ واع بالقضاء والقدر وبكثافة وعمق يفوقان ما يمكن أن نتحصّل عليه لو طبّقنا مناهج كلّ البنيويين والشّكلانيين الجادّة، (يبيّن لنا) جوهر الغرب ذاته ومصيره من خلال البوم الذي يمارس إرادة الهيمنة على بنت الدكتور." Texte,contexte,co-texte et cocotexte" في " La Nouvelle cryptique"1970.9,3 وهو معاد في: " Pastiches et postiches" 1982, 1988 للترجمة الفرنسية. "18\10"1996، ص 112)

3.1.2الإنشائيّة.

يبرّر " ت.تودورف" (Todorov) ضرورة القيام بتصنيف لأنواع الخطاب بسبب ما في مفهوم الأدب وحتى مفهوم الأدبيّة من عدم الإفادة (انظر: " Les Genres du discours" 1978) ولكن، مثلما أشار "ج. جينات" في "FiguresIII" فإنّ الأمر لم يعد يتعلّق بدراسة خصائص أجناس مرتّبة وبالارتقاء بها إلى رتبة القواعد لاحقا عملا بالتقاليد الأرسطوطاليسية والكلاسيكية ولكن بالنظر في "ممكنات الخطاب المتنوّعة "التّي لا تمثّل الآثار التي سبقت كتابتها والأشكال التي سبق تحقيقها إلا مجموعة من الحالات الخاصّة التّي تتراءى من ورائها توليفات أخرى يمكن أن نتوقّعها أو أن نستنتجها : "فيكون موضوع النظرية هنا ليس الواقع وحده ولكن

المنارة للاستشارات

جملة الممكن الأدبيّ" (ص11). إنّ النقد والإنشائيّة عنده متكاملان. وبالنظر في رواية "A la recherche du temps perdu " فإنّه يعتقد، من جهة، أنّ "خصوصيّة السّرد "البروستي"، في جملتها، غير قابلة للاختزال" ولكنّ هذه الخصوصيّة، من جهة أخرى، ليست غير قابلة للتّفكيك"، بما أنّ هذه الرواية "مؤلّفة من عناصر كونيّة أو على الأقل متبادَلة بين الأفراد، تتولّى الرّواية ضمّها بعضها إلى بعض في تأليف خاصّ بها ومجموعة فريدة من نوعها." (ص68) ويؤكّد "جينات" في الختام التناقض القائم في كلّ إنشائيّة تكون فيه ممزّقة بين الخاصّ والعامّ. قال: "إنّ الذي أقترحه، هنا، هو، أساسا، منهجيّةٌ في التحليل: إنّه لا بدّ لنا من الاعتراف أنّنا، ونحن نبحث عن الخصوصيّ، نعثر على الجماعيّ، وأنّنا، عندما نريد أن نضع النظريّة في خدمة النّقد، فإنّنا نضع، رغم أنفنا، النّقد في خدمة النّظريّة. إنّ هذا التناقض هو تناقض كلّ إنشائيّة، بل هو، دون شكّ، تناقض كلّ نشاط معرفي يظلّ، دائما، متوزّعا بين هذين القاسمين المشتركين اللّذين لاحياد عنهما وهما أن لا وجود لموضوع إلا وهو خاصّ، ولا وجود لعلم إلا وهو عامّ." (ص69-68)

ورغم الجهد الذي بذله "جينات" لاستباق الانتقادات ورغم أنّ مقاربته لـ"بروست" كانت، كما سنرى، مقنعة أو تكاد، فإنّ ذلك لا يمنع من أن الإنشائيّة تختصر في الغالب، في تصنيفيّة (taxinomie) أي، حسب عبارة ناقد تخطّى مرحلته "الشكلانية"، فإنّها تختصر في " أداة للفكر بدلا من أن تكون الفكر ذاته" (تودورف، "Critique de la critique" ص133). ومهما تكن الفروق التي ضبطها "تودوروف" بين الفانتاستيك والعجيب والغريب (" "Introduction à la littérature fantastique" 1970) أو التصنيف الذي وضعه "ج.جينات" لمختلف "العتبات" (paratexteépitexte..)

المنارة للاستشارات

فروقا وتصنيفات هامّة ومفيدة، أفليست، مع ذلك، تجمّدنا. وتُبقينا على سطح الأثر أو على حدوده الخارجيّة؟ كيف لا نحسّ، ونحن نغلق العديد من هذه البحوث المفعمة بالنظريّات المتعالمة (savantes) والإحداثات الاصطلاحيّة المتعالمة أنّ "الجبل تمخّض فأنجب فأرة؟ وفي الجملة فإنّ وصف اشتغال مختلف الخطابات الأدبيّة لا يسمح أبدا، مثلما قال "ج.جينات" بإدراك ما به يكون كلّ نصّ من النّصوص، نصّا طريفا غير قابل للاختزال.

أما فيما يتعلق بالسّردية فإنّنا نعود إلى القراءة التّي قام بها "ج.جينات" في أدب "بروست" وحصر فيها مجال بحثه في " FiguresIII" حول العلاقات ما بين الحكاية والتاريخ وما بين الحكاية والسّرد، وما بين التّاريخ والسّرد (من حيث تنزّل هذه العلاقات في خطاب الحكاية) (ص74). وبعد أن درس الناقد عدم التطابق الزمني (anachronies)، أي عدم التوافق بين التاريخ والحكاية (" les analepses" أي الرجوع إلى الوراء و(prolepses) أو الاستباقات) فإنّه يحدّد الخصوصيّة السرديّة في رواية " La recherche" بقوله :

" إنّ أهميّة الحكاية "غير المطابقة للزّمن" في رواية : "La Recherche du temps perdu " ترتبط، بطبيعة الحال، بالخاصيّة الاسترجاعيّة التأليفيّة في الحكاية البروستيّة، وبكلّ لحظة تحضر كاملة ولذاتها في ذهن السّارد. ومنذ اليوم الذي أدرك فيه السّارد، في لذّة عارمة، الدّلالة الموحّدة للحكاية، فإنّه ما انفكّ يمسك بكلّ خيوطها في وقت واحد ويدرك كلّ الأماكن والأزمنة فيها في وقت واحد، ويَقدر، باستمرار، على أن يخلق بينها علاقات متعدّدة "متداخلة" : مثل التواجد المكاني وكذلك التواجد الزماني وقد صورت صفحة "Le Temps retrouvé " تصويرا جيّدا ظاهرة "الزّمن الجامع" حيث يعيد البطل، في لمح البصر، بحضرة "Melle de

المنارة للاستشارات

Saint-Loup" تركيب "شبكة الذّكريات المتداخلة التّي آلت إليها حياته والتّي ستصبح نسيج إبداعه."(ص115)

ثم إنّ التّحليل من وجهة النظر السّردية جاء ليدخل الاضطراب على "صورة الذّاتية البروستية الشّهيرة، (ص222): فقد وضع أنا البطل على نفس المستوى الذي وضعت فيه بقيّة الشّخصيات... وينبّهنا "ج. جيرات"، أخيرا، أنّ الرّواية كلّها هي كتابة ممّا وراء- الحكاية (méta-recit) (حكاية من الدّرجة الثانية) تسترجع ذكريات الأنا- الفاعل (Je-acteur) ولكنّها ملحقة بالحكاية الأولى- وباختصار فهي استرجاع واسع لسرد مقنّع (pseudo-diégétique) (ص249)

ويحاول "لوسيان" دلنباخ" "Lucien Dallenbach " في كتابه ": "Récit spéculaire أن يعرّف هذا الشكل المعقّد من الكتابة المرآتيّة فينعت الحكاية بأنّها مرآتيّة عندما تعكس نفسها باتخاذ أسلوب "التضمين" (La mise en abyme) ويهدف التضمين إلى "إبراز مفهوميّة الأثر (intelligibilité) وبنيته الشكلية" (ص16). هذه "المرآة الداخلية" التي يُنشئها التّضمين على اختلاف أشكاله، لا يمكن أن تكون ذات طبيعة موضوعاتيّة فقط (وإلاّ لتعلّق الأمر بمجرّد حكاية داخل الحكاية) وإنّما، ليكون التضمين، وجب أن يوجد داخل الأثر "تصوير مجازي، سمعي أو لفظي" (ص95) وأن يكون الانعكاس المتميّز تميّزا واضحا عن الحكاية المؤطِّرة، من نفس جنس ما يعكس أي أن يكون ذلك الانعكاس أثرا فنّيا (قصيدة، حكاية، أقصوصة، مختارات من رواية، مسرحية، لوحة زيتية أو قطعة موسيقية...) ويلاحظ النّاقد أيضا أنّ الاهتداء إلى ملفوظ عاكس متضمّن لنصيب من الذاتيّة (إنّ اكتشاف أيّ شكل من أشكال التّشابه راجع إلى يقظة القارئ) لا يهمّنا منه إلاّ "مردوده السّردي" (ص140). ويميّز

المنارة للاستشارات

"ل. دلنباخ"، بالاعتماد على أعمال "جيد" (Gide) بين ثلاثة أصناف من التضمين وهي: "إعادة نسخ بسيطة" (وهو مقطع يقيم مع الأثر الذي يتضمنه علاقة مشابهة) و"إعادة نسخ لانهائية" (وهو مقطع يقيم مع الأثر الذي يتضمنه علاقة مشابهة وهو نفسه يتضمّن مقطعا يتضمن مقطعا... وهكذا) وإعادة نسخ عاكسة" " (وهو مقطع يُفترض فيه أن يحتوي الأثر الذي يحتويه) (ص51). ثم يعدّد، بعد ذلك، خمسة أصناف من "التضمين الابتدائي" وأولها التضمين التخييلي وهو تضمين الملفوظ بـ"شاهد من المحتوى" أو "تلخيص تناصّي" (ص76). هذا التّكرار الدّاخلي، الذي يمكن أن يكون مستقبليّا أو استرجاعيّا أو استرجاعيّا مستقبليّا، هو أداة تأويل ذاتي تهيكل الأثر وتنيره. أما الصنف الثاني فهو التضمين التلفّظي ويشتمل على حالات ثلاث هي: 1) الاستحضار السّردي لمنتج الحكاية أو متلقيها، 2) إبراز الإنتاج أو التلقّي في حدّ ذاتهما. 3) إظهار السياق الذي يُكيّف (أو يكون قد كيّفَ) هذا الإنتاج – التلقّي." (ص100). إنّ تصوير مبدأ اشتغال النصّ، بأن نضمّنه نصّا من أثر فنّيّ آخر أو باستدعاء حقول موضوعاتية مثل الفنّ والتقنيّة والفيزيولوجيا (الخ) هو الذي نصطلح عليه بالتضمين الميتا- نصّي(بما وراء النصّ)، وعندما ينضاف إلى ذلك محاكاة لخصائص الكتابة فيه فإنّه يحسن الكلام على تضمين نصّيّ. أما التّضمين المتعالي الذي يمكن أن يتركّب مع أشكال أخرى من التّضمين الابتدائية فإنّه يعرِّف بالحكاية في جملتها ويتعالى عليها من الدّاخل بضبط أهدافها وتكوين استعارتها الأمّ. وبمضاعفة هذه التضمينات الابتدائية في "الرواية الجديدة"، فإنّ الكتابة تصبح لعبة تركيب – تفكيك تهدف للإيقاع بالمحاكاة (mimèsis). إلاّ أنّ الإكثار من "الانعكاسات الجزئية" في الرواية الجديدة الجديدة هو الذي يترتّب عليه، حسب الإنشائي، أزمة التّضمين التّخييلي.

المنارة للاستشارات

وبالإضافة إلى أنّ "ل. دلنباخ" نفسه قد تراجع عن مفهوم التضمين وذلك مراعاة " لتحيين النصّ من لدن القارئ" (Réflexivité et lecture)، Revue des sciences humainesعدد 166، 1980) فإنّ "ب.م. هيرون" (P.M.Heron)، بعد "ب. ريكور" (P.Ricoeur) الذي لاحظ أنّ " السرديّة تركّز على القصّ التخييلي"، يأسف أن يكون كاتب " Récit spéculaire" (أي ل. دلنباخ) قد أهمل النثر غير الروائي والانعكاسات الجزئيّة. ذلك" أنّ الاشتغال على التلفّظ بصفة متقطّعة، وما يفترضه من تقطّع في الملفوظ يسمح، بحقّ، أن تقوم لعبة الانعكاسات المحليّة" Les Mises en abyme de l'histoire dans"Notre-Dame-des-Fleurs") et "Journal du voleur". Roman 20-50 , جامعة ليل 3 –عدد 20 – ديسمبر1995. ص63).

ونتناول، في خاتمة هذا القسم، أبحاث "أمبرتو إيكو" (Umberto Eco) حول القراءة، وهي التي ستسمح لنا بالعبور من الإنشائية والانتقال إلى السيميائية. فيبيّن "إيكو" في كتابه "L'Œuvre ouverte" كيف ظهرت مقولة جديدة هي مقولة: "اللاّمحدود" ((L'indeterminé) في هذا القرن العشرين الذي يشهد، في مجالَيْ العلوم والفنون "أزمة مبدإ السببيّة" وفي وقت لم يعد فيه لثنائية الصحة والخطإ أيّ اعتبار. قال: "في هذا السياق الثقافيّ ظهرت إنشائية جديدة لم يعد الأثر الفنّي فيها محكوما بنهاية ضرورية ومتوقّعة وأصبحت حرّية المؤوّل شكلا من أشكال هذا التقطّع الذي يدلّ، في الفيزياء الحديثة، لا على لحظة الفشل ولكن على وضعيّة لا محيد عنها، أساسيّة." (ص30) وأصبح "الغموض" (l'ambiguité) مبدأ فلسفيّا وأدبيّا: فكلّ شيء، سواء كان فنيّا أم لا، هو موجود يشتمل على وجوه عديدة، وليس هذا فقط بل هو يستفيد من كل وجهات النظر

المنارة للاستشارات

الممكنة التي يمكن أن تقال في شأنه. "فالأثر المفتوح" ليس فقط، ذلك الأثر الذي يمكن له أن يتقبّل تأويلات عديدة ولكنّه خاصّة ذلك الأثر الذي يؤلّف وحدة غير مكتملة، ذلك الأثر الذي لا يملك حدودا ثابتة بل يملك "بنية غير منغلقة" : "إنّ تعدّد العناصر المتنوّعة الأشكال" (ص27) تجعل من القارئ " المركز الفاعل لشبكة لا تنفد من العلاقات يؤسّس لنفسه من بينها شكله الخاصّ به من غير أن تحدّه ضرورة صادرة عن نظام الأثر نفسه." (ص18). وفي إطار هذه "الانشائية للأثر المفتوح" يخصّص "إ. إيكو" القسم الأخير كلّه من كتابه لـ "إنشائيات" جايمس جويس" (James Joyce) متتبّعا في ذلك خيطا رابطا هو "المقابلة بين مفهوم كلاسيكي للشكل وضرورة انتهاج تعريف للأثر وكذلك للعالم أكثر ليونة و" انفتاحا". (ص174).

وبعد ثلاثين سنة فإنّ كتاب "Les limites de l'interprétation" (1992) جاء محدّدا من حريّة القارئ الذي خضع للقيود التي يفرضها سياق النّص. وقبل ذلك فإنّه يبدو في كتابه: "Lector in fabula" (1985) متبنّيا وجهة نظر الكاتب، مظهرا كيف أن النص – هذه " الآلة الكسولة" لا يمكن إنتاجه إلا في علاقته بقارئ نموذج، يميل "إيكو" إلى تسويته بالناقد وهو ناقد يكون محترما للمعنى الذي أراده الكاتب...

3.1.3.الأسلوبيّة

يحسن أن نميّز بين أسلوبية اللغة (س. برونو" (C.Bruneau) و" ج. ماروزو" (J.Marouzeau)..) التي تقوم على مفهوم العدول بالنسبة إلى قاعدة يصعب تحديدها، وأسلوبية، مثالية، هي أسلوبية "الاستعمالات الفرديّة للغة" وممثّلها الأساسيّ هو "ليو سبيترز" (Léo Spitzer)، ويجب، عند "ليو سبيتزر" العودة من السّمات الأسلوبية الخاصّة إلى

المنارة للاستشارات

النواة الأصل(éthymon) وهو مبدأ التناسق الذي لا ينفصل عن المتكلّم المبدع؛ ففي كتابه " Etudes de style" مثلا، فإنّه يوضّح كيف أنّ لغة "بروست" المعقّدة (أسلوب مركّب "hypotaxique"، معجم غامض) تترجم عن علاقته الفكرية بالعالم.

أما الأسلوبية البنيوية عند "ميشال ريفاتار" (Michael Riffaterre) التّي تهتمّ بمؤثّرات الأسلوب على "قارئ متوسّط" سماه "القارئ الجمع" (archilecteur)، فإنّها أسلوبية تحاول أن تفسّر العلاقات السياقيّة بين مظاهر الأسلوب. ولهذا فإنّه لا يمكن لنا أن نفهم الصور السّرياليّة إلاّ في سياقها:

> "إنّ لها (أي الصور السرّياليّة) سوابق يكون من الأيسر فكّ شفرتها وهي ترتبط بها عن طريق سلسلة متواصلة من القرائن الفعلية الرّاجعة إلى الكتابة الأوتوماتيكيّة [...] وعلى مستوى اللغة، فإنّ المقطع اللّفظي هو الذّي يحدّدها تحديدا صارما ولذلك فهي مبرّرة ومناسبة في إطار القصيدة. وداخل هذا العالم الصغير (microcosme) فإنّ منطقا ما للألفاظ يفرض نفسه، لا صلة له البتّة بالتواصل اللغويّ العاديّ. إنّ هذا المنطق يخلق شفرة خاصّة ولهجة في رحم اللغة تبعث في القارئ غرابة الإحساس ويرى السّرياليون فيها روح التّجربة الشّعريّة."La Production du texte". ص217.

ونحن نجد، أسفله، مقتطفا من هذه القراءة السّياقيّة يتعلّق بـ" الاستعارة المرشّحة في الشّعر السّريالي".

* قراءة أسلوبية سياقية (م. ريفاتار).

> إنّ الاستعارة الابتدائية يمكن أن تُفهم على أنّها تغيير لشكل معروف: ومن هنا، فإنّه اعتبارا للدّور الذي تلعبه الاستعارة الابتدائية من حيث هي مفتاح للتّشفيرة الخاصّة التّي تولّدها، فإنّ هذا التّغيير

المنارة للاستشارات

يصبح علامة على تبادل المواقع الذي سيَلحق، بالتساوي، بقيّة المشتقّات كلّها. ومثلما تَنشأ عن قلبِ افتراضيةِ ما هندسةٌ "غير أوكليديّة، فإنّه يتأسّس على اعتباطيّة استعارة ابتدائيّة تصوّر لغير الواقع. مثال ذلك

قول "إلووار" (Eluard) (XVIII)

إنّ الحديد الأحمر اللّطيف في السّحَر

يُرجع البصر لفاقدي البصر (للعميان)

المعنى، هنا، واضح: إنّ نور السّحَر يسمح للنّاس، وقد أعماهم اللّيل بظلامه، أن يستعيدوا البصر. ولكنّ الشّكل، يبقى مع ذلك، مزعجا. فلو كان لنا عبارة "حديد أحمر" فقط لَكان الناقد مهلّلا باستقامة العبارة. ولكنّ "حديد أحمر" تُعبّر عن واقع خطير إذ فيها شيء أكثر تهديدا من النّار المتوقّدة. وقد تضمّن المخطوط الأخير "لإلووار" مسوّدة انزلق فيها خياله من الحديد الأحمر لكلا الغسَقَين إلى التعذيب بالعجلة، وهي الصورة الرّامزة إلى التّعب من الحياة قال: "أنا مقطوع بالحديد الأحمر، حديد الشّفق والغسق". ومهما تكن حقيقة التأثّر البصري فإنّ التّنافر يظلّ تنافرا كليّا بين " لطيف" و"حديد أحمر". ويستفحل هذا التّنافر في البيت الثاني : فحتّى وإن تعلّق القارئ بنعت " اللّطيف" أكثر من تعلّقه بالمعدن المشتعل فإنّ هذا النعت لا يكفي لِمحو الاعتداء بالحديد ولا صورة التّعذيب التي يثيرها. وإنّه من الصعب علينا أن نستصيغ أن تصدر عن الحديد معجزة طيّبة. ولهذا فإنّ الاستعارة الابتدائية تصدم القارئ ولا ترضيه، والحال أنّ هذا التوتّر، الذي يميّز، بصفة عامّة، الصّورة السّريالية ويفسّر نجاعتها، يقوم هنا بدور وظيفي.

عندما يتوقّف القارئ، تُعطّله الاستحالة الظاهرة للأداة اللغوية الابتدائية، فإنّه لا يبقى له إلاّ أن يرى فيها استخداما اعتباطيّا للواقع. ولا يمكن له أن يقبله إلاّ في علاقته بالمجموعة كاملةً باعتباره جملة نقيض (antiphrase)، وفي الوقت نفسه، فإنّ بساطة الانتقال انتقالا

المنارة للاستشارات

ميكانيكيّا، من الجملة النقيض إلى الجملة، تسمح للقارئ بأن يؤوّلها على أنها علاقة (-)(سالبة) عوّضت علامة إيجابية (+) ويدرك معنى البيتين على أنّ فيهما تغييرا:

"الحديد الأحمر يفقد البصر للمبصرين ←—— الحديد الأحمر اللّطيف يعيد البصر للمكفوفين.

في هذا السّياق، فإنّ الحديد الأحمر هو أداة الجلاّد والمعذّب ومن هنا جاء حضور "العميان" ولكن الأمر يتعلق بشئ مختلف تماما عن سنان الرمح وطرفه : "لطيف / حديد أحمر". فشعريّة الصورة لا تنشأ من المعنى الظّاهر ولكنّها تتولّد من البنية الأسطوريّة التي تتضمّنها: السّلاح الذي يُحدث الجرح ←—— الحديد الذي يشفيه، وتمثّل رمح "أشيل" واحدة من أشهر تنويعات هذه البنية.

وهكذا تتحقّق نجاعة آلية يكفي فيها أن نحوّر صورة حتى نغيّر بذلك المقطعَ كلّه ووجب أن نعتبر ذلك، في اعتقادي، وسيلة من أهمّ الوسائل الأسلوبيّة للمحاكاة السرياليّة. (ص233-231)

2.3 مقاربات نصيّة

لقد تطوّرت، بداية من نهاية الستّينات، مقاربات نصّية استندت إلى أسس افتراضية لسانية مختلفة وفجّرت قدسيّة النصّ المغلق إلى شظايا (وفعلا فقد أعيد اعتبار مفهوم "المتكلّم" وذلك بفضل أعمال "بنفنيست" حول التلفّظ وأعمال "تشومسكي" الذي يرمي النحو التوليديّ والتّحويليّ، عنده، إلى إنشاء كفاءة "المتكلم- السامع المثالي").

1.2.3. من النّصّ إلى التناصّ

إنّ النصّ، مثلما يعرّفه "بارت" (Barthes) في مقالَين (انظر: "Revue d'esthétique". 1971 و "Encyclopoedia universalis"

المنارة للاستشارات

مجلد.17. 1985) هو حقل منهجيّ يقابل، لافقط "الأثر" باعتباره شيئا مكتملا أنشأه مؤلّف ضمّنه التعبير عمّا في نفسه، ولكنّه يقابل أيضا هذا المجموع المكتمل من الوحدات اللّسانية والبلاغية المكوّن للنصّ في منظور البنيويّين. إنّما النصّ متعدّد الدّلالة وهو إنتاج لمتكلّم جَمْع، إنّه فضاء متنزّل خارج حدود العبارة والتصوّر، إنّه ميدان لسانيّ لا حدود له حيث الإنتاج المتجدّد للمعنى تجدّدا لانهاية له. إنّه مجال لممارسة اللّعب اللّغويّ، فالتّحليل النصّيّ لا يتمثّل في التّفسير والوصف بقدر ما يتمثّل في "الدّخول في لعبة الدّوالّ" "لتعدادها، ربّما، (إن تهيّأ النصّ لذلك) ولكن دون القيام بترتيبها" (مقال "نصّ" في "Encyclopoedia " ص1000). إنّ "بارت" يلخّص المنزلة المتناقضة التي تحتلّها نظريّة النصّ بقوله: " إنّها، بالنسبة إلى علوم الأثر التقليديّة التي كانت وما تزال علوم المضمون و/ أو اللفظ، تنتسب إلى الخطاب الشّكليّ، ولكنّها بالنسبة إلى العلوم الشّكلية (المنطق الكلاسيكيّ، والسيميولوجيا وعلم الجمال) تعيد، في مجالها، إدخال التّاريخ والمجتمع (في شكل تناصّ) والمتكلّم (ولكنّه متكلّم متجزّئ (clivé)، متحرّك دائما، ومفكّك، بغياب- حضور لاوعيه)." وهكذا يُفتح المجالُ لمقاربات نصّية من قبيل التحليل السّيميائي والنقد الاجتماعي، ممّا كنّا تناولناه سابقا.

لقد تبيّن أنّ مفهوم "التناصّ" الذي أقامته "ج. كريستيفا" (J.Kristeva) في كتابها: " Recherches pour une sémanalyse" (1969) بدلا عن مفهوم "التداخل بين الذوات" (intersubjectivité)، وعرّفته بأنّه ابتلاع نصّ لنصّ آخر وتغييره له، هو مفهوم في غاية الثّراء كذلك. والدّليل على ذلك دراسة " م. باختين" حول رواية "دستويفسكي" المتعدّدة الأصوات، التي سبقت إلى هذا المفهوم وعنوانها: " La Poètique de Dostoievski"

المنارة للاستشارات

(1963 .– الترجمة الفرنسية: 1970) التي ينتقد فيها الحكاية المونولوجيّة التقليديّة التي ينتصر فيها الصوت الوحيد، وهو صوت الكاتب. وعندما ركّز "باختين" على الحواريّة أي تعايش خطابات في غاية التنوّع داخل النصّ الواحد فإنّه قد فتح النصّ على سياقه الاجتماعي الثقافي. أما "ج. جينات" فإنه، من جهته، يبدل مصطلح "التناصّ" بمصطلح "الاختراق النصي" (transtextualité)، ويعني به كلّ العلاقات الممكنة بين نصّ من النّصوص وغيره من النّصوص، وبالإضافة إلى اهتمامه بالتناصّ في حدّ ذاته (أي إحالة النص على نصوص أخرى عن طريق الشواهد والإيحاءات) فإنّه يهتمّ أكثر بعلاقات التغيير والمحاكاة (اللاّعبة أو الهازلة أو الجادّة) ما بين "النصّ المشتقّ" (hypertexte) (النص الذي يعيد كتابة النصّ الأصليّ) و"النص المشتقّ منه" (hypotexte) (النصّ المغيَّر أو المحاكَى): إنّه يتفحّص بالتّدقيق كلّ الأشكال الأدبيّة المتحصَّل عليها ويجد لكلّ شكل منها اسما ونموذجا ويلخّصها في الجدول الآتي:

نظام علاقة	لعبي	سخرية	جدّ
تغيير	محاكاة ساخرة Chapelain) decoiffé	التقنع (القناع) التنكر (Virgile travesti)	التقديم والتأخير Docteur) (Faustus
محاكاة	تقليد L'affaire) (Lemoine	نقد لاذع A la manière) (... de	نحت (?) suite) (d'Homère

المنارة للاستشارات

3.2.2. السّيميائيّة

يحدّد "ل.هـ. هوك" (L.H.Hock) في مقال عنوانه: " Sémiotique et littérature : interférences" (RSH عدد 201) موضوع علم الممارسات الدّالّة هذا الذي يتميّز عن التّحليل البنيويّ. قال: "لم يعُد نظام العلامات في حدّ ذاته هو الذّي يشكّل المشغل الوحيد للسّيميائيّ ولكنّها عمليّة إنتاج الدّلالة وتلقّيها بأكملها" (ص11) وسنقصر النظر على السّيميائيّة السّرديّة لنرى كيف تتولّى دراسةَ الصّلة ما بين أشكال العبارة وأشكال المضمون. إنّها تنطلق من البنى السّطحية (المكوّنات السّرديّة والخطابيّة) لتعود إلى البنى العميقة (الوحدات الأوّليّة للدّلالة). فبعد تحديد البرامج السّرديّة (وحدات سرديّة موافقة لسلسلة من التّغييرات الحَدَثية) والمسيرات التّصويريّة (شبكات الدّلالة) فإنّه يجب استخراج الأقطاب السّيميولوجيّة (isotopies) (وهي مجموعات المعانم (sèmes) الذرّية أي السّمات الدّلالية الدّنيا المميّزة لمسيرة تصويريّة) والأقطاب الدّلالية (وهي مجموعات الوحدات التّصنيفيّة الدّنيا (classèmes) وهي مجموع الوحدات الدّلالية المتّصلة بالسّياق) وتكون هذه الأقطاب السيميولوجية والدّلالية مرسومة في المربّع السّيميائيّ.

ولئن كان البناء "العلمي" لمعنى حكاية من الحكايات هو بناء مفيد فإنّه، في الحقيقة، لا يكون قابلا للتّطبيق بصفة ناجعة إلاّ على الحكايات القصيرة وأنّه يُبقي جلّ القرّاء على ظمإ.

* تحليل سيميائيّ لنصّ: "La Legende de l'homme à la cervelle d'or" (دودي) (Daudet)

(أسطورة الرجل ذي المخيخ الذهبي)

المنارة للاستشارات

ملخّص الأقصوصة : يكتشف الوالدان أنّ ابنهما الصغير قد ولد بتشويه جسدي يتمثّل في أنّ له مخيخا من ذهب فمنعاه من اللّعب وعزلاه خوفا عليه من أن يسرق حتّى بلغ الثامنة عشرة فأخبراه بالحقيقة وطلبا منه تعويضا لهما مقابل النفقة على تنشئته.فأعطاهما شيئا من مخيخه الذهبي وضرب في الأرض صارفا من ذهبه حتّى خشي نفاده فانعزل وتقشّف ولكنّه بعد ذلك وقع في الحبّ فأغدق على محبوبته بدون حساب في حياتها وبعد مماتها حتّى هلاكه.)

يمكن لنا، بعد قراءة هذا النصّ لـ"دودي" (Daudet) أن نحكم في مدى أهميّة هذه التّحاليل التّي أنجزها فريق " أنتروفارن" (Entrevernes) (التحليل السيميائي للنّصوص).

برامج سرديّة	مسيرات تصويرية
PN1: برنامج سرديّ1 (محافظة)	«عائلة» «العلاقة: آباء «أبناء» «الألعاب الممنوعة» «الحياة في عزلة» «التخزين»
PN2: برنامج سرديّ2 (إهدار)	"هبة من أجل القرابة "نشاط فساد" "السرقة" "الهبة بسبب الحبّ "هبة أخيرة بسبب الضلال

"لقد لاحظنا، بعدُ، في نهاية التّحليل السّردي، هيمنة PN2 وهيمنة الصّور التي يستعملها هذا البرنامج. وقد تبين لنا كذلك أنّ PN1 وPN2 يلتجئان، كلاهما، إلى استعمال صور هي إلى الانقباض (dysphorique) أقرب. وأخيرا، فإنّه رغم فشل PN1 فإنّه يبقى من الممكن التقاء الصورتين عن طريق لعبة المسيرات التّصويرية التي يتكفّلان بها.

المنارة للاستشارات

إنّ العائلة (خاصّة في صورة الأمّ) تخزن وتغلق على الطفل ولكنّها تطالب بمقابل. والصديق يؤانس في الوحدة ولكنّه يسرق، والمرأة تحبّ، ربّما، ولكنّها تفترس...فأن نأسر أو أن نبذّر فإنّ ذلك لا يقضي لا على "الخوف" ولا على "عدم التوازن" (ص 111- 112)

[..].

الوحدات التصنيفية الدنيا للمستوى الدلالي	+ معانم ذرّية للمستويات السيميولوجيّة	= معينات تنظّمها المسيرات التصويريّة
/ مغلق /	+\علائقي\ +\بدني\	= "عزلة" = "بخل" = "محافظة
/ مفتوح /	+\اقتصادي\ +\علائقي\ +\بدني\ +\اقتصادي\	= "تخزين" = "علاقات منفتحة" ="فساد" ="إهدار" (ص150)

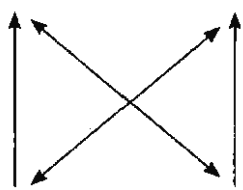
[..].

"علاقات مفتوحة" "ألعاب انفرادية"

"فساد" "بخل"

"فارغ" "ملآن"

/ مفتوح / ⟷ / مغلق /



/ غير مغلق / ⟷ / غير مفتوح /

"غير ملآن" "غير فارغ"

"عدم توازن" "خوف"

"سكر" "ألعاب ممنوعة"

المنارة للاستشارات

إنّ كلّ عرض للبرامج يفضي إلى صور "للفعل" تكتسب لها معنى على قطب من الأقطاب السيميولوجية:

ففعل "حافظ" على القطب الدلالي / علائقي

وفعل "خزن" على القطب الدلالي / اقتصادي

وفعل "عاش" على القطب الدلالي / السلوكي

وسيتكفّل كل برنامج بالعمليات التي تتنزّل بين قيم المستوى العميق." (ص152-151).

المنارة للاستشارات

• لئن لم يكن تاريخ الأدب، أبدا، "مهزلة"، فإنّه، مع ذلك، وبصورة بديهية، مثل التقنيّات الفيلولوجية لفكّ رموز النص وإقامته (وأكثر من ذلك في الأصل) هو اختصاص فرعيّ في دراسة الأدب، لا ينقّب (بيواغرافية، نظر في المصادر والمؤثّرات، ميلاد الأثر و"حظوظه" الخ) إلاّ عمّا يحيط بالنص.

حلّل وناقش هذا الرأي لـ"ج. جينات" في "Figures III" الذي يردّ الفعل على قول لـ"ب.فاليري" لا يكون تاريخ الأدب، بحسبه، سوى "مهزلة كبيرة".

• "ليست البيوغرافية (ترجمة الكاتب) هي التّي تفسّر الأثر وإنّما الأصحّ أن يكون الأثر هو الذي يفهمنا البيوغرافية." (ج."بولي" (G.Poulet). La Conscience critique ص283)

ما رأيك في هذا التصوّر للمعطيات البيوغرافية ؟

• إنّ النّهج الذي يتّبعه النقد المثالي هو نفس النهج الذي يتّخذه الإنتاج ولكنّه سير في الاتّجاه المعاكس. فنقطة البداية عند الناقد هي نقطة النّهاية عند المبدع وتكون نقطة النهاية عنده هي نقطة البداية عند المبدع. (ش.دوبوس (Ch.Du.Bos) "Journal" 24 نوفمبر 1917).

ما رأيك في هذا التمشّي المحدّد للنقد؟

• إنّ كلّ عمل نقديّ هو في الأصل، وأساسا، نقد للوعي.

حلل هذا القول لـ"ج. بولي" في: "La Conscience de la critique" (ص314).

قائمة انتقائيّة في المراجع

مراجع عامّة

- "ج. بري (G.BREE) و"أ. مورو- سير"(E.MOROT-SIR) : Du surréalisme à l'empire de la critique.GF- Flammarion. طبعة جديدة.(مرجع ضروري لتنزيل أصناف النقد الثلاثة في سياقاتها الاجتماعية الثقافية في القرن العشرين.

- "ج. برينار"(J. BRENNER) : Tableau de la vie littéraire en France d'avant-guerre à nos jours.Luneau Ascot ed. 1982. (منحاز ولكنّه يقدّم تحليلات مفيدة حول النقد الصحافي)

- "أ. كونبانيون" (A. COMPAGNON) : Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun. Seuil,"La couleur des idées",1998. (كشف جيّد لنصف قرن من التنظير: منذ السنوات الخمسين وبعد سيطرة النقد ثمّ تاريخ الأدب تحلّ سيطرة النظرية الأدبية التي تقابل المعنى المشترك.

- "م. دلكروا" (M. DELCROIX) و"ف. هالين" (F.HALLYN) ed. Méthodes du texte, Duculot, 1987. (مرجع أساسي ليكون مدخلا إلى كلّ المناهج النقديّة)

- "ر.فيول"(R.FAYOLLE):Lacritique.A.Colin,coll."U".1978) مرجع أساسيّ فيه رسم لتاريخ النقد)

- "د. هوليي" (D. HOLLIER) : Bordas.De la littérature française 1993. (مفيد جدّا لتبيّن التطوّر المتوازي للأدب والنقد)

المنارة للاستشارات

- جماعي : Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire. (D.Bergez) "د.برجاز" (P.Barberis)"ب.بربريس" وب.م. دي بيازي"(P.M. de Biasi) و(م. مريني" (M. Marini)و ج. فلنسي"(G.Valency). Bordas 1990 (يحتوي على عمل تأليفي ممتازحول النقد النشوئي والباطني والموضوعاتي أساسا.)

- جماعي : La critique littéraire "ب.برونال " و"د. مادياينا" و" ج. م. قليكسون" و"د. كوتي" .1977 "Que sais-je" PUF,"(تقديم ذكيّ للعمليات الأساسيّة الأربعة التي يقوم عليها النقد وهي : الوصف والمعرفة والحكم والفهم.)

- "أ. مورال" (A. MAUREL) : La critique. Hachette, "Contours littéraires" 1994. (إنّ "أ. مورال" بعد أن نزّل النقد في علاقته بالأدب والقراءة، يصنّف مختلف أنواع النقد بحسب أن يكون الأساس المعتمد متوجّها إلى الكاتب أو النصّ أو القارئ.

- " أ. رافو رلّو" (E. RAVOUX RALLO) Méthodes de critique littéraire. A. Colin,"U" 1993.(مرجع كامل الإحاطة، يتناول كل المناهج النقدية ونقد المبدعين.)

- "ج. روجي" (J. ROGER) : La Critique littéraire, Dunod, "Les topos" 1997. (هو عمل تأليفي في غاية الكثافة قد توخّى في البداية تمشّيا تأريخيا ثمّ منهجيّا.

- "ج.إ. تادي" (J.Y. TADIE) : La critique littéraire au XXe siècle, Belfond,1987. Presses Pocket,"Agora",1997. (عمل لا غنى عنه)

المنارة للاستشارات

• " أ. تيبودي " (A. THIBAUDET) : Physiologie de la critique,NRF,1992, La Nouvelle Revue Critique, 1930, reed. Nizet,1971. (أفكار طريفة)

• "ت. تودوروف" (T. TODOROV) : Critique de la critique. Seuil,"Poètique" 1984. (يحتوي على تحاليل وحوارات في غاية الأهميّة حول النقاد ـ الكتّاب (سارتر، بلانشو، بارت) والمناهج النقدية والنقد الحواري).

النقد الموسوعي (التاريخي والبيوغرافي والنشوئي)

• "ر. دوبراي – جينات" (R. DEBRAY–GENETTE) :

Métamorphoses du récit, autour de Flaubert.Seuil, "Poétique", 1988

• "ج. لنسن" (G.Lanson) : Histoire de la littérature française, Hachette ,1894.

L'histoire littéraire et son enseignement,L Ecole des lettres II, n°7, fevrier 1994.

• " سارتر" (SARTRE) : Situations II, Gallimard,1948, reed. 1980

- Saint Genet,comédien et martyr, Gallimard,1952

L'idiot de la famille: Gustave Flaubert de 1821 a 1857,Gallimard, "bibliothèque de philosophie",tome I et II,1971, tome III,1972. _

المنارة للاستشارات

النقد الهرمينوطيقي

- "ر. بارت" (R. BARTHES): Sur Racine,Seuil, 1963, "points" 1979

- Essais critiques,1964, "Points" 1981

- Critique et vérité,Seuil 1966.

- "ج. بولي" (G.POULET): Les chemins actuels de la critique,Plon, 1967

- "ج. ستاروبنسكي" (J.STAROBINSKI): La relation critique (L'oeil vivant II),Gallimard,"Le Chemin",1970

النقد السوسيولوجي

- "س.ألكسندرسكو" (S. ALEXANDRESCU): "Aperçu sur la sociosémiotique." RSH,n 201,p15-20

- "ب. بورديو" (P. BOURDIEU): Les règles de l'art.Genèse et structure du champ littéraire,Seuil,1992

- "س. دوشي" (C. DUCHET ed.): Sociocritique, ed. Nathan,1979,

- "ل. قولدمان" (L. GOLDMANN): Pour une sociologie du roman,Gallimard,1964.

- "هـ.ر. يوس" (H.R. JAUSS): Pour une esthétique de laréception,Gallimard,trad.fr.1978,reed."tel",1990

- "ب.ف.زيما" (P.V.ZIMA): L'indifférenceRomanesque: .Sartre,Morovia,Camus,Le Sycomore,1982

المنارة للاستشارات

النقد الباطني

- "ج.بلمان- نوال" (J. BELLEMIN-NOEL) : Le Quatrième conte de Gustave Flaubert,PUF,"Le texte rêve",1990
- "Entre lanterne sourde et lumière noire. Du style en critique",Littérature,n 100,dec.1995,p.3-21.
- "س. فراويد " (S. FREUD) :Essais de psychanalyse appliquée,trad. Fr. 1933,Gallimard,1971.
- "ج. كريستيفا " (J. KRISTEVA) : Pouvoirs de l'horreur. Essais sur l'objection,Seuil,1980
- Soleil noir.Dépression et mélancolie,Gallimard,1987.
- Sens et non-sens de la révolte. Pouvoirs et limites de la psychanalyse I , Fayard, 1996
- "ج. لاكان " (J. LACAN) : Ecrits, Seuil,1966, "Points",I (1970) et II 1971
- "ش. مورون" (Ch. MAURON) Des métaphores obsédantes au mythe personnel,Corti,1963.

النقد الموضوعاتي

- " ج. باشلار" (G. BACHELARD) : L'eau et les rêves,Corti,1843
- "ج. بولي" (G. POULET) : La conscience critique,Corti, 1843

المنارة للاستشارات

• "ج. ب. ريشار" (J.P. RICHARD) : Littérature et sensation, .Seuil,1954, reed.Stendhal ,Flaubert, "Points",1970

- Poèsie et profondeur,Seuil,1955," Points" 1976.

- Onze études sur la poésie moderne,Seuil,1964,"Points" 1981.

• "ج. روسي" (J. ROUSSET) : Forme et signification, Corti, 1963, reed. 1986.

• "ج. ستاروبنسكي" (J. STAROBINSKI) : La mélamcolie au .miroir.Trois lectures de Baudelaire,Julliard,1989

نقد «بول ريكور» الهرمينوطيقي

• Temps et récit.Seuil.3 vol. 1983-1985, " Points",1991.

النقد الشكلي

• " أرسطو" (ARISTOTE) : Poétique (introduction,traduction nouvelle et annotation de M. Magnien). Le Livre de Poche, 1990

• "م باختين" (M. BAKHTINE) : L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la renaissance,Gallimard,trad.fr.1970"Tel"1982.

- La Poètique de Dostoievski,Seuil,trad. Fr. 1970

• "ر. بلرت" (R. BARTHES) : Le bruissement de la langue. Essais critiques IV, Seuil, 1984 ,"Points" 1993

• "ل. دلنباخ" (L. DALLENBACH) : Le récit spéculaire,Seuil, " Poetique",1977

المنارة للاستشارات

• " أ. إكو " (U. ECO) : L'oeuvre ouverte, (1962),Seuil, trad.fr. 1965,"points" 1979

• " فريق : ENTREVERNES) Analyse sémiotique des textes, .Presses universitaires de Lyon,1984

• "ج. جينات " (G. GENETTE) : Figures,Seuil, tome I (1966,"Points",1976) tome II (1969,"Points",1979) .tome III, 1972

- Palimpsestes, Le Seuil ,1982

- Seuils,Le Seuil,1987

• L'analyse structurale du récit (Barthes et alii), -Communications, n 8,1966,Le Seuil "Points" 1981.

• Revue des Sciences Humaines,Lille III,n 201 : -"Sémiotique et discours littéraire: interférences" mars 1986.

• "م. ريفلتار " (M. RIFFATERRE) : La Production du texte,Seuil, .1979

نقد الكتّاب

• "ش. بودلار " (Ch. BAUDELAIRE) Oeuvres complètes édition établie par Cl.Pichois

• "م. بلانشو "(M.BLANCHOT) : La part du feu,Gallimard,1949 reed. 1987

• "د. ديدرو " (D.DIDEROT) Oeuvres esthétiques (édition établie par P. verniere) Garnier 1968

المنارة للاستشارات

• " و. قومبرويتز " (W. GOMBROWICZ) : Journal, Gallimard,"Folio" 1995 (tome I : 1953-1958,tome II: (1959- 1969

• "ج. قراك" (J. GRACQ) : Préférences,Corti, 1961,reed.1989.

- Lettrines (1967) et Lettrines 2 (1974) ,Corti reed. 1994 et 1990

- En lisant,en écrivant,Corti, 1980

"م. بروست" (M. PROUST) : Contre Sainte-Beuve, Gallimard, 1954, "Idees" 1979.

" ب. فاليري" (P. VALERY) : Tel quel, Gallimard, "Folio" ,1996

- Ego scriptor,ibid," Poésie" ,1992

المنارة للاستشارات

القاموس المفهوميّ للمصطلحات

النّقد المسبّق: (ص 26) La critique à priori

انطلاقا من مفهوم للنّقد يقوم على دلالة لغويّة للجذر اليونانيّ Kritiké الذي يعني إصدار الأحكام فيما يبدعه المبدعون فإنّ النّقد المسبّق هو تصوّر للنّقد يمتلك فيه النّاقد نفوذا على الإبداع يستمدّه ممّا يسود عصره من قوانين وقواعد ذوقيّة وسياسيّة وأخلاقيّة وحتّى دينيّة هي التّي توجّهه في نقده توجيها ايديولوجيا مسبّقا وهذا المنهج من النّقد المسبّق متّهم بكونه نقدا تصنيفيّا دغمائيّا متسلّطا وقامعا للحرّيّة الإبداعيّة. (وقد ساد هذا المنهج من ق 16 هـ إلى ق 19 في الأدب الفرنسي.)

النّقد الحاكم اللاّحق :(ص 28) La Critique de jugement à posteriori

النّقد الحاكم اللاّحق هو منهج يقابل منهج النّقد المسبّق وهو متأخّر عليه في الزمن متنزّل في الأدب الفرنسيّ في بداية القرن الثامن عشر مع ظهور النقد الصّحافيّ والجامعيّ. وهو منهج يريد أن يكون أكثر نسبيّة (في مقابل الأحكام المطلقة في النّقد المسبّق) وأكثر ذاتيّة وليونة وهو منهج ناظر في الأثر نفسه وفي طرافته بالنظر إلى علاقته بمحيطه الاجتماعيّ والثّقافيّ.

ويرى ميشال بوتور أنّ هذا المنهج نقد لا يقوم رقيبا على الأدب بل هو مروّج له.

إلاّ أنّ هذا المنهج عُرضة، هو كذلك، لأنْ يكون منهجا متسلّطا دغمائيّا إذا ما أراد أن يفرض على القرّاء ذوقه أو أن يفرض عليهم نموذجا بعينه أو أثرا بعينه وإقصاء غيره وتهميشه فيتحوّل بذلك إلى نقد معياريّ.

المنارة للاستشارات

بل يذهب بعض الأدباء من أمثال "لابروبار" و"فاليري" و"بودلار" إلى التّشكيك في النّقد من حيث هو إصدار للأحكام لِما في ذلك من تجنّ على الأدب بل لعدم جدوى الحكم على الأثر الأدبيّ بعد إنجازه ونشره.

النقد المبدع :(ص 31 و143) La Critique Créatrice

ــ ظهر هذا المنهج فيما بين الحربين، وهو منهج يردّ الفعل على منهج سابق عليه مهمّش للأثر الأدبيّ وهو النّقد التّاريخيّ. وهو نقد يتميّز بالأولويّة التّي يعطيها للموهبة على حساب المنهج في الوقت الذي يحاول فيه النّقد التّأويليّ الجماليّ التّوفيق بينها.

ويتميّز النقد المبدع بذاتيّة المقاربة للأثر الأدبيّ وهو نقد يتناول الأدب لذاته وفي ذاته مستقلاً أو يكاد عن مصادره البيوغرافيّة والاجتماعيّة.

وأفضل أشكال هذا النّقد هو المقالة L'essai

ــ ويتفرّع هذا المنهج النّقديّ إلى نقد تماه يعتمد L'empathie طريقا إلى طرافة الأثر وإلى نقد انطباعيّ مركّز على دهشة القارئ، وهما منهجان متقاربان.

من أعلامه Gourmontو Alain وJ .P Richard

ــ بروز هذا المنهج فيما بين الحربين.

نقد التماهي:(ص 32) La Critique d'identification

يتنزّل هذا المنهج النقدي في النصف الأوّل من القرن العشرين.

من أعلامه : بودلار (Baudelaire) ومونتانيي (Montaigne) و"ريشار" (J.P. Richard) وبولي (Poulet)

المنارة للاستشارات

هو نقد يسعى أوّلا وقبل كلّ شيء إلى فهم الأثر الأدبيّ كما يقول جورج بولي

وهذا السعي إلى فهم الأثر لا يمكن أن يكون إلاّ ذاتيّا أوهو سعي إلى إدراك العالم التخييليّ الشعريّ للكاتب وإلى إدراك طرافته الإبداعيّة.

وهو نقد داخليّ للنصّ باعتماد مختارات من النصّ ولهذا فهو لا يرمى لا إلى الشموليّة ولا إلى الحقيقة الكاملة. فالقراءة حسب هذا المنهج هي مسلك لا يقصي غيره من مسالك القراءة.

وهو منهج يعتمد النصّ (لا خارج النصّ) ويربط الصّلة بين النصّ وقارئه بحثا عن انسجام وتواصل بينهما.

النقد الانطباعي:(ص 33) La Critique Impressioniste

من أعلامه : Gombrowiez \ Julien Gracq \ Jules Le maître

ـ هو منهج مقتصر على الأثر الأدبيّ غير مبال بالمعطيات الخارجة عنه.

ـ هذا المنهج النّقديّ لا يحبّ أن يكون منهجا علميّا ولا أن يصدر عن المختصّين في البحث العلميّ.

هو نقد لا يريد أن يقوم على إصدار الأحكام في الأثر الأدبيّ بل يسوّي بين الناقد والمبدع ـ وهو نقد يقوم على تعبير النّاقد عن مشاعره فهو لا يتكلّم على المبدع وإبداعه بل على نفسه وما تركه الإبداع فيه.

ـ فالنّاقد مثل الأديب منتج لإبداع على الإبداع فهو بشكل من الأشكال نقد جماليّ

ـ النّاقد متذوّق للنّصّ ومعبّر عن لذة النّصّ.

المنارة للاستشارات

ـ يميّز رولان بارت في إطاره بين لذة النّصّ ومتعة النّصّ(انظر هذين المصطلحين)

ـ يعاب على هذا المنهج النّقديّ الإغراق في الذاتيّة وغياب الصّرامة العلميّة وخشية الوقوع في السّطحيّة.

ـ من المعارضين لهذا المنهج Gustave Lanson

لذّة النصّ : (ص 35) Plaisir du texte

متعة النصّ :(ص 35) Jouissance du texte

هي مقاربة نقديّة تتنزّل في سياق المنهج الانطباعيّ في القراءة.

ـ وهي، حسب رولان بارت، لا تتمثل في إصدار أحكام ذوقيّة في الأثر بل في التعبير عمّا كان مصدر لذّة في نفس المتلقّي.

ـ يميّز بارت بين لذة النّصّ ومتعة النّصّ فلذّة النّصّ مفهوم يبرز ما به يتميّز الأدب، من حيث هو جنس من أجناس الكتابة، عن العلوم والايديولوجيّات. أمّا متعة النّصّ فهي حصن مانع من تمييع الأدب واعتباره مجرّد استهلاك ثقافيّ

نصّ اللذّة : (ص 35) Texte de plaisir

نصّ المتعة : (ص 35) Texte de Jouissance

ـ يميّز رولان بارت بين نصّ اللذة ونصّ المتعة

ـ فنصّ اللذّة عنده هو منهج نقديّ ناشئ من تعبير النّاقد عن ما يشعر به من الرضى الثقافيّ عند قراءة النّصوص اللذيذة الكلاسيكيّة خاصّة.

المنارة للاستشارات

ـ أمّا نصّ المتعة فهو ليس قراءة مرتخيّة للنّصّ بل هو قراءة متوترة ومتشنّجة للنصّ ومتيقظّة، إنّه قراءة متوغلّة في أحشاء النّصّ وأعماق اللغة ومفرزة لنصّ قصير وإيحائيّ خارق حدود العلم والنّقد والمجتمع.

النقد التّفسيريّ: La Critique explicative **(ص 37 وص 117)**

ـ يميّز بارت، في النقد، بين اتّجاهات تأويليّة جماليّة (انظر هذا المصطلح أسفله) وبين اتّجاهات النّقد الرّمزي ذات المقاصد العلميّة ومن جملتها النّقد الموسوعيّ والنّقد الشكليّ وهي تسعى إلى فهم الأثر الأدبيّ بالنّظر في مكوّناته الخارجيّة أو الدّاخليّة في لغة تسعى جهدها إلى أن تكون موضوعيّة حياديّة واضحة ومحدّدة للمعنى.

- والنّقد التّفسيريّ منهج مقابل للنّقد الذّوقيّ.

- ويقوم النّقد التفّسيريّ على معرفة بيوغرافيّة وتاريخيّة للأثر وهذا ما يضطلع به النّقد الموسوعيّ أو يقوم على طريقة موضوعيّة في تناوله مثلما نرى في النّقد الشّكليّ اللّسانيّ والنّقد التّأويليّ والتّحليل الاجتماعيّ أو الباطنيّ.

- ويُنعت النّقد التّفسيريّ غالبا بأنّه نقد خارجيّ موضوعيّ قائم على المعرفة والوصف والتّأويل.

النقد التّأويلي الجماليّ: (ص 38 **وص 110**) La Critique d'interprétation esthétique

ـ هو أحد قسميْ النّقد التفسيريّ وقسمه الثانيّ هو المناهج النّقديّة ذات المقاصد العلميّة.

ـ لا يراد للنّقد، في إطار هذا المنهج، أن يكون إصدارا للأحكام في الأثر الأدبيّ واكتشافا لِما فيه من الحقائق ولا يراد للنّقد أن يكون علما صارما كاشفا لأسرار الأثر وأعماقه.

المنارة للاستشارات

وإنّما النّاقد، في إطار هذا المنهج، هو كاتب والنّقد هو إعادة كتابة أسلوبها أدبيّ أكثر منه علميّ.

فالنّقد يكون بدوره إبداعا على الإبداع حاملا لبصمات صاحبه معبّرا عن رؤيته الخاصّة في الأدب.

النبرة الحقيقيّة والنبرة الصّحيحة :(ص 40) Ton vrai, ton juste

ـ يتحدّث رولان بارت عن النّبرة الحقيقيّة والنّبرة الصّحيحة في إطار كلامه على النّقد التّأويليّ الجماليّ ويقيم بينهما علاقة تقابل في تحديد الأهداف من العمليّة النّقديّة. فليس مطلوبا من النّاقد أن يبحث في الأدب عن حقيقة تحدّد معانيه ومقاصده باعتباره موضوعا للبحث وإنّما يراد من النّاقد النّظر في منطق النّصّ والنّبرة الصّحيحة التّي بها يحصل الانسجام التأويليّ الرّمزيّ بين الكتابة الأدبيّة والكتابة النّاقدة.

الأدب المخبريّ :(ص 59) La Littérature de laboratoire

ـ هو وصف يطلقه ج. قراك على أسلوب من الكتابة الأدبيّة فيما بين القرنين التاسع عشر والعشرين يتميّز بإيغاله في استخدام تقنيات الكتابة استخداما يقضي على الإبداع وعلى الأدب.

الشّعر النقديّ :(ص 59) La Poésie critique

هو أسلوب بارز في الكتابة الأدبيّة ولاسيّما منها الكتابة الرّوائيّة في منتصف القرن العشرين يتميّز بالجمع ما بين النّقد والأدب حيث تتحوّل الرّواية إلى كلام على الكلام وتأمّل فيه ونقد له وينعت ج. قراك هذا الشعر النّقديّ الهجين الذي هو ليس من الشعر ولا هو من النقد، بأنّه شعر غريب، مسيء إلى الشعر غير مسؤول وغير صادق.

المنارة للاستشارات

النّقد المضادّ : (ص 51) L'anticritique

ــ هو منهج في النّقد يدعو إلى سبر أغوار اللغة الأدبيّة في أبعد أعماقها فليست هي اللغة الواضحة المنظّمة المنتظمة وإنّما هي اللغة الغامضة المتناقضة الجامعة بين المعنى واللاّمعنى باعتبار أنّ الأدب هو اللاّممكن وأنّ الأدب بما فيه من إبداع يرفض أن يكون ممكنا وعلى هذا الأساس وجب أن يكون النّقد لا نقدا أو نقدا مضادّا يبرز لا جوهريّة اللغة وما فيها من تناقضات فيكون النّقد المضادّ نقدا نافيا بخطاب مناف للمنطق.

النقد المقالي :(ص60 وص 144) La critique essayiste

هو حركة نقديّة معارضة للنقد التاريخيّ اللّنسونيّ تنتقد إلحاق الأدب بتاريخ الأدب وتدعو إلى اعتبار الأدب هو موضوع البحث، وهو شكل من أشكال النقد المبدع ساهم عدد من المجلاّت العلميّة في نشوء هذا المنهج النّقدي وتطوّره في أواخر القرن 19 وبدايات القرن العشرين.

من أعلامه : " ر. قورمان " (R. Gourmont) و"ف.فينيون" (F. Fénéon) والانطباعيون : "أ. فرانس " (A. France) و"ج. لماتر " (J.Lemaître).

النقد المتعالي :(ص 44) La Critique transcendante

ــ هو نقد مقابل، عند تودروف، للنقد الآني.

ــ هو نقد خاضع لقيمة من القيم أو نظرية من النظريّات ومرجعيّة من المرجعيّات موجودة قبل النّصّ المحلّل ومتحكّمة فيه ومتعالية عليه ولذلك فهو نقد مسبّق ومنه النّقد الدّغمائيّ والنّقد الهرمينوطيقيّ العلميّ.

النقد الآني :(ص 39 و151) La Critique immanante

ــ يميّز تودوروف في كتابه " critique de la critique" بين اتّجاهين أساسيين في النّقد : بين أن يكون النّقد آنيّا أو متعاليا :

المنارة للاستشارات

فالنّقد الآني لا يخلط بين المعنى والحقيقة.

ــ وهو نقد يمتنع عن إصدار الأحكام.

ــ وهو نقد مركّز في البحث على النّصّ.

ــ وهو ناظر في النّصّ في كلّ أبعاده ما اتّصل منها بمتن النّصّ (النّقد البنيويّ التّأويليّ) وما اتّصل منها بسياقات النّصّ (التّاريخيّة والبيوغرافيّة وغيرها).

ــ والنّقد الآني شكل من أشكال النّقد اللاّحق.

النصوص الماقبليّة :(ص 43) L'avant – texte

هي كلّ ما يكتبه الكاتب، خلال مراحل الكتابة، ممّا لا يندرج ضمن الصّيغة النّهائيّة للنّصّ من ذلك : التخطيط للنّصّ والمسوّدة بما تتضمّنه من تشطيبات وتصوّرات للنّصّ مختلفة.

ــ وهذه النّصوص الماقبليّة تكون محلّ تحليل عميق باعتبارها نصوصا قائمة بذاتها، بل هي قد تستأثر بالأولويّة على النّصّ النّهائيّ في منهجيّة النّقد النّشوئيّ النّاظر في نشأة النّصّ.

النقد الدّاخليّ : (ص 43) La Critique interne

هو النّقد الذي يتناول الأثر من داخله ساعيا إلى تحليل أشكاله ودلالاته.

ــ من مناهج النّقد الدّاخليّ : النّقد الذوقيّ والنّقد الشكليّ والنّقد التأويليّ النّصيّ والجماليّ.

ــ والنّقد الدّاخليّ هو نقد لاحق وليس نقدا مسبّقا.

المنارة للاستشارات

النقد الخارجيّ : (ص 43) La Critique externe

هو تفسير للأثر الأدبيّ بالنّظر إلى معطيات وعناصر خارجة عن النّص. من ذلك تفسيره انطلاقا من ردود فعل المتلقي أو بالنّظر في أسباب نشأته ومصادره بالرّجوع إلى مبرّراته السّير ذاتيّة (والبيوغرافيّة) أو التاريخيّة أو النّفسيّة أو الاجتماعيّة بتنزيله في عصره.

ـ من مناهج النّقد الخارجيّ : النّقد الموسوعيّ والنّقد التأويليّ ذي النّزعة العلميّة.

ـ النّقد الخارجيّ هو نقد مسبّق وليس نقدا لاحقا.

التناصّ :(ص 60 وص 195 و299) Intertexte/ intertextualité

- التناصّ هو جملة الروابط بين النصوص المختلفة (عن طريق الاستشهاد والإشارة والإحالة والاقتباس الخ...)

- وقد عوّضت "جوليا كريستيفا" مصطلح "التّداخل الذّاتيّ" (Intersubjectivité) بمصطلح "التّناصّ" وهي تعرّف التّناصّ بأنّه أن يتولّى نصّ من النّصوص امتصاص نصّ آخر وتغييره. وهو مفهوم في غاية الثّراء استخدمه "باختين" وغيره مدخلا إلى فتح النّصّ على محيطه الثّقافيّ والاجتماعيّ.

- وعوّض "ج. جينات" مصطلح "التّناصّ" بمصطلح "الاختراق النّصّي"

Transtextualité للدّلالة على كلّ العلاقة الممكنة بين النّصّ وغيره من النّصوص محاكاة وتغييرا.

- ويعرّف رولان بارت النّصّ على أنّه تناصّ أي أنّه نسيج جديد من شواهد نصيّة متجاوَزة.

المنارة للاستشارات

وفي علاقة الأدب بالنّقد جاء استعمال مصطلح التناصّ في السّتينات في سياق الكلام على كسر الحواجز بين الأدب والنّقد. فكان تداخل الجنسين شكلا من أشكال التّناصّ وذلك انطلاقا من أنّ كلّ كتابة ليست سوى إعادة كتابة ومادام الكاتب لا يكتب من عدم فإنّ النّاقد مثله يعيد كتابة الأثر بتغيير النّصّ الذي منه ينطلق. ولهذا فإنّ إعادة الكتابة النّقديّة تعادل الكتابة الأدبيّة.

النصّ السّامي / النصّ الشّائع:(ص61) Hypertexte \ Métatexte

- يقابل ج. جينات بين النّصّ السّامي hypertexteوالنّصّ الشائع métatexte.

ـــ وهو يعني بالنّصّ السّامي النّصّ التخييلي الفنّي وبالنّصّ الشّائع النّصّ العادي غير الفنّيّ.

ـــ ويقابل ج. جينات بين hypertexte النّصّ السّامي وhypotexte النّصّ الشّائع في سياق آخر هو سياق التّناصّ. فقصد بالنّصّ السّامي : النّصّ اللاّحق الآخذ المعيد لكتابة النصّ السّابق. وقصد بالنّصّ الشّائع المعنى المعاكس وعنى به النّصّ السّابق مصدر المحاكاة أو التغيير المأخوذ منه.

الكاتب :(ص 62 وص 152) Ecrivain

الكويتب :(ص 62 وص 152) Ecrivant

ـــ يميّز رولان بارت بين الكاتب والكويتب والمقصود من"الكاتب" عنده هو الباثّ لرسالة غير قابلة للتلخيص لأنّه يشتغل على اللغة ويتّخذ من صناعة الكلام غاية في حدّ ذاتها سواء كان أديبا أم ناقدا، ولذلك تكون

المنارة للاستشارات

لغة الكاتب لغة رمزيّة متعدّدة الدلالة. أمّا "الكويتب " فعلى خلاف ذلك، ناظم للكلام يتّخذ من اللغة طريقة للتّعبير وتبليغ مقاصده.

نظرة حميميّة : (ص 63) Regard intime

نظرة مشرفة : (ص 63) Regard surplombant

- تتمثّل العمليّة النّقديّة عند ج. ستاروبنسكي في التقاء نظرتين : نظرة حميميّة ونظرة مشرفة وتكون النّظرة الحميميّة صادرة من الكاتب وتكون النظرة المشرفة صادرة من النّاقد وهي نظرة يقظة بفضلها يكتسب الأثر وجوده ومعناه.

الفعل القولي : (ص 69) Acte locutoire

الفعل المقصديّ :(ص 69) Acte illocutoire

- يسعى العديد من المنظّرين إلى تقليص الفوارق ما بين الكاتب والنّاقد ورغم أنّ عملهما، كليهما، عمل إبداعيّ فإنّ الذي يميّز فعل الكاتب هو أنّه فعل قوليّ يسعى إلى خلق المعنى على أطرف وجوهه وأنّ فعل النّاقد هو فعل مقصديّ يسعى إلى الإقناع بالمعنى وتوجيه القارئ إلى تأويل معيّن للنّصّ.

المرجعيّة التراتبيّة :(ص 40) Déréferentialisation

تتنزّل هذه المرجعيّة التراتبيّة في إطار التّمييز بين العمليّة الإبداعيّة الأدبيّة والعمليّة النّقديّة فالأدب هو الوسيط بين الكاتب والعالَم أمّا النّقد فهو الوسيط بين الأدب والقارئ. فالعالَم هو مرجع الأدب، والأدب هو مرجع النّقد فيكون النّقد في مرجعيّة من الدرجة الثانيّة في علاقته بالأدب (ص 37).

المنارة للاستشارات

ويستخدم مصطلح المرجعيّة التراتبيّة في سياق آخر متعلّق بعلاقة النّقد بالأدب، وهو مدى اتّصال النّقد بالأدب والتحامه به ومدى انفصاله عنه وإشرافه عليه مثل ما يحصل في المنهج البنيويّ مثلا حيث يتكلّم الدّارسون عن مرجعيّة تراتبيّة.

الأدبيّة :(ص 70 و286) La Littérarité

هي ما به يكون الأدب أدبا ولا يكون كتابة عاديّة أي إنّها ما في الأدب من اشتغال على اللغة وارتقاء بها عن الخطاب العاديّ لتكون لغة شعريّة تكتسب اللغة فيها بعدا رمزيّا بلاغيّا تتجاوز فيه دلالة اللغة ما يستفاد منها في الدّلالة العاديّة المشتركة المعجميّة لتكون لها دلالة خاصّة يصنعها الأديب بتركيب للكلام مخصوص. وفي الأدبيّة تكمن طرافة الأدب وخصائصها التي تعدل بها عن القاعدة اللغويّة والأدبيّة.

وقد اعتبر "جاكبسون" الأدبيّة موضوعا للنّقد واعتبر خصوصيّة النّصّ الأدبيّ قائمة في وظيفته الإنشائيّة التّي تتمثّل في أنّ النّصّ الأدبيّ لا يحيل على شيْء آخر سواه.

السّلخ :(ص 73) La paraphrase

ــ المقصود بالسّلخ في هذا السّياق، ما يقع فيه النّاقد من اجترار النّص الأدبيّ وسلخه عندما ينتهج نقدا ذاتيّا فيه انخراط لا مشروط في الأثر والتصاق به وذوبان فيه يولّد خطابا تمجيديّا.(انتخابيّا).

أثر نقديّ / أثر أدبيّ :(ص 74) Oeuvre critique / oeuvre de fiction

في المنهج النّقديّ الذاتيّ يمكن أن يتحوّل الأثر النّقديّ إلى امتداد وفيّ للأثر الأدبيّ فيحدث شكل من الإبداع المعاكس يتمكّن فيه الحدس

المنارة للاستشارات

النّقديّ العميق من إدراك الكاتب في ذاتيّته ويحصل بذلك بين النّاقد والكاتب توحّد روحيّ فيستوي بذلك الأثر النّقديّ والأثر الأدبيّ.

الانطباعيّة :(ص 74) L'impressionisme

تتمثّل الانطباعيّة، في هذا المقام النقديّ، في استغلال النّاقد للأثر الأدبيّ من أجل أن يخلق نفسه وهو لا يستند من الأثر الأدبيّ إلاّ إلى بعض مقاطعه دون بحث أو تروّ كافيين فيكون فيه ميل إلى الانحلال وضعف في الصّرامة واكتفاء بالنّفس ولهذا فإنّ هذا الاستهلاك النّرجسيّ للأثر يكون عاملا من عوامل عزلة الخطاب النّقديّ.

التسيّب : (ص 74) Dilettantisme

هو التسيّب الذي يقع فيه النّقد الذاتيّ الانطباعيّ عندما يتحلّل من صرامة البحث ويقيم علاقة وجدانيّة مع الأثر قائمة على اللّذة والانكفاء على الذات.

النقد النشوئيّ :(ص 79 وص 174 وص 250) Critiques génétiques

- النّقد النّشوئيّ بحث في عمليّة خلق الأثر وفي المغامرة الفكريّة والتّأليفيّة التّي عنها ينشأ نصّ معيّن دون غيره من نصوص أخرى ممكنة، فالنّصّ هو وليد جملة من العمليات. والنّصّ الذي ينشره الكاتب هو صورة رضي الكاتب عنها في لحظتها ولكن النّصّ يبقى دائما مفتوحا وغير منتهٍ.

وعلى هذا الأساس فالأهمّ في النّقد النّشوئي ليس النّصّ المغلق ولكن ما هو قبل النّصّ.

- يتمثّل العمل في النّقد النّشوئيّ في تكوين ملفّ يجمع فيه النّاقد مسوّدات الكاتب وتقييداته وملاحظاته قبل شروعه في الكتابة فيدرسها وينظر في مخطوطات النّصّ وإصلاحاته فإذا نظّمها وأرّخها نظر في تطوّر

المنارة للاستشارات

إعداد النّصّ وقدّم تأويله للنصّ على ضوء منطقه وتحرّكه نحو صيغته النّهائيّة.

- يسمح النّقد النّشوئيّ الباحث في مراحل عمليّة الكتابة وتطوّرها بمعرفة أفضل بآليات الكتابة وكيفيّة اشتغالها ويعين على فهم أفضل لمعاني النّصّ النّهائيّ. والنقد النشوئيّ حركة منخرطة ضمن النّقد الشّكليّ وعنه يتفرّع النّقد الموسوعيّ والنّقد الهرمينوطيقيّ الخارجي.

- تطوّر النّقد النّشوئيّ في الرّبع الأخير من القرن 20 بسبب عاملين أحدهما حداثيّ وتمثّل في جماليّة النّصّ المفتوح اللامنتهي وفي انفجاره والثّاني في افتقاد عامل نشوئيّ مهمّ لا يهدينا إليه إلاّ الكاتب وهو ما يستحضره الكاتب من المصادر لحظة الكتابة.

المذهب الموضوعي :(ص 72) Objectivisme

المذهب الذّاتيّ :(ص 72) Subjectivisme

تقوم بين هذين المصطلحين علاقة تقابل تتّصل بالمنهج الواجب على النّقد اتّباعه إزاء الأدب.

إذا اشتدّ اقتراب النّقد من الأدب تحوّل إلى محاكاة وإلى مناجاة وإذا اشتدّ ابتعاده عنه سقط في فخّ العزلة ولهذا اقترح "ستاروبنسكي" أن يكون النّقد محاورا للأدب فلا هو يذوب فيه ولا هو يدوسه بثقله المنهجيّ.

ومن مميّزات النّقد الموضوعيّ أن يسعى إلى البحث في النّصّ الأدبيّ عن معنى "موضوعيّ" يحاول النّقد الشكليّ تحديده وعن معنى "خفيّ" يحاول النّقد الهرمينوطيقيّ الكشف عنه وأن يسعى إلى البحث عن المعنى الحقيقيّ للأثر الذي يكون الكاتب قد قصده أو يكون العصر قد حدّده.

المنارة للاستشارات

ومن مميّزات النّقد الذاتيّ أنّه قراءة منحازة مغرمة تسعى إلى ملامسة كائن "sujet " أي تجربة روحيّة لا يمكن فهمها وإدراكها إلاّ إذا وضعنا أنفسنا مقامها وفي همومها. وهكذا فلئن كان الخطاب النّقديّ الواصف لاشتغال النّصّ يفضّل الصّرامة المنهجيّة فإنّه لا يهمل، رغم ذلك، الاهتمام بالكاتب ورؤيته للعالم.

التّعرية والتّغطية : (ص 77) Devoilement – Revoilement

يتّخذ ج. ستاروبنسكي منهجا نقديّا وسطا يتنزّل بين عمليتين متقابلتين هما تعريّة النّصّ وتغطيّته ويوافق بين صرامة منهجيّة تتمثّل في دراسة الآليات التّقنيّة وتدبّر فكريّ متحرّر من كلّ القيود التّنظيميّة (مصطلحان موازيان لمصطلحيْ : التّشفير.وفكّ التّشفير).

فكّ التّشفير ـ إعادة التّشفير :(ص 77) Déchiffrer – rechiffrer

فكّ شفرة النّصّ هو تفكيكه إلى وحدات شكليّة لغويّة في أصواته ومعجمه وتركيبه وصوره وإلى وحدات دلاليّة يبرزها التّحليل الشكليّ.

وإعادة تشفير النّصّ هو إعادة تركيبه بعد تفكيكه والكشف عن معانيه في صياغة مخالفة، طبعا، عن صياغة النّصّ تقدّم تفسيرا له أو تأويلا له يفضي إليه فكّ الشّفرة.

القراءة ـ الكتابة : (ص 76) Lecture – écriture

هو منهج في النّقد يعمل على إعادة خلق الأثر الأدبيّ من الدّاخل باستخدام المحاكاة الأسلوبيّة أحيانا باستعارة بعض عبارات النّصّ وبمحاورته. ولكنّه منهج أدبيّ لا يعمد إلى الكشف عن الأثر وإلى تفكيكه بقدر ما يعمد إلى تأويل نقديّ تخييليّ يعبّر فيه النّاقد عن ذاته وإن بأسلوب يقلّ كثافة عن أسلوب الأثر الأدبيّ.

المنارة للاستشارات

القراءة ـ إعادة الكتابة :(ص 133) Lecture – récriture

هي منهجيّة نقديّة تمنح الذّات القارئة مساحة ذاتيّة واسعة في تلقّي الأدب وإعادة كتابته كتابة إبداعيّة تتحاشى تفسيره وتجميده.

التّحليل الاستردادي :(ص 84) Analyse regressive

التّحليل المتدرّج :(ص 84) Analyse progressive

ـ هما مقاربتان متكاملتان تندرجان في إطار النّقد الكامل الذي يمثّل "ساتر" أبرز منتهجيه.

– وكلتا المقاربتين بحث في تحديد صاحب النّصّ لكيانه.

– أمّا التّحليل الاستردادي فتحليل لما كتبه الكاتب في شبابه بحثا عن الخطوط المميّزة لشخصيته.

– وأمّا التّحليل المتدرّج فمتابعة لتطوّر مشروع بناء الذّات وبحث كامل في التّمشّي المتّبع في تجلّي كيان الكتاب من خلال آثاره المجسّدة لذلك الكيان.

ـ من مراجع هذه المقاربة في كتابات "سارتر" :

"L'idiot de la famille."

"Saint Genet comédien et martyr."

Gustave Flaubert de 1821à 1857.""

القراءات الصّغرى :(ص 83) Les Microlectures

– هي قراءات صغيرة أو قراءات مركّزة على الوحدات الصّغيرة في النّصّ. من ذلك النّظر في قيمة معيّنة أو مشهد معيّن أو صورة معيّنة أو لفظ

المنارة للاستشارات

معيّن. إنّها قراءة تعتمد الجزئيّة الصّغيرة في النّصّ، و تسعى، من خلال التقريب بين حبّات النّصّ المتباعدة وإعادة ترتيبها، إلى تقديم تأويل له.

التحليل والتأليف : (ص 83) Analyse et synthèse

- يدعو "أ. تيبودي" (A. Thibaudet) إلى أن يكون في النّقد توازن بين نزعتيْ التّحليل والتّأليف فإذا كان من الضّروريّ في العمليّة النّقديّة أن يهتمّ النّاقد بما في الأثر من خصوصيّات وأسباب فرادة فإنّ عليه من جهة أخرى أن يكون مؤلّفا مرتّبا مصنّفا أي مقدّما للنّصّ ببنية نقديّة غير بنيته الإبداعيّة.

الحكم القاطع :(ص 82) Le Systématisme

- يدعو الدّارسون إلى اجتناب الوقوع في الحكم النّقديّ القاطع الآليّ الذي يتوهّم بكلّ ثقة وبدون احتراز أنّ للأثر الأدبيّ معنى أو معنييْن يتولّى النّاقد الكشف عنها.

الأثر الأدبي : (ص 74 وص 81) L'Oeuvre

- ستاروبنسكي : الأثر الأدبيّ هو نظام من العلاقات المتغيّرة القائمة ما بين وعي الكاتب والعالَم بينما يكون الأثر النّقديّ نظاما من العلاقات المتغيّرة ما بين وعي القارئ الكاتب والأثر الأدبيّ.

- بارت : الأثر الأدبيّ هو إنتاج تمّت صياغته بصفة نهائيّة وأبدعه كاتب عبّر فيه عن ذاته.

والنّصّ، على خلاف الأثر، إنتاج مفتوح متعدّد الدّلالة متجاوز لحدود العبارة والتّأويل. (انظر مصطلح : نصّ)

الوعي المتعالي عن النّقد :(ص 81) La Conscience supracritique

- في إطار تجاذب النّقد يَتنازعه قطبا الموضوعيّة والذّاتيّة فإنّ النّقد قد يميل إلى الاتّحاد بالأثر دون تفسير له أو إلى تفسيره دون اتّحاد به فيكون

المنارة للاستشارات

النّقد في الحالة الأولى وعيا متعاليا عن النّقد حسب عبارة "م. بلانشو" (M. Blanchot) متحرّرا من لغة النّصّ هو إلى الذّاتيّة والغموض أقرب ويكون النّقد في الحالة الثّانيّة إلى الموضوعيّة وإلى الالتصاق بعالم الكاتب الحسّيّ وإلى الوضوح أقرب.

الكاتب : (ص 82) Le sujet

- ارتبط مفهوم الأدب من القرون الوسطى إلى القرن 18 بالبلاغة واحتلّ فيه الكاتب مركز الاهتمام.

وارتبط مفهوم الأدب في منتصف القرن 20 بالكتابة حيث يستقلّ النّصّ بنفسه ويحيل على نفسه وقد أدّى ذلك إلى موت الكاتب باعتباره ذاتا متميّزة وموضوعا للخطاب ولم تعد عمليّة الكتابة تعبيرا عن ذات قائمة وإنّما أصبحت خلقا حادثا في لحظة القراءة.

- ويتأرجح مصطلح sujetبين الدلالة على الكاتب وعلى موضوع الكتابة بصفة أعمّ، إذ أنّ الكاتب غالبا ما يكون موضوع الكتابة.

النقد البنيويّ :(ص 81 وص 286) La Critique structurale

- النّقد البنيويّ ليس مدرسة نقديّة وهو مصطلح تنضوي تحته ممارسات نقديّة مختلفة.

- يقابل "ج. جينات" بين النّقد الهرمينوطيقيّ والنّقد البنيويّ ويرى أنّ النّقد الهرمينوطيقيّ يعالج "الأدب الحيّ " الذي يمكن أن يعيشه الوعي النّقديّ والنّقد البنيويّ يتناول الأدب القاصي الذي يصعب فكّ شفرته والذي لا يمكن إدراك معناه إلاّ من خلال عمليّات الكشف البنيويّ.

المنارة للاستشارات

- ج. جينات : النّقد البنيويّ هو تحليل منغلق على النّصّ غير معتبر لمصادره وأسبابه.

- هو تحليل آني ناظر في النّصّ المغلق يحاول الكشف عن بنية النّصّ من خلال مادّته اللّغويّة.

ـ من النّقد البنيويّ : المنهج الإنشائيّ والأسلوبيّ.

النقد الموضوعاتيّ :(ص 81) La Critique thématique

- هو منهج نقديّ يسعى إلى المحافظة على شكل من أشكال التّوازن بين الموضوعيّة والذاتيّة.

- هو يبحث في النّصّ عن مواضع الالتقاء بين تناغم النّصّ الأدبيّ والنّصّ النّقديّ.

فيكون النّصّ هو الملتقى بين شخصين وبين مسيرتين مسيرة الأثر من حيث هو نظام من العلاقات المتحوّلة بين ضمير الكاتب والعالَم ومسيرة العمل النّقديّ من حيث هو نظام من العلاقات المتحوّلة ما بين ضمير القارئ الكاتب والأثر الأدبيّ.

- إنّ النّقد البنيويّ يساهم في خلق هذا التّوازن بين الموضوعيّة والذاتيّة في النّقد الموضوعاتيّ حيث تلتقي بنية الأثر الأدبيّ بتجربة إنسانيّة ناقدة.

- من أعلام النّقد الموضوعاتيّ : J. R. Richard وJ. Rousset وG.Poulet

- من النّقّاد الأوائل في هذا المنهج النّقديّ Gaston Bachelard و Albert Beguin

المنارة للاستشارات

- ينخرط النّقد الموضوعاتيّ في الفلسفة الظاهراتيّة (الفينومينولوجيّة) التي لا تميّز بين الدّاخل والخارج فكلّ شيء هو موضوع للوعي ولهذا فإنّه يوجد تفاعل بين الذات المبدعة والأشياء الخارجيّة القائمة في العالم الحسّيّ فالذات الواعيّة تحدّد نفسها في علاقتها بالأشياء حولها ويعرّف الإنسان بتحديد علاقته بالأشياء وكيفيّة إدراكه للعالم ولذاته ويمثّل الأدب مجالا يبرز فيه جهد الذّات في إدراك الكيان، والنّاقد ساع إلى إدراك التّجربة الفريدة من نوعها التي يعيشها الكاتب والصور الموضوعاتيّة أو الايديولوجيّة لعمق التّجربة المعيشيّة والتي تتجلّى له من خلال تشكّلات النّصّ المعجميّة والتّركيبيّة والبلاغيّة.

ـ على النّاقد أن يبرز شبكات دلاليّة وبُنى كاشفة عن عالم ذهنيّ يصنعها المبدع كلّ حسب حاجته.

- يركّز Gaston Bachelard على الخيال المبدع عند الكاتب دارسا رؤية الكاتب الحالمة في الأشياء

- لقد درس "قاستون باشلار" الخيال المبدع دارسا من خلال النّصّ أحلام الكاتب التّي يسلّطها على المادّة (دراسته للماء والأحلام) ودراسة العناصر الأربعة والمكان والزّمان المنظّمة لعلاقة الكاتب بالعالَم. (الربط بنقد الوعي).

إنّ الموضوع عند" ج.ر. ريشار" هو المبدأ المجسّد والمنظّم للذات الكاتبة، والموضوع هو المحور للعالم الأدبيّ ويمكن للنقد، عنده، أن يضطلع بمهمّة التغلّب، تدريجيّا، على الفوضى الظاهرة في الأثر فتقدّم له رؤية شاملة ومنظّمة ومتناسقة تساعد القارئ على إعادة تركيب الوحدة الفكرية الكاتبة.

المنارة للاستشارات

النقد الموسوعيّ :(ص 80 وص 131 وص 162 وص 196) La Critique érudite

– هو منهج نقديّ يتولاّه الجامعيون فيما ينشرون من مقالات وبحوث وكذلك الصّحافيون والدّارسون عامّة.

– هو البحث المتأنّي العميق في تاريخ الأثر الأدبيّ ولهذا فإنّه يندرج ضمن المنهج الموسوعيّ منهج تاريخ الأدب وتاريخ الأفكار والعقليات والنّقد البيوغرافيّ والنّقد النّشوئيّ.

– من أسباب تطوّر هذا المنهج ما كان للجامعة الفرنسيّة وخاصّة جامعة السوربون من اعتبار في عالم الأدب وما كان لدور النّشر من تأثير في السّاحة الثقافيّة الأدبيّة مثل "Gallimard" و"Grasset".

– يتّخذ النّقد الموسوعيّ منهجا موضوعيّا علميّا في دراسة الأدب (مقصيا الأبعاد الذاتيّة في القراءة النّقديّة)

من أعلام هذا المنهج "ق. لانسن" Gustave Lanson (– 1934 1857) و"سانت بوف" (Sainte Beuve) و"أ. تيبودي" (A. Thibaudet) و"ج. بريفو" (J. Prevost) وغيرهم.

نقد الوعي :(ص 145) La Critique de la conscience

– هو منهج نقديّ يتنزّل في إطار المنهج المقالي فيما بين القرنين 19 و20 م. المقابل للمناهج العقليّة والدّغمائيّة.

– يرمي هذا المنهج إلى الإنصات إلى الآخر وإعادة خلق العالم الشّعريّ للكاتب ويحاول أن يرسم العلاقات التّي تربط بين الوعي الإبداعيّ والأشياء الخارجة عنه المحيطة به.

– من أعلام هذا المنهج "ج. بولي" (G. Poulet)

المنارة للاستشارات

النقد الجمالي :(ص 80) La Critique esthétique

– شهد القرن17م مرحلة تحوّل من العصر الكلاسيكيّ الذي تحكّمت فيه القواعد والقوانين نحو العصور الحديثة التي أرادت أن تخلّص الفنّ من العقلانيّة وأن تحكّم الذوق.

وتأثّر النّقد بهذا الاحتكام إلى الذّوق فأصبح نقدا ذاتيّا جماليّا قائما على تجربة ذاتيّة في القراءة باحثا عن مقوّمات الخلق الجماليّ في الأثر الأدبيّ ومعبّرا عن ردود فعل القارئ إزاء عبقريّة الأثر وقوّته التّخييليّة على أساس أنّ الجمال هو التّناغم بين ما في الكاتب من حساسيّة تحملها وسائل التّعبير وما في القارئ من دهشة جماليّة تنشئها القراءة. فكان النقد الجمالي منهجا نقديّا مركزّا على القارئ في علاقته بالنّصّ.

النقد الشّكلي :(ص 80 وص 285) La Critique formelle

– يرى "ج. جينات" أنّ الشّكلانيّة ليست، كما قد يتبادر إلى الذّهن، "منهجا في التّحليل يبجّل دراسة الشّكل على حساب المعنى وإنّما هو منهج يعتبر أنّ المعنى نفسه شكل ملتصق بالعالم الواقعيّ حسب تقطيع عام هو نظام اللّغة "

– والشّكلانيّة، عند "ستاروبنسكي"، هي تقنيّة من التّقنيات العلميّة القادرة بنفسها على الاستدلال على حسن اشتغالها والمعتمدة على جملة من الافتراضات المضبوطة ولهذا فرضت الشّكلانيّة نفسها في الوسط الجامعيّ والثّانويّ، وذلك لِما فيها من قابليّة للتّعلّم، على خلاف النّقد التّأويليّ.

– من فروع المنهج الشّكليّ : النّقد البنيويّ والإنشائية والأسلوبيّة ومناهج التّحليل اللّغويّ السّيميائيّ للنّصّ.

المنارة للاستشارات

- ممّا يعاب به النّقد الشّكليّ تركيزه على النّصّ وتجاهله الكاتب واعتباره النّصّ موضوعا مستقلاّ يُتناول تناولا علميّا موضوعيّا.

- ويعيب تودوروف على المحلّل الشّكلانيّ كبت ذاته القارئة وانسحابه خلف مادّة النّصّ الموضوعيّة المجمّعة.

المحاكاة :(ص 72 وص 95) Le Mimétisme

هي، في هذا السّياق، أن يفرّط النّقد في خصوصيّته التي تميّزه عن الأدب فيقترب منه حتّى يذوب فيه ويتحوّل إلى مجرّد محاكاة له.

المحاكاة :(ص 72 وص 95) Mimesis

- يعرّف أرسطو مفهوم المحاكاة (mimesis) على أنّه ليس المحاكاة الكاملة الوفيّة للطّبيعة ولكنّه إعادة خلق للطّبيعة باستخدام اللّغة الاستعاريّة.

- ويقسّم بول ريكور المحاكاة، في مجال البناء السّردي، إلى ثلاثة أصناف : صنف منها متعلّق بالقيم يعبّر عن تصوّر لعالم الواقع (وهو الزمن المعيش ما قبل السّرد) وصنف منها متعلّق بالشّعريّة يتولّى تحليل البنية النّصّيّة المحوّلة للوقائع إلى قصّة متماسكة الأطراف (وهو زمن السّرد) وصنف منها متّصل بالقارئ الذي يعيد تشكيل رؤية العالم المعبّر عنها (وهو زمن إعادة البناء).

المجمّع : (ص 94) Le compilator

المحلّل :(ص 94) Le commentator

- هما مصطلحان مترابطان متلاحقان في إنجاز العمليّة النّقديّة كما صوّرها "رولان بارت" في إرهاصاتها الأولى.

المنارة للاستشارات

- أمّا المجمّع (compilator) فهو ذلك النّاقد المتصرّف في النّصّ تصرّفا قليلا يضيف إليه شواهد مختلفة وأمّا المحلّل (commemtator) فهو ذلك الذي يحاول تفسيره.

النّقد الدّغمائيّ :(ص 118 وص 123 وص 140) La Critique dogmatique

الدّغمائيّة :(ص 118 وص 123 وص 140) Le Dogmatisme

- النّقد الدّغمائيّ (أو الدّغمائيّة) يلتبس في كثير من الأحيان مع النّقد المعياريّ أو المعياريّة وهو يتمثّل في تسليط القيم والأحكام المسبّقة على النّصّ أو استخراج القواعد المنظّمة للعمليّة الإبداعيّة وتجميدها وفرضها على عمليّة القراءة النّقديّة ويقابل النّقد الدّغمائيّ النّقد المراعي للخصوصيّة والفرديّة المحرّر للأدب والنّقد من كلّ القيود المنمّطة المجمّدة التّي بمقتضاها يصنّف الإبداع طبقات بحسب مدى التزامه بالقواعد المسلّطة عليه فتقع المقابلة بين الذاتيّة والدّغمائيّة.

ابتداع الموضوع : (ص 92 و95) Inventio

النّظم : (ص 92 و95) Dispositio

بلاغة العبارة : (ص 92) Elocution

- هذه مصطلحات ثلاثة مترابطة متلاحقة في عمليّة الكتابة الفنيّة مقتبسة من معالجة أرسطو لفنّ الشّعر.

- ويراد من inventio مرحلة الإبداع الأولى في تحديد الموضوع واختياره. ويراد من مصطلح dispositio مرحلة ترتيب الأفكار وتنظيمها ويراد من élocutio مرحلة ترتيب العبارة وبلاغة القول الحاملة للمعاني المؤثّرة في المتلقّي.

المنارة للاستشارات

النقد الصحافيّ :(ص 91 وص 114 وص 115 وص 129 وص 180) La Critique journalistique

- في السّنوات العشرين هيمنت الجامعة في فرنسا على السّاحة الأدبيّة ثمّ فسحت المجال للنّقد الصّحافيّ بظهور دور النّشر مثل "قاليمار" (Gallimard) والمجلاّت الأدبيّة مثل "الموند"(Le Monde) و(Le Nouvel Observateur) وغيرهما من الصّحف اليوميّة والدّوريّات وبروز صنف من الصّحافيين التّلفزيين في تنشيط الحياة الأدبيّة.

- ويختلف الخطاب الصّحافيّ باختلاف نوعيّة الجهاز الصّحافيّ بين أن يكون سمعيّا بصريّا وأن يكون ورقيّا وأن يكون مركزيا أو جهويا أو محليّا...

والصّحافيّون أنواع : منهم الصّحافيّ الأخلاقيّ أو صحافيّ الفضائح ومنهم الصّحافيّ المعرّف بالأدب ومنهم الصّحافيّ غير المتحمّس ومنهم الصّحافيّ المروّج للجديد.

- يُتّهم النّقد الصّحافيّ بأنّه نقد سطحيّ ملَخِّص للأدب أو ممجّد له وهو نقد يقتصر على التّعريف بما صدر أو الإشهار له أو التّرويج للثّقافة السّائدة ولهذا فإنّ من الدّارسين مَن يُقصي النّقد الصّحافيّ من النّقد.

- يصطلح "سانت باف "(Sainte-Beuve)(سنة 1839)على هذه الكتابة الصّحافيّة بمصطلح: "الأدب الصّناعيّ".

النقد الإيجابيّ :(ص 85) La Critique positive

- هو النّقد الذي يتفاعل مع الأثر الأدبيّ تفاعلا إيجابيّا ويعتبر أنّ حبّك للأثر يسمح لك بفهم أعمق له واكتشاف لكنوزه الخفيّة ويشحذ إحساسك به واهتمامك به.

المنارة للاستشارات

النقد الوضعيّ/ الوضعيّة: (ص 123) La Critique positive \ Critique positiviste\ positivisme

في بعض السّياقات التّركيبيّة يقع التّرادف بين positiveوpositiviste للدّلالة على النّقد الوضعيّ والوضعيّة.

- والنّقد الوضعيّ أو الوضعيّة يتمثّل في اقتباس المناهج التّاريخيّة والعلميّة في تحليل الأدب في نزعة وصفيّة تفسيريّة تصنّف الأدب إلى أجناس وتبحث في أسباب نشأته وإنتاجه. وقد أفضى السّعي بهذا المنهج الوضعيّ إلى إدراك درجة من الموضوعيّة والتّشبّه بالعلم إلى حدّ الوقوع في الدّغمائيّة المجمّدة للنّقد المفرّطة في أدبيّة الأدب وخصائصه الأسلوبيّة.

- يُعتبر "أوقست كونت" (Auguste Comte) المؤسّس للنقد الوضعي وهو منهج يسعى إلى تفسير حقيقة الوقائع عن طريق الملاحظة والتجربة والعلاقات الرابطة بين مختلف الظوهر.

وممّا يعاب به هذا المنهج الوضعيّ في التزامه بالعلميّة اعتماده في تاريخ الأدب على مفهوم التّطوّر في حين أنّ الأدب لا يخضع لهذا المبدإ القائل بأنّ اللاّحق مطوّر للسّابق ومتقدّم بالمعرفة.

القابليّة للتّصديق :(ص 95 وص 104 وص 106) La vraisemblance

- هو مصطلح مرتبط، عند أرسطو، بمفهوم النّظم في جنس الكتابة الدّراميّة خاصّة والسّرديّة عامّة وشرط القابليّة للتّصديق هو شرط ضروريّ مطلوب في نسج الأحداث وتسلسلها وحبك العلاقات بين شخصيّات القصّ بصورة تبدو للقارئ منطقيّة وممكنة وهذه القابليّة للتّصديق عامل أساسيّ من عوامل إقناع القارئ وحسن تقبّله للإبداع.

المنارة للاستشارات

– وقد كان هذا المفهوم محلّ اختلاف عند النّقّاد ولا سيّما في العصر الكلاسيكيّ في القرن السّابع عشر فاختلفوا في شروط القابليّة للتّصديق بين أن يكون شرطها منطقيّا صرفا بصرف النّظر عن الأطر الخارجيّة الزّمانيّة والمكانيّة للكتابة وبين أن يكون شرطها داخليّا متعلّقا بمنطق الأحداث داخل النّصّ وبين أن يكون خارجيّا اجتماعيّا أخلاقيّا يختلف باختلاف زمان الكتابة ومكانها فيُطلب فيه أن يكون مشابها لواقعه.

النّظم : (ص 92 و95) Muthos

- هو مصطلح أرسطيّ وهو مفهوم متعلّق بالإبداع الشّعريّ مشير إلى شرط من شروط الكتابة الفنيّة هو شرط النّظم إذ لا يكفي أن يكون للشّاعر تصوّر محاكٍ للعالم بل لا بدّ بعد ذلك من تنظيم ذلك التّصوّر وترتيب عناصره بالشّكل الذي يجعله قابلا للتّصديق.

الإبداع : (ص 92 و95) Poiein

- هو مصطلح أرسطي يعترف فيه أرسطو، على خلاف أفلاطون، بالقوّة الخلاّقة التّي تتّصف بها اللّغة الشّعريّة. ومن هذا الجذر اليوناني الذي يعني "الخلق" و"الإبداع" أُشتقّ مصطلح "الشّعر".

الشّاعر : (ص 95) Poietes

– هو كذلك مصطلح أرسطي وهو يعني "المبدع" و"المنتج" وبه يشير إلى القوّة الخلاّقة القائمة في الشّاعر وهو بذلك يرفع مقام الشّاعر على خلاف أفلاطون الذي لا يرى المدينة في حاجة إليه فأخرجه منها.

التّأويل المعياريّ :(ص 97 وص 138) L'interprétation normative

– هو منهج نقديّ في قراءة الأثر الأدبيّ قديم تاريخيّا إذ يعود إلى اتّخاذ نقّاد من أمثال "سيسرون" (Ciceron) و"هوراس" (Horace) كتاب "الشّعريّة" لأرسطو منطلقا لهم لوضع قواعد فنّ الشّعر، معتبرين النّاقد حاكما ورقيبا

المنارة للاستشارات

ومشترطين في الكتابة شروطا يحكم للأديب أو عليه بقدر التزامه وتقيّده بها فمن قواعد الأدب الخارجيّة الالتزام بالصّدق والأخلاق والإفادة والإمتاع ومن قواعده الدّاخليّة التزام الكتابة بقواعد اللّغة والبلاغة والنّسج على منوال كبار الأدباء. وقد تجذّر هذا النّقد المعياريّ في أعمال النّقّاد زمنا طويلا تجاوز عهد النّهضة الفرنسيّة (في القرن 16 م.) وامتدّ إلى القرن 18 م.

– إنّ النّقد المعياريّ نقد دغمائيّ (أُنظر هذا المصطلح) وهو قائم على سوء فهم كتاب الشّعريّة لأرسطو الذي لم يكن مقعّدا للعمليّة الأدبيّة بقدر ما كان واصفا ومحلّلا لها.

– ولئن كانت المعياريّة عملا مفيدا بل ضروريّا في تطوّر اللّغة والأدب، فإنّه يعاب عليها تسليط القواعد المستخلصة من وصف الأدب في مرحلة من مراحله على الإبداع وتجميد تلك القواعد البلاغيّة والخطابيّة والأخلاقيّة والذوقيّة لتصبح معايير بمقتضاها يصدر النّقّاد الحكم في الأدب دون اعتبار لحريّة المبدع وحقّه في الفرادة والتّميّز والعدول التّي تعدّ في حكم النّقد المعياريّ من المحظورات.

الإنسانيّة :(ص 98 وص 138) L'humanisme

الإنسانيّ : L'humaniste

هي حركة متعدّدة الاختصاصات تضمّ لغويّين وأدباء ونقّادا من طبقات مختلفة بورجوازيّة ودينيّة وأرستقراطيّة، ينتسبون إلى ما بين القرن 15 حتّى 18 م.

– ينزع النّقد الإنسانيّ إلى أن يكون نقدا تاريخيّا باحثا عن نصوص الأدب "الأصليّة" المجرّدة من زوائد المعلّقين والمفسّرين.

المنارة للاستشارات

- والنّقد الإنسانيّ نقد يعتبر أنّ الأدب، في مفهومه ووظيفته، حامل للقيم. وهي، عنده، قيم البورجوازيّة الرّافضة للإفراط في التّشاؤم والانحراف عن الأخلاق والمُثُل.

- وهو يعتبر أنّ مهمّته تتمثّل في إدراك الرّسالة التّي يريد الكاتب تبليغها إلى القارئ وهي رسالة مبنيّة على قيم إنسانيّة عاليّة قائمة على الخير والحريّة والعقلانيّة وعلى الإيمان بقدرات الانسان الفكريّة اللاّمحدودة.

العالِمون :(ص 98 وص 99) Les Doctes

- هي حركة نقديّة مندرجة ضمن النّقد الكلاسيكيّ، من أعلامها "قدّيس أوبنياك"(L'Abbe d'aubignac) في النّصف الأوّل من القرن 17 م. والعالـمون يقيمون نقدهم للأدب على أساس قابليّته للتّصديق ويكون ذلك باحترام قواعد اللّغة واحترام القيم الأخلاقيّة القائمة.

- يُعاب على منهج "العالـمين" تشدّدهم في فرض قواعد الكتابة والقراءة على الأدب وعلى النّقد في نزعة عقلانيّة يطغى عليها استعراض المعرفة.

التأدّب :(ص 97 وص 103 وص 107) Decorum

الإفادة والإمتاع :(ص 97) Utile dulci

- هما شرطان دعا "هوراس" (Horace) (16 أو 14 ق. م) إلى ضرورة توفّرهما في الكتابة الأدبيّة إنّهما شرط التّأدّب وهو شرط أخلاقيّ وشرط الإفادة والإمتاع وعلى أساسهما يحكم النّاقد في الأدب له أو عليه.

وبذلك تحوّل النّقد قديما وبعد كتاب أرسطو في "الشّعريّة" إلى نقد معياريّ.

المنارة للاستشارات

السكولاستيك :(ص 97) La Scolastique

– هي مذهب نقديّ ظهر في القرن 12 وبلغ أوجه في القرنين 14و15 وهو ينتهج نهج التّراث اللاّتينيّ موليا النّحو والبلاغة المقام الأوّل في تكوين الأديب وكتاباته ومصدرا الأحكام النّقديّة على أساسهما.

النقد الفيلولوجي :(ص 114 وص 128 وص 135) La Critique philologique

– الفيلولوجيا منهج نقديّ قديم يعود إلى القرن الثالث ق. م وهو يهتمّ بالتّحقيق في النّصوص يصنّفها بحسب مؤلّفيها وبحسب أجناسها وينظر في مدى التزامها بقواعد لغة الكتابة وفي مواضع الأدبيّة فيها ويتولّى تفسيرها وتأويلها.

– ونظرا إلى ما يعتري النّصوص من تشويه بسبب ما يضاف إليها من تعليقات وهوامش فإنّ الفيلولوجيا توجّهت في القرون الوسطى إلى البحث عن النّصوص "الأصليّة" حتّى تكون هي المعتمد.

– وباختراع الطّباعة اكتسبت المخطوطات أهميّة كبيرة ونشأ علم تاريخ المخطوطات في ألمانيا وفرنسا.

– وقد اعتمد النّقد الفيلولوجيّ في بدايات القرن العشرين أساسا يقوم عليه تاريخ الأدب بفضله يقع تحديد مصادر الأدب تحديدا علميّا فيما اصطلح عليه "قستاف رودلار" بالنّصّ الصّافيّ فكان النّقد الفيلولوجيّ وجها خارجيّا من وجوه النّقد النّشوئيّ الباحث في نشأة الأثر الأدبيّ.

الذّوق السّليم :(ص 101 و108) Bon goût

– لقد كان من ردود فعل "المتمدّنين" على "العالِمين" في القرن 17 م دعوتهم إلى البساطة والذوق السّليم في التّعامل مع الأدب. فلم يعد النّقد محتكما إلى المعيار الأخلاقيّ بل إلى مدى قدرة الأدب على إمتاع القارئ.

المنارة للاستشارات

– وقد عمّق القرن 18 م النّظر في مفهوم الذّوق السّليم وانتهى في دراسته للأدب والرّسم إلى أنّ الذّوق السّليم والجمال أمران نسبيّان يختلفان باختلاف المبدعين ومحيطهم وعصرهم وأنّهما لا يمكن أن يقعا تحت طائلة التّقنين والتّقعيد، إذ تقعيد الجمال يقتل الإبداع.

المتمدّنون :(ص 98 ـ 99) Mondains

– يمثّل "المتمدّنون" حركة فكريّة نقديّة معاصرة لحركة "العالِمين" في القرن 17 م ومقابلة لها. ففي الوقت الذي أقام فيه "العالِمون" نقدهم للأدب على احترام القواعد النّحويّة والبلاغيّة والأخلاقيّة فإنّ "المتمدّنين"، على خلاف ذلك، يعيبون عليهم هذا التّعالي والتّباهي المعرفيّ ويفضّلون نقد الصّالونات الشّفويّ حيث تعتمد قراءة الأدب على البساطة والإمتاع والذّوق الرّهيف.

فنّ الكلام :(ص 101) Bien parler

فنّ التفكير :(ص 101) Bien penser

فنّ الجمال : (ص 101) Le beau

– لقد ظهرت فيما بين القرنين 16 و17 ايديولوجيا معياريّة عملت على ضبط قواعد فنّ القول وفنّ التّفكير والجمال والذّوق مستندة في ذلك إلى كتاب "فنّ الشّعر" لأرسطو بعد أن اعتقدت، خَطأً، أنّ أرسطو كان مؤسّسا لنزعة معياريّة في كتابه.

وهذا ما سعى إليه "العالِمون" (les doctes) خاصّة.

– وقد تركّز التّقعيد على الكتابة الدّراميّة والسّرديّة واشترط فيها وحدة الأحداث ووحدة الزّمان ووحدة المكان واختصر هذه الشّروط الثّلاثة في شرط قابليّة التّصديق (le vraisemblable).

المنارة للاستشارات

أثر فاقد الهويّة :(ص 121) Oeuvre impersonnelle

– هو الأثر الأدبيّ الذي تنعدم منه ذاتيّة كاتبه وينعدم منه موقف أخلاقيّ من الوجود، فهو أثر عبثيّ يستوي فيه الخير والشّرّ والشيء وخلافه.

ويُعدّ كتاب Madame Bovary لـ"فلوبار" نموذجا لهذه الكتابة.

وللنّقّاد مواقف مختلفة من هذا النّصّ بحسب المقام الذي تحتلّه الأخلاق والقيم في منظوماتهم النّقديّة.

نقد المساوئ : (ص 124) La Critique des défauts

– تتجاذب النّقد والنّاقد نزعتان متقابلتان : نزعة تميل به إلى نقد المحاسن حيث يكون محبّا للأثر الأدبيّ معجبا بما فيه من حريّة وطرافة وعبقريّة مبرزا لما فيه من أدبيّة ونزعة تميل به إلى نقد المساوئ حيث يكون محتكما إلى قواعد الكتابة والسنن الأدبيّة مبرزا لما في الأثر من خلل وخطإ. ويمثّل "سانت بوف "نموذجا على ذلك.

غير القابل للاختزال :(ص 124 وص 291) L'irréductible

– عدم القابليّة للاختزال هي صفة مركزيّة من الصّفات المعرّفة للإبداع والمميّزة له عن غيره من النّصوص.

فالنّصّ الفنيّ لا يخضع للتّلخيص والاختصار والاختزال كما قد تخضع له نصوص أخرى غير فنيّة. ولو اختزلته لشوّهته وقضيت على أدبيّته ولكنّ هذا لا يتنافى مع قابليّته للتّقطيع (décomposable) ما دام مركّبا من وحدات لغويّة عامّة ومشتركة.

النقد الايديولوجي :(ص 118) La Critique idéologique

النقد العلميّ :(ص 118) La Critique scientifique

المنارة للاستشارات

- النّقد الإيديولوجيّ والنّقد العلميّ منهجان في مقاربة النّصّ متقابلان ولكنّهما غالبا ما يتداخلان ويلتبس أحدهما بالآخر.

أمّا النّقد الايديولوجيّ فنقد متقدّم إلى تحليل الأثر بمواقف وقناعات مسبّقة فلسفيّة أو دينيّة أو منهجيّة قد يُعلن عنها النّاقد وقد يخفيها تحت غطاء علميّ موضوعيّ. أمّا النّقد العلميّ فنقد متّصف بشروط البحث العلميّ الوضعيّة الماديّة الواصفة للأثر وصفا قائما على المعرفة التّاريخيّة واللّغويّة والشّكليّة عموما.

- ويعاب على النّقد العلميّ إيغاله أحيانا في رؤية تحديديّة (vision déterministe) متعمّقة في دراسة التّفاصيل المتّصلة بالمادّة التّاريخيّة أو الشّكليّة للأثر مقصيّة بذلك شعريّة الأثر وأدبيّته القائمة في داخله.

النقد الأستاذيّ: (ص 129) La Critique professorale

النقد الجامعيّ :(ص 192) La Critique universitaire

- ظهر النّقد الأستاذيّ منذ القرن 18م

- والأساتذة صنفان : صنف مركّز على التّدريس وصنف مركّز على البحث. وهذا الصّنف الثاني يتميّز عن الكتّاب المبدعين وإن كان من الكتّاب من التحق بصفّ الأساتذة الجامعيّين.

- النّقد الأستاذيّ هو نقد تطبيقيّ في المقام الأوّل فالأستاذ ينشر نتائج أبحاثه عن طريق النّدوات العلميّة أو المجلاّت المحكّمة.

- توجّه النّقد الجامعيّ فيما بين الحربين إلى دراسات موسوعيّة اعتنت بمسائل تاريخيّة (تنظر في علاقة الكاتب بمحيطه وبإنتاجه) ومسائل فلسفيّة (صلة الأثر بالتيّارات الفلسفيّة والرّؤية الوجوديّة التّي يحملها) ومسائل جماليّة (أجناس الكتابة وأساليبها).

المنارة للاستشارات

- يعاب على النّقد الأستاذيّ الجامعيّ ثقله وبطؤه وموسوعيّته وشدّة تعلّقه بالمنهج العلميّ الذي قد يوقعه في الشّكلانيّة والشّقشقة اللّفظيّة الاصطلاحيّة.

الكلاسيكيّة :(ص 128) Le classicisme

الكلاسيكيّة الجديدة : (ص 128) Le néo– classicisme

الكلاسيكيّة تيّار أدبيّ نشأ في فرنسا وانتشر في أوربا في النصف الثاني من القرن 17 (1660 ـ 1680) وهو يتمثّل في جملة من القيم والصفات تتجسّد في "المثقّف" (l'honnête homme) وجماليّة باحثة عن الكمال قائمة في مجال الكتابة المسرحيّة خاصّة على احترام القواعد والالتزام بمقوّمات كلاسيكيّة للفنّ يتميّز بتوازنه وواقعيّته.

أمّا الكلاسيكيّة الجديدة فحركة فنّية في مجال النحت والرسم والهندسة في ما بين 1750 و1830، وهي حركة أدبية ظهرت أواخر الحرب العالمية الأولى كردّ فعل على الحركات الحديثة وفيها دعوة إلى التوازن الأخلاقي والعاطفي وعودة إلى الدّين.

النقد التاريخيّ :(ص 114 وص 126 وص 174) La Critique historique

- برز المنهج التّاريخيّ في القرن 19 م قاطعا مع معايير المنهج الكلاسيكيّ ومساهما في تجديد المنهج الفيلولوجيّ الكلاسيكيّ.

- باشر الرّومنطيقيّون المنهج التّاريخيّ الاجتماعيّ قاطعين مع رؤية للجمال عند الكلاسيكيّين تراه جمالا أزليّا خارجا عن حدود الزّمان معتنقين مفهوما للجمال خاضعا للتّطوّر الاجتماعيّ والثّقافيّ.

المنارة للاستشارات

- ثمّ توجّه المنهج التّاريخيّ بعد الرّومنطيقيّين إلى تاريخ علميّ للأدب ينزّل الكتّاب في سياقهم الاجتماعيّ والثّقافيّ ويصنّفهم حسب انتماءاتهم وقناعاتهم الفكريّة ويقيم دراسة الأدب على البحث المستفيض في حياة الأديب ومناخه العائليّ والاجتماعيّ والفكريّ.

- من أعلام المنهج التّاريخيّ "سانت بوف" و"تان" و"لانسن" وكان "بروست" من منتقدي المنهج التّاريخيّ المُعرض عن أدبيّة الأدب وخصوصيّاته الإبداعيّة.

الكونيّة : (ص 126) L'Universalisme

التاريخيّة : (ص 126) L'Historicisme

- الكونيّة هي رؤية نقديّة منسوبة إلى الكلاسيكيّين (العصر الكلاسيكيّ) تقوم على تحديد جملة من القواعد والمعايير اللّغويّة والبلاغيّة والجماليّة المشترطة في الكتابة الأدبيّة.

وتعدّ تلك المعايير كونيّة أي مطلقة متعالية عن الأطر المكانيّة والزّمانيّة والمقاميّة للإنتاج الأدبيّ.

- أمّا التّاريخيّة فهي، على خلاف ذلك، رؤية قائلة بمبدإ تطوّر الثّقافات والمجتمعات متحرّرة من القواعد الثّابتة والمعايير الجامدة مشرّعة لحرّيّة المبدع وطرافة الإبداع وعدوله عن القاعدة ساعية إلى الارتقاء بالمنهج التاريخي إلى صفّ العلوم وانتهاج الموضوعيّة في وصف الأحداث والأسباب وحصرها في حدودها الزمنيّة.

- وقد تبنّت الرومنطيقيّة هذه الرّؤية النّسبيّة التّاريخيّة.

اللّنسونيّة :(ص 132) Le Lansonisme

- هي نسبة إلى "قوستاف لنسن" (Gustave Lanson) (1857-1934) وهو من النّاقدين البارزين المطوّرين لتاريخ الأدب.

المنارة للاستشارات

– وهو يعتقد أنّ الأثر الأدبيّ هو إفراز لذات كاتبة عاقلة ولمحيط يحيط به ولعصر ينتمي إليه. ومن هنا كانت الحاجة إلى دراسة مصادر الأثر البيوغرافيّة والأدبيّة والتّاريخيّة والاجتماعيّة.

– ورغم اهتمام "لنسون" بالميكانزمات الخارجيّة النّفسانيّة والاجتماعيّة فإنّه لا يحبّ أن تتحوّل العمليّة النّقديّة إلى بحث علميّ توثيقيّ في تاريخ الأدب وأن يحيد بنا عن القراءة المباشرة للأدب نفسه والمتعة الرّوحيّة النّاشئة عنها.

– ويُعتبر لنسون من النقّاد الأوائل في مجال تاريخ الأفكار والعقليات من خلال دعوته إلى الرّبط بين الأدب والحياة الاجتماعيّة.

النصّ الصّافي : (ص 136) Le Texte pur

– هو مصطلح استخدمه "قوستاف رودلار" في إطار المنهج الفيلولوجيّ للإشارة إلى النّصّ الأصليّ الذي يضعه المبدع قبل أن تدخل عليه تحويرات النّاشرين والنّاسخين ومن هذا النّصّ الصّافي ينطلق في دراسة تاريخ العمليّة الإبداعيّة بالنّظر في معطياتها الخارجيّة والدّاخليّة.

(انظر النّقد الفيلولوجي).

النقد البيوغرافي :(ص 136) La Critique biographique

– هو نقد مهتمّ بحياة الكاتب، وهو يندرج ضمن منهج أوسع منه هو منهج تاريخ الأدب.

– من أشهر أعلام هذا المنهج :" أندري موروا" (Andre Maurois) (في الثلث الأوّل من القرن العشرين).

المنارة للاستشارات

ويشترط في وضع حياة الكاتب اجتناب التّرجمات الرّومنطيقيّة التّخييليّة واتّخاذ أسلوب دقيق باحث عن الحقيقة مبرز لشخصيّة المؤلّف مساعد على فهم آثاره.

- والنّقد البيوغرافيّ نقد يفضّل المعطيات الخارجيّة (تصريحات الكاتب ورسائله ومذكّراته) على المعطيات الدّاخليّة في النّصّ.

- من الانتقادات الموجّهة إلى النّقد البيوغرافيّ قيام علاقة ذاتيّة غير موضوعيّة وعلميّة بين المترجِم والمترجَم له أو الكاتب.

وانتهج ساتر في معرفة شخصيّة الكاتب ونفسيّته منهج ما سمّاه الرّواية الحقيقيّة يستمدّها من داخل الأثر الأدبيّ أوّلا ومن خارجه ثانيا. فالأدب حامل لرؤية الكاتب ومغامرته الوجوديّة.

- وقد تطوّر النّقد البيوغرافيّ ليشكّل جنسا من الكتابة النّقديّة يتمثّل في "البورتريه الأدبيّ" حيث يقع التّعريف بـ"سارتر" أو "جيد" مثلا بالنّظر في أدبه وحياته معا.

نقد الأهواء :(ص 140) La Critique d'humeur

- هو منهج في النّقد مفرط في االذّاتيّة مقابل للمنهج المعياريّ الدّغمائيّ القائم على إصدار الحكم في الأدب انطلاقا من جملة من القواعد والمعايير يُطلَب من الأديب الالتزام بها.

- من أبرز الأعلام الممثّلين لهذا المنهج "بول ليوتو" (Paul) Léautaud الذي يعتبر أنّ الأهمّ عنده في قراءة الأثر الأدبيّ هو ما كان له وقع وأثر في ذاته عند القراءة. أمّا عوامل الجمال والإبداع فيه فتحتلّ مرتبة ثانيّة عنده.

ما بعد البنويّة :(ص 149) Post – Structuralisme

- هو المرحلة الزّمانيّة والفكريّة والمنهجيّة التّي تلت عصر البنيويّة الذي امتدّ إلى نهاية السّبعينات من القرن 20 م والذي هيمنت عليه البنيويّة باعتبارها

المنارة للاستشارات

تيّارا فكريّا تناول الوجود بمختلف مجالاته تناولا مركّزا على دراسة البُنى أي دراسة أنظمة العلاقات الرّابطة بين عناصر وحدة من الوحدات.

- ويصطلح على عصر ما بعد البنيويّة بأنّه عصر النّقد الجديد.

النقد الجديد :(ص 150) La Nouvelle Critique

- النّقد الجديد منهج يقوم على المبدإ القائل "بأنّ الأدب لا يُعلن أبدا إلاّ على غياب كاتبه" فلم يعد النّقّاد الجدد متأثّرين بالمذهب الإنسانيّ وبالمقاصد والدّلالات الظّاهرة المحدودة وإنّما اهتمّوا بتعدّد الدّلالة النّصّيّة فلم يَعُد النّصّ مالكا لدلالة واحدة هي تلك التّي أرادها الكاتب وإنّما أصبحت له دلالات متعدّدة بتعدّد العصور وأصبحت اللّغة الأدبيّة لغة رمزيّة متعدّدة.

ـ من أعلامه : "رولان بارت" و"جان ستاروبنسكي" و"جان بيار ريشار"و"جان بول ويبير"..

نقد التّأويل :(ص 149) La Critique d'interprétation

- يقابل "رولان بارت" بين نوعين من النّقد : النقد التّأويليّ والنّقد الجامعيّ والمقصود بالنّقد التّأويليّ النّقد المنتسب إلى تيّار من التّيّارات الفكريّة الكبرى مثل الماركسيّة والتّحليل الباطنيّ والوجوديّة والفينومينولوجيا ولهذا فهو نقد يقرأ الأدب في إطار رؤية فكريّة ومنهجيّة مسبّقة.

أمّا النّقد الجامعيّ فهو نقد يحبّ أن يكون موضوعيّا وهو بذلك يخفي ايديولوجيّته الوضعيّة.

نقد الحدود :(ص 151) La Critique des determinations

- يقابل "رولان بارت" بين نقد الوظائف والدّلالات ونقد الحدود ونقد الحدود خارجيّ يضع الأثر الأدبيّ في علاقة مع شيء آخر مختلف

المنارة للاستشارات

عنه وخارج عنه كأن يكون نصّا آخر أو مناسبة شخصيّة أو هواية شخصيّة يتولّى التّعبير عنها.

أمّا نقد الوظائف والدّلالات فنقد مركّز على النّصّ نفسه، على لغته في أبعادها الرّمزيّة الدّلاليّة المتعدّدة.

التحليل الآني :(ص 151) L'Analyse immanente

التّحليل الآني هو منهج نقديّ مركّز على النّصّ مقتصر عليه ومكتف به من قبيل التّحليل البنيويّ والفينومينولوجيّ. ويقابله المنهج القديم الرّابط بين النّصّ والواقع الخارجيّ مثل مقاربة التّحليل الباطنيّ أو المقاربة الاجتماعيّة.

النقد الجامع :(ص 174) La Critique complète

- إنّ سقوط النُظم النّظريّة الكبرى واستتباب النّزعة الشّموليّة قد شجّع على ظهور النّقد الجامع المتمثّل في كسر الحواجز بين أصناف المناهج النّقديّة والعمل على جمعها وتداخلها انطلاقا من الإقرار بأنّه لا وجود لمنهج واحد كامل فيكون المنهج الشّامل مؤلّفا بين المنهج التّاريخيّ والمنهج الجماليّ والمنهج العلميّ في سعي إلى تقريب الشّقّة ما بين النّاقد والقارئ من جهة والنّاقد والأثر من جهة أخرى والتّوفيق ما بين النّصّ والعوامل المحيطة المساعدة على نشأته وفهمه.

- وقد انتقد "تودوروف"، مثلا، هذا المنهج معتبرا أنّ اجتماع هذه الخطابات المختلفة يؤدّي إلى الصّخب واقترح بديلا لذلك هو النّقد الحواريّ.

النّقد الشّامل :(ص 83 - 84) La Critique totale

- يرى "ستاروبنسكي" أنّ النّقد الشّامل قد لا يكون تلك النّظرة المشرفة على الأثر في عمومه ولا تلك النّظرة المدقّقة في بواطن النّصّ وإنّما هو

المنارة للاستشارات

نظرة مراوحة بين الإشراف على النّصّ والغوص فيه ولذلك يحسن اجتناب المقاربات الموغلة في التّدقيق أو في التّعميم. يُعتبر "سارتر" من أبرز المتوجّهين إلى النّقد الشامل وهو منهج جدليّ يراوح بين المقاربة البنيويّة المتعلّقة بتحليل موضوعيّ للغة النّصّ والمقاربة التّاريخيّة المهتمّة بالعوامل الخارجيّة.

النقد الحواري :(ص 174) La Critique dialogique

- هو المنهج النّقديّ الذي يقترحه "تودوروف" بديلا عن المنهج النّقديّ الشّامل الموفّق بين مختلف المناهج التّاريخيّة والجماليّة والعلميّة.

- والمنهج الحواريّ منهج لا يتكلّم على النّصّ بل يتكلّم مع النّصّ لا إقصاء فيه لا للكاتب ولا للقارئ. ويقوم هذا المنهج على أساس أنّ الأدب حمّال لجملة من القيم لا للحقائق التّاريخيّة وأنّ النّاقد باحث عن القيم وعن الحقيقة وأنّه صاحب موقف من الأدب وليس مجرّد محلّل موضوعيّ.

النقد المنقّب :(ص 28) La Critique prospective

- يُعتبر التّنقيب عن الإبداع المهمّة الأهمّ المناطة بالعمليّة النّقديّة اليوم، فعلى النّقّاد أن يكونوا الجسر الرّابط بين الكاتب والقارئ وأن يبلّغوا من وراء الصّخب الإعلاميّ الأصوات ذات النّبرة الطّريفة المبدعة وهي مهمّة شائكة قلّ من اضطلع بها من النّقّاد. والمصيبة أنّ القرّاء قد لا يسايرون النّقّاد إذا هم نبّهوا إلى موهبة أو عمل إبداعيّ جيّد.

المدرّسون :(ص 192) Lectores

الأساتذة :(ص 192) Maîtres

المنارة للاستشارات

- يميّز "بورديو" (Bourdieu) في سلك التّعليم العالي بين المدرّسين lectores والأساتذة (maîtres). فالمدرّسون يتوجّهون في المقام الأوّل إلى إنتاج الثّقافة مفضّلين التّدريس وهم يشاركون خاصّة في الامتحانات التّربويّة وفي تأليف الكتب الجامعيّة والمعاجم والموسوعات... المساعدة للأستاذ والطّالب.

أمّا الأساتذة فهم مهتمّون في المقام الأوّل بالبحث العلميّ وتكوين الباحثين وهم مدعوّون إلى المنابر الثّقافيّة والعلميّة وإلى إدارة المنشورات والسّلسلات العلميّة.

نقد الكتّاب :(ص 210) La Critique d'écrivain

- كثيرا ما يشكو الكتّاب من ظلم النّقّاد وتعسّفهم ويطالبون بحقّهم بأن يكونوا أوّل النّقّاد لأدبهم لإبراز هذا "الأنا الآخر" أي هذا القارئ الذي يكمن ضرورة في كلّ ذات كاتبة كما يقول الشّاعر "فاليري" وباعتبار أنّ الكاتب، كما يقول "ديدرو"، هو الرّقيب الأشدّ على الأثر الأدبيّ.

- ويصنّف نقد الكتّاب ثلاثة أصناف فمنه نقد الكاتب لأدبه بالتّقديم له أو التّعريف به، ومنه النّقد الاستراتيجيّ والكاتب فيه، غالبا، مدافع عن أدبه منوّه بقيمته وتوجّهاته، ومنه نقد ظرفيّ معرّف بإبداع مغمور أو مظلوم.

الخطاب التّفضيليّ :(ص 217) Le Discours préférentiel

الخطاب المتقطّع :(ص 218) Le Discours fragmentaire

- هاتان صفتان من صفات المنهج النّقديّ الانطباعيّ المتحرّر من الأسلوب العلميّ الموضوعيّ.

المنارة للاستشارات

- أمّا الخطاب التّفضيليّ فهو خطاب مركّز، عند القراءة، على ما يستهوي القارئ وما يثير لذّته وإعجابه.

- ويترتّب على هذا الخطاب التّفضيليّ كتابة متقطّعة لا تخضع لأيّ ترتيب أو تنظيم أو تسلسل وتناسق يقتضيه البحث العلميّ الصّارم.

(يلحق بالنّقد الانطباعيّ / بلذّة القراءة)

النقد الانتروبولوجيّ :(ص 220) La Critique anthropologique

- من أعلام هذا المنهج ج. ب. سارتر.

- هذا المنهج يعتبر أنّ الأدب نشاط يمكن من خلاله أن يحقّق فرد من الأفراد لنفسه وللنّاس عامّة الكيان الإنسانيّ.

فالإنسان الفرد معبّر بطريقته عن الكون من خلال العصر الذي يعيشه ويتنزّل فيه.

فالمنهج الأنتروبولوجيّ منهج قائم على مفهوم إنسانيّ للحرّية والأدب، فيه كتابة ملتزمة معبّرة عن رؤية خاصّة وتصوّر للعالم.

-أمّا القراءة في إطار هذا المنهج، فتكون محاولة لكشف معنى الأثر وإدراك تلك الرّؤية الخاصّة للعالم والتّفاعل معها.

- يستند هذا المنهج الأنتروبولوجيّ على المعطيات التّاريخيّة والبيوغرافيّة كما يستند إلى أسلوب الكتابة باعتباره كيانا في اللّغة معبّرا عن كيان في الوجود.

النقد الهرمينوطيقيّ :(ص 80 وص 227 وص 256) La Critique herméneutique

- يعرّف "ج. جينات" النّقد الهرمينوطيقيّ على أنّه بحث في الأدب "الحيّ" الذي يمكن للوعي النّقديّ أن يحسّه وأن يعيشه وذلك في مقابل

المنارة للاستشارات

النّقد البنيويّ حيث تقوم مسافة بين الأدب والنّقد فيكون الأدب بعيدا والمعنى ضائعا تقتفي أثره أدوات الفهم البنيويّة.

والمنهجان الهرمينوطيقيّ والبنيويّ متكاملان.

- من أعلام النّقد الهرمينوطيقيّ في فرنسا : "بول ريكور" الذي يرى أنّ الهدف من نقد الأدب ليس الكشف عن مقاصد الكاتب بقدر ما هو الكشف عن قدرة النّصّ على عرض العالم وهو يتناول النّصّ من حيث كونه مصوّرا لعالم الواقع ومن حيث كونه ساردا وقاصّا له ويحدّد مهمّة القارئ في تأويل صورة العالم التّي حملها الأدب.

تاريخ الأدب : (ص 126 و228) L'Histoire littéraire

- ينطلق تاريخ الأدب من مفهوم سببيّ للإبداع فيعتبر "برت" أنّ الأدب محاكاة لأنماط سابقة وأنّه يمكن للباحث أن يفسّر الأثر الأدبيّ بالعودة إلى مصادره وحياة كاتبه ومحيطه والمؤثّرات فيه.

- ويحدّد "لنسن" ثلاثة مراحل في التّحليل التّاريخيّ للأدب هي : تحقيق النّصوص ثمّ تصنيفها بحسب أجناسها والتّيّارات الفكريّة التّي تنتسب إليها ثمّ تحليلها في علاقتها بكاتبها ومحيطها الاجتماعيّ والثّقافيّ.

- من الانتقادات الموجّهة إلى تاريخ الأدب إهماله للجانب الشّكليّ للأدب واختزاله لحركة التّاريخ في حياة الكاتب وتجميده للإبداع الأدبيّ في قوالب تصنيفيّة.

- مع "سارتر" نشأ مفهوم جديد لتاريخ الأدب هو تاريخ تلقّي الأثر الأدبيّ بتنزيله في عصره وثقافته التّي يعبّر عنها.

- وقد مهّد "سارتر" لنظريّات التّلقّي عندما أقام الصّلة بين الأدب والمجتمع واعتبار تاريخ الأدب تاريخا للعلاقات بين القرّاء والأدب.

المنارة للاستشارات

- فوصل "يوس" بين الأدب والمتلقّي واعتبر أنّ معنى الأثر الأدبيّ متحرّك متطوّر بتطوّر قواعد الأدب ونظريّاته وردود فعل قرّائه وآفاق انتظارهم والسّنن الجماليّة المتبدّلة من عصر لآخر.

- ويقترح "ج. جينات" رؤية أخرى لتاريخ الأدب تقوم على معيارين : تتّبع الإبداع الجماليّ في الكتابة الأدبيّة ذاتها وتتبّع خصائص الكتابة الأدبيّة تتبّعا أجناسيّا (ما بين الشّعر والنّثر / ما بين الأدب وغيره) وذلك بالمقارنة بين شرائح نصّيّة من أزمنة مختلفة.

الطّبعة النّقديّة :(ص 253) L'édition Critique

- إنّ الغاية من الطّبعة النّقديّة هي التّأريخ للنّصّ وضبط "النّصّ الأصليّ" ويتعلّق الأمر باختيار ترتيب معيّن لمادّة النّصّ يكون حسب تاريخ كتابته أو حسب رغبة الكاتب أو حسب وحدة الموضوع...

وضبط الطبعة النّقديّة عمليّة مندرجة ضمن النّقد النّشوئيّ تكشف عن تجربة الكتابة ومراحلها ومنطقها وتؤدّي إلى فهم أصحّ لأسلوب الكاتب ومقاصده.

البنيويّة النّشوئيّة :(ص 257) Le Stucturalisme Génétique

- هو المصطلح الذي أطلقه "لوسيان قولدمان" على منهجه في المقاربة الاجتماعيّة للإبداع الأدبي. وهو منهج قائم على المماثلة ما بين البنى الأدبيّة للأثر (أي الأشكال المكوّنة للنّصّ وللجنس الذي ينتمي إليه) وبنى العالَم المحيط به والبنى الفكريّة لصنف معيّن من أصناف المجتمع.

- والانتقاد الموجّه إلى هذا المنهج النّقديّ هو أنّه لا يمكن للأثر أن يكون صورة للمجتمع دون أن يفقد خصائصه وأنّ الكثير من الإبداع الأدبيّ مخالف للقواعد والقيم القائمة.

المنارة للاستشارات

النقد الاجتماعيّ :(ص 262 ـ 263) La Sociocritique

السّيميائيّة الاجتماعيّة :(ص 262) La Sociosémiotique

- يتولّى النّقد الاجتماعيّ النّظر في النّصّ الاجتماعيّ (sociotexte) أي وضع المجتمع كما يصفه النّصّ وليس كيفيّة تقبّل المجتمع للنّصّ.

- أمّا السّيميائيّة الاجتماعيّة فتتناول لغة المجتمع (sociolecte) أي مجموع الخصائص التّعبيريّة لمجموعة من المجموعات الاجتماعيّة.

منهج التّحليل الباطني : (ص 264) La Psychanalyse

- هو منهج رائده "فرايد" (Freud).

- هو منهج ينطلق من تحليل النّصّ على أساس أنّه إبداع أدبيّ يلعب اللاّوعي دورا أساسيّا في إنشائه. فكان الأدب ميدانا شاسعا اختبر فيه "فرايد" صحّة نظريّاته. فالأدب مثل الحلم بل هو حلم في اليقظة له دلالتان : ظاهرة وباطنة من خلالها نتعرّف على اشتغال اللاّوعي ونتعرّف على التّركيبة النّفسيّة وتكون الاستعانة بمعطيات خارجة عن الأدب في حياة الكاتب مصدرا مساعدا مفيدا ولكنّه لا يغني عن تحليل البنية الأدبيّة.

- ومن صفات هذا المنهج أنّه منهج تأويليّ ذو طابع تطبيقيّ.

- ممّا يعاب به منهج التّحليل الباطنيّ اعتباره الأديب حالة مرضيّة دون اعتبار أنّ كلام الأديب صناعة لا تشبه كلام المريض.

- خطر التسلّط على النّصّ بمعطيات خارجيّة تتّصل بحياة الكاتب أو بمفاهيم وأدوات تحليل مسبّقة.

قابليّة التّقطيع : (ص 291) La Décomposable

- يرى "ج. جينات" من خلال تحليله لبعض أعمال "بروست" أنّ السّرد البروستي غير قابل للاختزال، وتلك ميزة الكتابة الأدبيّة، ولكنّ

المنارة للاستشارات

ذلك لا يعني، من جهة أخرى، أنّ الأدب غير قابل للتّقطيع ما دام النّصّ مصنوعا من مكوّنات مشتركة يتولّى النّصّ تركيبها في توليفة خاصّة به وكيان فريد من نوعه.

وبذلك يكون النّقد والإنشائيّة عمليّتين متكاملتين.

الإنشائيّة : (ص 290) La poétique

نظرا إلى ما في مفهوم "الأدب" و"الأدبيّة" من محدوديّة فإنّ "تودوروف" يرى ضرورة إقامة تصنيفيّة لأنواع الخطاب ويرى "ج. جينات" أنّ الأمر اليوم لم يعد متعلّقا بدراسة خصائص الأجناس الأدبيّة وتصنيفها واتّخاذها نماذج تحتذى تفرض فرضا مسبّقا على المبدعين كما دعت إليه السنّة الأرسطيّة وإنّما يتعلّق الأمر اليوم بالكشف عن مختلف الأشكال الممكنة للخطاب التّي لا تمثّل الأشكال الموجودة سوى حالات خاصّة لها يمكن اكتشاف غيرها وتوقّعه، فموضوع النّظريّة ليس واقع الخطاب فحسب بل هو كذلك مجموع الأشكال الأدبيّة الممكنة.

من المآخذ على الإنشائيّة تقصيرها في دراسة اشتغال مختلف الأشكال الأدبيّة نظرا إلى اهتمامها بالنّظريّة العامّة للخطاب وبقائها على سطح النّصّ وتخومه دون جوهره.

البلاغة الجديدة : (ص 287) La nouvelle rhétorique

- يرى "جرار جينات" أنّ مجال البلاغة قديما كان منحصرا في دراسة الصّورة وأنّه من الضّروريّ توسيع مجال البلاغة الجديدة لتكون الإنشائيّة موضوعا لها أي النّظريّة العامّة لأصناف الخطاب والأجناس الأدبيّة.

المنارة للاستشارات

ويرى "أ. كيبادي فرقا" (A. Kibedi forga) أنّ هذه البلاغة ستكون بلاغة مقلوبة (معكوسة) تتنزّل في جهة المتلقّي بينما تقترح البلاغة وصفا ميدانيّا للخطاب في صلته بالباثّ المتكلّم.

وينسب إلى "ش. بولمان" توجيه للبلاغة الجديدة في تحليل الخطاب وإصدار الأحكام فيه يركّز على أسلوب الحجاج والحوار عنصرا أساسيّا من العناصر المؤسّسة لقراءة بلاغيّة جديدة.(انظر الكتاب المشترك مع "أ. تيتيكا" : "بحوث في الحجاج، في البلاغة الجديدة")

الشّكلانيّة :(ص 285) Formalisme

- لا تتمثّل الشّكلانيّة في نظر "جرار جينات" في تفضيل الأشكال على حساب

المعنى ، وإنّما على اعتبار المعنى نفسه شكلا قائما في التّواصل الواقعيّ وحسب تقطيع عام يحمله نظام اللّغة فيكون من واجب الشّكلانيّة حينئذ أن "تبرز العلاقة القائمة بين نظام للأشكال ونظام للمعنى. "

- وقد كانت الشّكلانيّة محلّ انتقاد رغم ما تتحلّى به من إيجابيات بصفتها جملة من التّقنيّات ذات الطّابع العلميّ القابلة للتّعليم والتعلّم. فقد عيب عليها اقتصارها على النّصّ وتجاهلها للكاتب وإيغالها في الشّكلانيّة.

التّحليل النصّيّ : (ص 275) Textanalyse

- هو مصطلح يستخدمه "جون بالمان نوال" للدّلالة على أنّ قراءة النّصّ تكون فعلا خلاّقا فيه يلتقي اللاّوعي الباثّ للكاتب باللاّوعي المتلقّي للقارئ وتتحوّل فيه العلاقة الثّلاثيّة بين الكاتب والأثر والقارئ إلى علاقة ثلاثيّة أخرى بين النّصّ والنّقد والقارئ.

المنارة للاستشارات

النصّ الذكوريّ :(ص 275) Phallotexte

النصّ الفرجي : (ص 275) Gynotexte

هي المقاربة النّفسيّة اللّغويّة للنّصّ المركّزة في التّحليل على الهويّة الجنسيّة للأشخاص بين الذّكوريّة والأنوثيّة القائمة في الذّات والمتجسّدة في اللّغة. ويمثّل كتاب "La nausée" لِـ"جان بول سارتر" نصّا من النّصوص المعروفة المتهيّئة لمثل هذا التّحليل.

السّيميائيّة : (ص 271 وص 302) La sémiotique

- يرى "هوك" (L.H.Hock) أنّ المحلّل السّيميائيّ لا يركّز فقط على نظام العلامات في حدّ ذاته مثلما يفعل التّحليل البنيويّ ولكنّه يهتمّ بعمليّة إنتاج الدّلالة وتلقّيها كاملة.

فالسّيميائيّة السّرديّة مثلا تنطلق من البنى السّطحيّة (أي من المكوّنات السّرديّة والخطابيّة) نحو البنى العميقة (الوحدات الدّلاليّة) ووجب، بعد ذلك، اكتشاف الأقطاب السّيميولوجيّة (السّمات الدّلاليّة الدّنيا) والدّلاليّة (الوحدات الدّلاليّة المرتبطة بالسّياق) التّي يرسمها المربّع السّيميائيّ.

- ويعاب على هذا التّحليل السّيميائيّ محدوديّة تطبيقه على النّصوص السّرديّة القصيرة دون سواها.

التّحليل السّيميائيّ : (ص 271 و302) Sémanalyse

إنّ موضوع التّحليل السّيميائيّ، كما تحدّده "جوليا كريستيفا"، ليس النّصّ الماديّ (phénotexte) من حيث هو بنية مغلقة وإنّما هو النّصّ المولّد (génotexte)أي النّصّ الذي تتحرّك فيه العلامات والأهواء أو النّصّ الحامل للتّدلال (significance)أي الحامل للاشتغال اللاّمتناهي للدوالّ التّي لا تصدر عن متكلّم واع.

المنارة للاستشارات

- وهي تميّز في دراستها للتّدلال بين ما هو سيميائي متّصل بالبنية المشكّلة للدوافع النفسيّة وبين ما هو رمزيّ متّصل بالدّلالة.

اللاّمحدود :(ص 295) L'indéterminé

- يشير "البرتو إيكو" إلى ما تتميّز به عمليّة الكتابة والقراءة في القرن العشرين من تشكيك في مبدإ السّببيّة ومنطق الصّحّة والخطإ وظهور مفهوم جديد هو مفهوم "اللاّمحدود" وقيام إنشائيّة جديدة لا تشترط للأثر الفنيّ في الأدب والفنّ نهاية متوقّعة ولا ضروريّة وتحوّل عمليّة التّأويل إلى عمليّة حرّة مفتوحة ومتواصلة. وبهذا أصبح " الغموض" (L'ambiguité) مبدأ فلسفيّا وأدبيّا يقرّ بأنّ للأشياء، أيّا كانت، وجوها متعدّدة وتساهم وجهات النّظر المتعدّدة في ثرائها.

وبهذا يصبح الأثر الفنّيّ "أثرا مفتوحا" (oeuvre ouverte) ليست له "بنية مغلقة " (structure close) فيبقى عملا منقوصا لا حدود ثابتة ونهائيّة له، قابلا لتعدّد التّأويل حيث يتوسّط القارئ قلب العمليّة التّأويليّة.

الاختراق النصّيّ : (ص 301) Transtextualité

- مصطلح استعمله "ج. جينات" بديلا عن مصطلح التّناصّ (intertextualité)ويعني به كلّ العلاقات الممكنة بين نصّ من النّصوص وغيره من النّصوص وهي عنده على خمسة أشكال هي :

التناصّ : (L'intertextualité)وهو حضور نصّ ما في نصّ آخر

التناصّ الحافّ : (La paratextualité)وهو علاقة النصّ بالنصوص المحيطة به.

الميتا تناصّ : (La métatextualité) وهو النصّ المعلّق على نصّ آخر دون أن يكون، بالضرورة مصرّحا به.

المنارة للاستشارات

التناصّ المحاكي : (L'hypertextualité) وهو النصّ الذي يحاكي نصّا آخر أو يغيّره تغييرا غير متخفّ.

التناصّ الأجناسي : (L'architextualité) وهو أن يقتبس نصّ من النصوص، بصفة ضمنيّة، بعض السمات الأجناسيّة الخارجة عنه المعدّلة لأجناسيته.

النصّ :(ص 299) Le texte

- إنّ مفهوم النّصّ عند "بارت" يقابل مفهوم "الأثر". فإذا كان الأثر هو ذلك الإنتاج المنتهي الذي خلقه كاتب معبّر عن ذاته فإنّ النّصّ إنتاج صادر عن متكلّم متعدّد يتنزّل خارج حدود الوحدات اللّغويّة والبلاغيّة المضبوطة وينتسب إلى حقل لغويّ لا حدود له فيه يتجدّد المعنى بصفة لانهائيّة.

ولهذا فإنّ تحليل النّصّ لا يتمثّل في الوصف والتّفسير بقدر ما يتمثّل في "الدّخول في لعبة الدّوالّ " وذلك بتعدادها إن أمكن، ولكن دون ترتيبها.

الأسلوبيّة :(ص 296) La Stylistique

- يقع التّمييز في الأسلوبيّة بين الأسلوبيّة اللّغويّة التّي تقوم على مبدإ العدول عن قاعدة يصعب تحديدها وبين أسلوبيّة مثاليّة هي أسلوبيّة اللّغات الخاصّة ورائدها "ليو سبيتزر" التي تبحث عن روح الكاتب من خلال السّمات الأسلوبيّة الخاصّة به وبين أسلوبيّة "ميشال ريفاتار" البنيويّة التّي تركّز على تأثير الأسلوب في القارئ الجمع.

المنارة للاستشارات

فابريس تومريل

النقد الأدبي

يستعرض هذا الكتاب مختلف وجوه المقاربة، ويقدم الأمثلة التّي تمكّن الطلبة من التعوّد على أصناف النقد الكبرى (التقعيديّة والجماليّة والتفسيريّة) وعلى القضايا الكبرى (العلاقات بين النقد والعلم وبين النقد والأدب).. وعلى الاتّجاهات المنهجيّة الرئيسيّة (أصناف النقد الموسوعيّة والهرمينوطيقيّة والشّكليّة). وقد أولى هذا العمل التأليفيّ اهتماما خاصاً لأسلوب الناقد وخصائص مختلف أصناف الخطاب (الجامعي والصحافيّ والجمالي) وسوسيولوجيّة الحقل الأدبيّ، وأعمال «كريستيفا» و«ريكور» الأخيرة الخ..

وفيه كشف لمختلف أصناف النقد وما حصل فيها من التطوّر بالتركيز على النصف الثاني من القرن العشرين. ويسترعي عناية المختصّين في الأدب لأنّه بحث في تاريخ الأفكار وفي الأدب وفي المجتمع.

ويتضمن الكتاب بعض التحاليل والممارسات النقديّة ذات البعد التعليمي الذي يجسّد، تطبيقيّا، مناهج أو مبادئ أو مفاهيم سبق تقديمها تقديماً نظريا قد يبقى عند القارئ غائما من دون الأمثلة التطبيقيّة لتوضيحه وتجسيده. ووضعنا في آخر كلّ فصل ملخّصاً لأهمّ معانيه واختبار لمدى استيعاب مسائله.

ونظرا إلى طبيعة الكتاب العلميّة فقد حرصنا في تعريب هذا الكتاب على توخّي التأنّي في العمل والوفاء بالمعنى في أدقّ جزئيّاته مراعين في أداء المعنى روح التركيب العربي وخصائص الجملة العربية. ووضعنا قاموسا خاصّا بالمصطلحات وحاولنا أن نحدّد لها دلالتها الاصطلاحيّة لا فيما حملته في المطلق أو في غير هذا المصنّف ولكن كما حملته في سياقها الاصطلاحي في هذا الكتاب.

ISBN 978-9938-886-86-3
9 789938 886863

المؤسسة العربية للطباعة والنشر والتوزيع
بيروت - القاهرة - تونس