الخروج من التيه
دراسة فى سلطة النص
تأليف: د. عبدالعزيز حمودة

عرض وتحليل ونقد

للدكتور
محمد عبدالحميد السيد غنيم
الأستاذ المساعد بقسم الأدب والنقد
فى كلية اللغة العربية بالزقازيق

الخروج من التيه
دراسة فى سلطة النص
تأليف: د. عبدالعزيز حمودة
عرض وتحليل ونقد

للدكتور
محمد عبدالحميد السيد غنيم
الأستاذ المساعد بقسم الأدب والنقد
فى كلية اللغة العربية بالزقازيق

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيد المرسلين، سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

وبعد..

فقد وجدت رغبة فى نفسى أن أخوض غمار الحداثة؛ وذلك بسبب الضجيج الذى أحدثه الحداثيون، وعندما ولجت هذا المجال؛ وجدت الدكتور عبدالعزيز حمودة ــ رحمه الله ــ[1] ينقض مذاهب الحداثة واتجاهاتها فى كتابه "المرايا المحدبة" ــ هذا الكتاب ــ الذى أشعل النار فى فتيل المعركة النقدية التى دارت بين الدكتور حمودة وبين الحداثيين العرب وعلى رأسهم د/ جابر عصفور على صفحات الجرائد والمجلات فى العقد الأول من القرن الواحد والعشرين، فأعجبنى موضوع الكتاب ونهج المؤلف وفكره، وكتبت بحثى ــ الأول ــ عن الكتاب والمعركة التى دارت حوله. ثم أصدر الدكتور حمودة كتابه الثانى "المرايا المقعرة" يبنى ــ فيه ــ بعد الهدم ويؤسس

(١) توفى الدكتور عبدالعزيز حمودة رحمه الله فى ٢٧ أغسطس سنة ٢٠٠٦م ــ وترجمت له فى مجلة كلية اللغة العربية بالزقازيق ــ العدد الرابع والعشرون ١٤٢٤هـ ــ ٢٠٠٤م.

لنظرية أدبية نقدية بلاغية عربية بديلة، وكنت أوصيت فى بحثى عن الكتاب الأول إلى كتابة بحث عن الكتاب الثانى، ولكن وجدت فى نفسى رغبة لكتابة هذا البحث ـ مع يقينى من صعوبته ـ وبتوفيق الله تعال كتبت البحث عن الكتاب الثانى فى العدد التالى من مجلة الكلية.

وعندما صدر الكتاب الأخير "الخروج من التيه" تصفحته، فوجدته ـ فى غالبه ـ يعرض أحوال المشهد النقدى الغربى فى القرن العشرين؛ فى علاقته بالنص الأدبى وسلطته وقصده، فانصرفت عنه ـ فى أول الأمر ـ وقلت لا شأن لى به، ولكنى تجشمت الأمر وعدت إلى الكتاب أقرأه بعناية ودقة، وأجمع بينه وبين الكتب العربية والمترجمة التى تناولت المذاهب النقدية الغربية فى القرن العشرين؛ حتى أتمكن من الوقوف على حقيقة ما فيه وما دعا إليه، ثم توكلت على الله واستعنت به، وكتبت هذا البحث للأسباب التالية:

أولا : أردت أن أكمل الثلاثية التى بدأتها مع الدكتور حمودة؛ حتى تكتمل الفائدة، وتتواصل حلقات الدراسة حول الموضوع.

ثانيا: مدى ما وجدته من إمتاع شديد فى أثناء القراءة والبحث والتعايش مع مؤلفات الدكتور حمودة، حيث تتميز بالجدة والأصالة والعمق ودقة الفهم والاستقصاء فى بحث القضايا التى تعرضها، ومحاولة نقل ذلك إلى القراء

ثالثا: الرغبة فى التعرف على المذاهب النقدية الغربية وغاية ما وصلت إليه ومقارنتها بالنظرية العربية الموجودة فى تراثنا الأدبى والبلاغى.

رابعا: التعرف على جهود العلماء المخلصين للتراث العربى بهدف التأسى بهم والسير على نهجهم فى الاهتمام بالتراث العربى

ووضعه فى مكانه اللائق به مع الإفادة من كل وافد سديد وجديد مفيد.

والكتاب ـ موضوع البحث ـ بعنوان "الخروج من التيه" دراسة فى سلطة النص . العدد ٢٩٨ نوفمبر سنة ٢٠٠٣م سلسلة "عالم المعرفة" الكويت ـ ويشتمل على: تمهيد، وسبعة فصول، وخاتمة، وثبت بالمراجع والهوامش. وعدد صفحاته: ٣٦٩ بدون الصفحات الأخيرة الخاصة بالسلسلة، وصفحاته من القطع المتوسط.

وقد قمت ـ فى بحثى ـ بعرض وتحليل فصول وقضايا الكتاب، ونقد ما يستحق النقد، وكنت فى أثناء عرضى أجنح إلى التوضيح بقدر المستطاع مع التزامى الكامل بأصل الكتاب وثوابته، حتى يستفيد القارئ، ويتمكن من الوقوف على جزئيات وأسس الموضوعات، وحاولت قصارى جهدى أن أتحاشى التكرار ـ حيث إنه سمة غالبة على مؤلفات د/ حمودة ـ بقدر المستطاع وذلك على الصفحات التالية بمشيئة الله تعالى وتوفيقه.

د/ محمد عبدالحميد غنيم
الأستاذ المساعد فى قسم الأدب والنقد

كتاب " الخروج من التيه"

أولا : التمهيد

التمهيد يمثل المدخل الرئيس إلى الدراسة الحالية، وقد ضمنه المؤلف الهدف من تلك الدراسة، وعاد فيه بالإشارة إلى الدراستين السابقتين ــ "المرايا المحدبة" و"المرايا المقعرة" ــ لشدة ارتباطهما بالدراسة الحالية فى الهدف الرئيس .

وعد الدراسة الأخيرة "الخرج من التيه" الجزء المكمل للثلاثية، وأشار إلى الضجة التى أحدثها كتابه الأول على الساحة النقدية العربية، وبين هدفه من دعوته فى "المرايا المقعرة" فى البحث عن نظرية نقدية عربية، كما بين الأسس التى يجب أن تقوم عليها. ثم أشار إلى ما نبه إليه وشدد فى التحذير منه فى "المرايا المقعرة" من انبهار بعض المثقفين العرب بالثقافة الغربية، وعجزهم عن إدراك حقيقتين؛ أولاهما: اختلاف الثقافات وما يترتب عليه، وثانيتهما: الخطر المترتب على تحكم الثقافة المهيمنة المعتمدة على القوتين العسكرية والاقتصادية، التى لا تكتفى بالتبعية الثقافية لها، بل تضيق بالاختلاف معها، وتهدد بابتلاع الثقافات القومية ومحو هوياتها .

ويأتى دور الدراسة الحالية "الخروج من التيه"؛ فيكشف عن ميلادها فى أوج المد الثقافى الغربى، وتحكم الثقافة الغربية المهيمنة بدرجة لا تسمح فيها لثقافة أخرى بالوجود،وفى مقابل ذلك الواقع المؤسى للعالم العربى،الذى تحول فيه المثقفون إلى نخب ثقافية يخاطب بعضهم بعضا،ويتحالفون مع السلطة الحاكمة، ويتخلون عن دورهم الريادى فى تنوير الجماهير والمحافظة على الثقافة الشعبية فى مواجهة الثقافة المهيمنة .

وجاءت الدراسة الحالية "على شكل رحلة مطولة مع مراحل التيه النقدى"[1]، وبعد تلك الرحلة المطولة داخل تيه المشهد النقدى

---

(١) الخروج من التيه صـ١٠ عالم المعرفة. الكويت العدد ٢٩٨ نوفمبر سنة ٢٠٠٣م مطابع السياسة ــ الكويت .

الغربى فى القرن العشرين؛ ابتداء من الشكلية الروسية، وانتهاء بالتنويعات المختلفة للنقد الثقافى؛ حدد محور دراسته، وهو ـ بيان ـ "موقف المدارس والاتجاهات والمشاريع النقدية الغربية من سلطة النص الأدبى"[1] ونظرا لشدة ارتباط هذه الدراسة بالدراستين السابقتين، صرح بأنه عبر فيها جسورا كثيرة سبق له أن عبرها فى الدراستين السابقتين مع اختلاف الهدف، وذكر أن جوهر التيه "هو ما حدث لسلطة النص الأدبى، وموقف المذاهب النقدية المختلفة من تلك السلطة"[2].

وسلطة النص عنده "تقوم على قدرة النص الأدبى على تحقيق معنى ما، يتمتع بقدر من الإلزام، ويقبل التثبت ولو بصورة مؤقتة، فى مواجهة فوضى القراءات التفسيرية للنص الأدبى ، التى انتهت عند أتباع نظرية التلقى والتفكيك إلى إلغاء سلطة النص، بل التشكيك فى وجوده أصلا"[3] وسلطة النص هى محور محاولة المؤلف الجديدة "لتحديد معالم نظرية نقدية عربية بديلة"[4].

وختم التمهيد بالتذكير بأن النظرية العربية البديلة أصبحت ضرورة بقاء فى هذا العصر الذى تهدد فيه الثقافة المهيمنة بابتلاع الثقافات القومية، وبخاصة فى غيبة القوى العربية السياسية والاقتصادية .. إلخ، وأن على جميع المخلصين من المثقفين العرب أن يسهموا فى تحديد معالم تلك النظرية؛ التى تعد فى ظل عصر العولمة حصن المقاومة العربية الأخير. وفى سبيل ذلك لابد من العودة إلى النص الجديد[5] الذى دعا إليه باعتباره وثيقة للعصر وشاهدا عليه ـ مهما كانت طرق الاختلاف بين أبناء العربية.

---

(١) الخروج من التيه صـ ١٠ .
(٢) م . س والصفحة .
(٣) م . س صـ ١٠ ـ ١١ .
(٤) م . س صـ ١١ .
(٥) ملامح النص الجديد تحدث عنها بإفاضة فى الفصل الأخير من هذه الدراسة.

ثانيا: فصول الكتاب
الفصل الأول
عتبات التيه غير المقدسة

هذا الفصل يحدد فيه المؤلف عتبات التيه والمزالق التى يجب أن يتنبه لها القارئ قبل الدخول فى قلب التيه النقدى؛ ويقصد بالعتبات ــ هنا ــ المراحل الأولى أو البدائية التى بنى عليها الحداثيون فكرهم النقدى وطوعوها لأهدافهم؛ بل حملوها ما لا تحتمل حتى أدخلونا فى قلب التيه.

وقد بدأ المؤلف هذا الفصل بالتنبيه إلى حال المشهد النقدى الغربى فى القرن العشرين ومطلع القرن الواحد والعشرين؛ وما وصل إليه من فوضى؛ وذكر حال النقد فى القرن التاسع عشر، وموقف "ماثيو آرنولد"(*) ــ الناقد والشاعر الإنجليزى ــ الدفاعى ضد الهجمة الشرسة التى تعرض لها النقد الأدبى والنقاد من شعراء الرومانسية الذين احتقروا النقد، واعتبروه متطفلا على الأدب والشعر، وقد بدأ دفاعه بضرورة النظر إلى العمل الإبداعى من داخله عند التعامل معه، وظهر على أثر ذلك ثنائية "الخارج / الداخل"(١) التى تحتل مساحة غير ضئيلة داخل تيه النظرية.

وسبب اهتمام المؤلف بـ"ماثيو آرنولد" هو علاقته غير المباشرة ــ وقد دافع عنه المؤلف بسبب الظرف التاريخى والثقافى الذى قدم فيه آراءه فى الدفاع عن النقد ــ "ببداية تيه النظرية التى

(*) "ماثيو آرنولد" (١٨٢٢ ــ ١٨٨٨م) ناقد وشاعر إنجليزى، ينتمى إلى العصر الفيكتورى، وهو صاحب نزعة تجديدية فى النقد الأدبى، وله كتاب "الثقافة والفوضى".

(١) انظر حديث المؤلف عن تلك الثنائية فى "المرايا المحدبة" صـ ١١٠ وما بعدها، صـ ١٣٣ وما بعدها.

نحاول الفكاك أو الخروج منها"[1]، واعتباره أحد المؤسسين للتيه، وإن كان من دون قصد منه ، وذلك بسبب "دفاعه المبكر عن النقد"، وأوضح أن "آرنولد" تحدث فى معرض حديثه عن وظيفة النقد عن القوتين الأساسيتين الواجب توافرهما لتحقيق عصر إبداع مزدهر؛ وهما "قوة الرجل" و"قوة اللحظة"، وسلم المؤلف بقوة الرجل أو الموهبة الفردية، "أما "قوة اللحظة" فقد كانت وقفتنا النقدية المبكرة أمام عتبات التيه غير المقدسة؛ التى فتحت أمامنا جحيم التيه كاملا فيما بعد"[2].

وأمام تلك العتبات يقف المؤلف، ويربط بين بدايات التيه وبين "ماثيو آرنولد"، حيث إن آرنولد ربط بين النشاط النقدى وبين المعارف الإنسانية الأخرى من علم نفس وفلسفة واقتصاد وسياسة..إلخ ، كما ربط بين النشاط النقدى وبين النشاط الإبداعى، وبذلك يكون قد قدم "بدايات التيه من دون قصد واضح"، وأدى ذلك فى النهاية إلى "التيه" ــ الذى قصده المؤلف ــ مع أن أرنولد لم يكن فى ذهنه شئ من ذلك، ولم يقصده، بل كان هدفه "تحقيق "قوة اللحظة" أى المناخ الفكرى المزدهر الذى يوفر للمبدع خامات صنعته ليعيد تركيبها أو تخليقها فى صياغات وشبكات علاقات جديدة"[3]، ولكن الحداثيين أسسوا على حديث "آرنولد" ــ عن وظيفة النقد حين ربط بين النشاط النقدى وبين النشاط الإبداعى ــ وأن النص النقدى نص إبداعى بالمعنى الكامل للكلمة، وكان ذلك المدخل الرئيس إلى تيه النظرية فى القرن العشرين.

والمؤلف يدافع عن "آرنولد" ضد الفكر الحداثى، ويرفض أن يحمل كلامه ما لا يحتمل، ويقول إن الناقد الإنجليزى ــ آرنولد ــ

(١) الخروج من التيه صـ١٥ .
(٢) المرجع السابق صـ١٦ .
(٣) السابق صـ١٧ .

سلم "بأن النشاط النقدى يحتل مرتبة أدنى من مرتبة النشاط الإبداعى؛ وإن كانا يشتركان فى الهدف الإنسانى العام، وهو تحقيق السعادة التى ينشدها البشر الأسوياء جميعا .. فالرجل لم يقل أبدا إن النقد إبداع أو إن النص النقدى نص إبداعى، يستحق أن نتوقف عنده فى ذاته ولذاته .."[1] وشتان بين ما قاله "آرنولد" وبين الفكر الحداثى.

ثم ينتقل المؤلف انتقالة واسعة؛ فيصور حال المشهد النقدى الغربى فى المدة من النصف الثانى من القرن التاسع عشر؛ حتى نهاية القرن العشرين، حيث انتهت الوقفة الوجلى المترددة أمام العتبات غير المقدسة للتيه عند "ماثيو آرنولد" إلى ضياع كامل داخله عند "جاك دريدا"[*] وأتباعه، وكيف تحولت دعوة "آرنولد" للربط بين النشاط النقدى وبين المعارف الإنسانية الأخرى من ناحية، وبين النشاط النقدى وبين النشاط الإبداعى من ناحية ثانية إلى "دعوة عدمية لإلغاء سلطة النصوص إبداعية أو غير إبداعية، والإبقاء فقط على سلطة النص النقدى والإعلاء من شأنه"[2] وبإلغاء سلطة النص الإبداعى، وتحول السلطة إلى النص النقدى؛ يكون "دريدا" وأتباعه قد وصلوا بنا إلى داخل التيه النقدى فى النصف الثانى من القرن العشرين.

وبعد أن يقدم المؤلف لنا صورة لأحد أقطاب التفكيك تكشف عن جوهر التيه، يتراجع عن قلب التيه ــ فله موضع آخر فى الدراسة ــ إلى الوقوف أمام عتبات التيه غير المقدسة، ليتحدث "عن

(١) الخروج من التيه صـ١٧ ــ ١٨ .

(*) "جاك دريدا" : ناقد وفيلسوف فرنسى معاصر، عاش فى أمريكا، وهو رائد المذهب التفكيكى فى النقد الأدبى .

(٢) المرجع السابق صـ١٨ .

التيه من خارجه وتحديد المتاهات والدروب المتقاطعة والمتداخلة والمتشابكة التى تشكله"[1].

وفى ظل التأريخ للمشهد النقدى فى القرن العشرين فى أوربا وأمريكا، يتحدث المؤلف عن ميلاد "النظرية"، ويقرر "أنها حديثة العهد على الساحة النقدية"[2]، وإن كانت الحاجة ملحة لظهور نظرية "تقنن لتفسير النصوص الإبداعية والتعامل معها" وذلك بعد أن تعددت اتجاهات تفسير النصوص الأدبية وقراءتها فى النصف الثانى من القرن العشرين. ويقدم المؤلف تعريفا مقبولا للنظرية قاله أحد الرواد الكبار لنظرية التلقى ـ "ستانلى فيش" ـ[3]، ويفرق بين تلك النظرية التى ظهرت فى منتصف القرن العشرين، ويمكن أن تستفيد من التخصصات العلمية الجديدة والمعارف الإنسانية، وبين تلك النظرية ـ الغول ـ التى ظهرت فى العقدين الأخيرين من القرن العشرين، وصورها بأنها "الرعب الماثل أمام دارسى النقد بالدرجة الأولى، والنشاط الإبداعى بالدرجة الثانية"[4]، هذه النظرية ستبيح لنفسها ـ فيما بعد ـ سلطة الوصاية على النشاط الإبداعى من ناحية، وعلى النص النقدى باعتباره نصا إبداعيا يتطلب التفسير والتأويل من ناحية ثانية.

وبعد أن ينقل لنا صورة لتدريس الأدب الإنجليزى والأمريكى فى جامعاتهم ومحاولاتهم وضع ضوابط للنشاط الإبداعى وتوجيهه، يثير قضية مهمة بالنسبة لدارسى الأدب وقارئيه؛ يوضح فيها أن

---

(١) الخروج من التيه صـ١٩ .

(٢) م . س والصفحة.

(٣) انظر: م . س صـ٢٠ "ستانلى فيش" : هو ناقد وفيلسوف أمريكى معاصر، وأحد رواد نظرية التلقى، وله كتاب محورى فى التلقى، ألفه سنة ١٩٨٠م بعنوان "هل يوجد نص فى قاعة الدرس؟".

(٤) م . س صـ٢١ .

تعليم الأدب وتطوير الحس الأدبى لدى القارئ لا يتم عن طريق النظريات؛ فمع الحاجة الملحة إلى التنظير النقدى المعتمد على القواعد والضوابط؛ لابد من القراءة الرشيدة للروائع من النوع الأدبى فى عصوره المختلفة، وحينئذ يكون التنظير مكملا أساسيا لتلك القراءة.

ويوضح حال المشهد النقدى، وإلى أى مدى وصلت وظيفة النقد فى أوربا قبل التيه "الدريدى"، ومدى الحاجة الملحة إلى التنظير، وهو مع اختلافه مع البنيويين فى منهجهم وما توصلوا إليه من نتائج إلا أنه ــ وهذا دليل على موضوعيته ــ يقر لهم بأنهم مع اتفاقهم على ضرورة التنظير إلا أنهم لم يسمحوا للتنظير أن يكون على حساب الإبداع أو بديلا عنه ــ وكانت رغبتهم صادقة ــ وهى ضبط عمليات التعامل النقدى مع النصوص الإبداعية، وليس خنق النشاط الإبداعى، أو إطلاق فوضى القراءات على النصوص الإبداعية"[1] ، ثم يعود بنا إلى الربع الأول من القرن العشرين ليحدد وظيفة النقد عند أصحاب النقد الشكلانى ــ الشكلية الروسية والنقد الجديد ــ فنجد أن لديهم الرغبة "إلى ضبط التعامل النقدى مع النصوص الإبداعية"، وذلك فى ظل التحول الجذرى فى المعايير النقدية المتمثل فى التحول من "ماذا" يقول النص؟ إلى "كيف يقول النص ما يقول؟" [2] ويشهد لهم بأنهم ليسوا أصحاب التيه مع ما وجه إليهم من نقد، فيقول: "ولم يقل أحد إن التنظير الشكلانى كان عبئا على الإبداع أو إن النظرية كانت تيها ضاع فى دروبه كل من النص وقارئه"[3].

وأصحاب النقد الشكلانى الذين لم يخطر ببالهم أن تكون النظرية عبئا على النص أو مقيدة للنشاط الإبداعى ــ متفقون على

(١) الخروج من التيه صـ٢٣ .
(٢) م . س صـ٢٣ .
(٣) م . س صـ٢٤ .

احترام وظيفة النقد، وأن الإبداع يكون أفضل حالا فى وجود حركة نقدية نشطة، وذلك ــ "فى حالة تكافؤ العوامل والقواعد التى تحكم علاقة النقد بالإبداع وتضبطها، ولا تسمح للنقد أو القراءة النقدية بالسيطرة على النشاط الإبداعى .."[١] أما إذا أراد النقد فرض سلطته القمعية أو وصايته على النص؛ فإن النقاد الشكليين يرفضون تلك السلطة ولا يقرون وصاية النقد على الإبداع.

ويدافع المؤلف عن تقبله ــ وغيره ــ النقد الجديد ، ورفضه البنيوية والمشاريع النقدية الأخرى التى أفرزتها الحداثة وما بعد الحداثة؛ لما يتمتع به النقد الجديد من الوضوح والسهولة فى مقابل الغموض المفرط الذى تتعمده المذاهب الأخرى، هذا الغموض الذى "يضعها فى قلب التيه الذى نحاول تحديد معالمه من ناحية، وإلقاء خيط نسترشد به للخروج منه من ناحية ثانية"[٢]، وفى ظل هذا سيطر على المشهد النقدى الانقسام داخل المؤسسة النقدية؛ بين نقد يخاطب المثقف العادى، ونقد يخاطب فيه الصفوة بعضهم بعضا[٣].

ثم يقرر بعد هذا العرض وقبل الوصول إلى رعب النظرية أن "هناك ما يشبه الإجماع ابتداء بالشكلية الروسية ومرورا بالنقد الجديد وانتهاء بالبنيوية الأدبية على الحاجة إلى نظرية تضبط عمليات تفسير النص الإبداعى"[٤] ويعرض مقابلة "ستانلى فيش" بين "الخوف من النظرية" و"الأمل فى النظرية" وهو الأمل فى نظرية تضع حدا لفوضى التفسير فى غيبة الضبط التنظيرى" ، حيث إنه فى غيبة الضبط أو التقعيد سوف يكون البديل انفراطا كاملا لعقد التفسير .. وينطلق كل مفسر من دون ضابط وراء متطلبات "الموضة" النقدية

(١) الخروج من التيه صـ٢٤ ــ ٢٥ .
(٢) م . س صـ٢٦ .
(٣) م . س صـ٢٧ .
(٤) م . س صـ٢٧ .

وآرائه المتحررة من كل قيد[1]، ومن ثم فقد كان "هذا الرعب من فوضى التفسير هو ما دفع البنيويين إلى الارتماء الكامل فى أحضان العلمية التى وفرها النموذج اللغوى"[2] وكان هدفهم ضبط التعامل النقدى مع النص الإبداعى ، ومع إصرار المؤلف على فشل المشروع البنيوى إلا أنه يحمد لهم ذلك الاتجاه.

ولكن العجيب فى الأمر "أن الخوف من فوضى التفسير، وما تبعه من البحث عن قاعدة تنظيمية تضبط العلاقة بين النقد والإبداع، سرعان ما أدى إلى نقطة الانطلاق نفسها، حيث تحولت "النظرية" إلى غول مرعب مخيف يجمع بين كل التناقضات من ناحية، ويرفض أى عمليات للسيطرة والاحتواء من ناحية ثانية"[3].

وفى أثناء ذلك يتفق المؤلف مع النقاد الأوربيين الذين يرون أن "جاك دريدا" هو زعيم العصابة التى قامت بالسطو على المحال أو المشار إليه ــ وهذا كلام سابق لأوانه حيث سيعرض له فصلا كاملا فى هذه الدراسة ــ وينقل الصورة التى قدمها "فنسنت ليتش"[*] فى دراسته عن النقد التفكيكى ــ وجمع فيها كل من أسهم بدور ولو كان ضئيلا فى التيه النقدى، ويخص دريدا بسرقة المشار إليه ــ والتى يجسد فيها بداية "تاريخ التيه فى الفلسفة وعلوم اللغة والنقد الأدبى لما يقرب من نصف قرن، أو لما يقرب من قرن كامل إذا وسعنا حدود التيه"[4].

---

(١) الخروج من التيه صـ٢٧ ــ ٢٨ .
(٢) م . س صـ٢٨ .
(٣) م . س صـ٢٨ .
(*) "فنسنت ليتش": ناقد وفيلسوف أمريكى هاجم التفكيكيين ومنهجهم فى النقد الأدبى .
(٤) م . س صـ٢٩ .

ويعقد مقارنة بين "ديدالوس" صانع المتاهة فى الأسطورة الإغريقية وبين "دريدا" صانع التيه فى القرن العشرين، وبينا "ديدالوس" قد ربط خيطا فى صخرة خارج المتاهة، يسهل على من أراد الخروج منها سالما؛ حين يتتبع ذلك الخيط، فإن "دريدا" قد قادنا إلى التيه النقدى، وتركنا هناك من دون مرشد أو دليل للخروج[١].

ويواصل المؤلف الحديث عن تاريخ النقد فى أوربا فى القرن العشرين، ويتفق مع النقاد الغربيين المعتدلين ــ أمثال: ليتش، فيش، شيفر، كاللر، روبرت يونج، لنترتشيا ــ على أن جوهر وظيفة النقد هو خدمة الإبداع ــ وهذا محل اتفاق بين النقاد منذ أكثر من عشرين قرنا من الزمان ــ عن طريق شرح الروائع وتوضيحها، وأن النظرية الأدبية تهدف إلى مساعدة الناقد فى تقديم تفسيرات أفضل[٢] ، ويركز على المرحلة الدريدية ــ بعد البنيوية وبدءا ببحث أو محاضرة "دريدا" التى ألقاها فى جامعة جونز هوبكنز سنة ١٩٦٦م ــ وما أحدثته من فوضى على الساحة النقدية، ورفضها أى تعريف أو تحديد، وتصميمها على تحطيم القيم الإنسانية والحضارية، وانقسام المشهد النقدى الأمريكى إلى معسكرين؛ أحدهما معسكر دريدا ــ الذى فتح أبواب الجحيم وأدخلنا التيه من دون رجعة ــ والثانى المعسكر المعادى له "التقليديون"[٣].

والمؤلف مؤمن بأن ديناميكية المشهد النقدى تقوم على التعددية وليس الأحادية ، ومن ثم فهو حين يقرن النظرية بالتيه؛ فليس معنى ذلك أنه يدعو إلى الأحادية، لأن أحادية النظرية ترف مستحيل، والمناداة بها عبث، وسوف تكون عملية تفسير النصوص فى ظلها عملية آلية تغلق باب التجديد والابتكار، ولا تسمح بحرية

(١) انظر: الخروج من التيه صـ ٣٠ .
(٢) م . س صـ ٣١ .
(٣) م . س صـ ٣٣ .

القراءة والتفسير، وتاريخ النقد يشهد بتعددية واضحة، ونحن نريد تعددية صحية تثرى الفكر النقدى، وتتعدد فيها الاختيارات والبدائل "والساحة الثقافية تشهد تيارات متداخلة أحيانا، ومتصارعة أحيانا أخرى؛ إلى درجة يصعب معها التوصل إلى نظرية واحدة توفق بين التناقضات، وتصلح أحكامها للتطبيق على نصوص فردية يفرضها واقع يموج بصراع مستمر"(١) ومن ثم فهو يعترف "بأن النظرية التى يمكن أن نحلم بها؛ لن تكون سوى نظريات تعكس ذلك الواقع الجديد من ناحية، وتثريه من ناحية ثانية"(٢)، وهو لا يرفض الصراعات والتناقضات فى حد ذاتها ــ لأنه لم يعد مكان للفكر الأحادى ــ ولكنه يرفض الفوضى؛ فالصراعات والتناقضات فى حد ذاتها ــ إذا اتسمت بالإيجابية؛ سوف تؤدى بالقطع إلى تعددية تثرى المشهد النقدى، وتوفر للنقاد من الأدوات ما يمكنهم من تقديم تفسيرات متعددة ــ وليست لا نهائية ــ للنص الأدبى ، ويرفض الصراع من أجل الهيمنة والسيطرة على المذاهب الأخرى، كما يرفض الفوضى فى التفسير التى تزيد من احتمالات الضياع داخل التيه النقدى المعاصر، لأن ذلك سيؤدى بالقطع إلى ضيق الكثيرين بالنظرية ورفضهم لها(٣).

ثم يحار ــ مع غيره من النقاد الغربيين ــ فى تحديد ملامح النظرية الغول؛ التى ــ فرضت نفسها على الساحة النقدية لأكثر من عقدين (منذ منتصف سبعينيات القرن العشرين) مؤكدة وجود تيه لا نهائى نحتاج اليوم فى العالم العربى على وجه التحديد، وفى مواجهة تحديات ثقافية بالدرجة الأولى، إلى الخروج منه قبل أن نذوب بالكامل

(١) الخروج من التيه صـ٣٥ .
(٢) م . س صـ٣٥ .
(٣) م . س صـ٣٥ ــ ٣٦ .

فى ثقافة الآخر[١] ــ والتى "يصعب تعريفها أو تحديد هويتها، أو حتى تحديد موقعها على خريطة المعارف الحديثة؛ فلا هى نظرية أدبية أو لغوية أو فلسفية أو سيكولوجية.." [٢].

وكما حذر النقاد الغربيون المعتدلون شعوبهم من خطورة النظرية، فمؤلفنا يحذر العرب من الذوبان ــ بعد أن دخلنا من دون وعى، أو على وعى كامل تيه النظرية ــ فى ثقافة الآخر، ويؤكد ــ وهو محق ــ أنه "بدون تطوير ثقافة واقية بالخروج السريع من التيه، سيفرض علينا ذلك الآخر نموذجه الحضارى والثقافى، وكل ما يتبع ذلك.." [٣].

وفى وقفة أخرى أمام عتبات التيه غير المقدسة؛ يتوقف المؤلف ــ محذرا من مزالق التيه ــ مع "دريدا" وأتباعه؛ وهم يصفون العلاقة بين النص والقارئ ــ فى عملية قراءة نص أدبى ــ مستخدمين العلاقة الجنسية ــ لتوضيح تلك العلاقة ــ فى فجاجة يمجها الذوق السليم، وهم يهدفون من هذا التصوير إلى استحالة تثبيت معنى نهائى للقراءة، "فالقارئ ــ عند التفكيكيين ــ يحاول تثبيت معنى نهائى وصحيح للنص الأدبى، لكن جهده لا ينجح فى كل مرة إلا فى تقديم "إساءة قراءة" للنص لأن المعنى النهائى والصحيح يتعرض لعملية تأجيل أو إرجاء لا نهائى"[٤].

ويعقد المؤلف ــ قبل الدخول فى قلب التيه المعاصر ــ مقارنة سريعة بين تيه الأسطورة الإغريقية وبين التيه النقدى المعاصر، يحدد خلالها ملامح وخصائص التيه المعاصر ــ فتيه الأسطورة

(١) الخروج من التيه صـ٣٨ .
(٢) م . س صـ٣٧ .
(٣) م . س صـ٣٨ .
(٤) م . س صـ٣٩ .

الإغريقية سجن له حدود وجدران ونقطة بداية ونقطة نهاية، قد يجد الإنسان لنفسه مخرجا منه ــ "لكن التيه النقدى المعاصر هو فراغ لا نهائى ليس له بداية أو نهاية مرئية، فراغ ألقى النص فيه وترك دون أمل فى الاهتداء إلى علامة طريق واحدة تقوده إلى طريق الخروج. والنص فى قلب ذلك الفراغ يتحول خطوات إلى الأمام ليكتشف أنه تحول إلى الوراء، يتجه يسارا ليجد نفسه يمينا، يدور حول نفسه فى حلقات مفرغة والنص داخل ذلك التيه وجود هو العدم، هو معنى اللا معنى، يتحرك فى مكانه، دون أن يتقدم حقيقة فى أى اتجاه.." (١).

تصوير رائع لحالة النص التى يرثى لها داخل ذلك التيه، الذى لا يوجد فى داخله سوى لافتة محملة بكل تناقضات الفلسفة الغربية فى النصف الأول من القرن العشرين، هذه اللافتة تحمل اسم "جاك دريدا" الذى حدد ملامح المشهد النقدى منذ أواخر السبعينيات حتى أواخر الثمانينيات، وشكل روح العصر الجديد، وانقسم النقاد بظهوره إلى مؤيديه ومناهضيه.

وفى تأريخ المؤلف للمشهد النقدى فى القرن العشرين؛ يقرر أن التيارات النقدية قد اعتمدت على الترابط والتداخل بين المجالات المعرفية المختلفة من لغويات وعلم نفس وفلسفة .. إلخ ، ولكن التفكيكيين ارتبطوا بالفلسفة الغربية أكثر من أى شئ آخر، وكان "دريدا" "يمارس النقد والتنظير النقدى كفيلسوف بالدرجة الأولى والأخيرة"(٢).

ويقف المؤلف أمام واحدة من عتبات التيه؛ تلك التى تمثل "أكبر مزالق النظرية وأخطرها على الإبداع الأدبى"، وهى القول "بإبداعية النقد"؛ التى أطلقها دريدا ــ حين حرر النقد من خدمة الإبداع، وأدخله دائرة الإبداع ــ والتى تنادى بها الاتجاهات

(١) الخروج من التيه صـ ٤١ .
(٢) م . س صـ ٤٢ .

والاستراتيجيات ما بعد الحداثية[1]. وفى ظل هذا المفهوم الجديد لم يعد النقد خادما للنص الأدبى ـ كما قال ماثيو آرنولد وجميع النقاد على مدى التاريخ ـ ولم تعد النظرية خادمة لخادم النص[2].

وبناء على ذلك يقرر المؤلف أن "النتيجة المنطقية للقول بإبداعية النقد تبنى منهج كتابة نقدية تتعمد لفت انتباه القارئ إلى النص النقدى الجديد فى ذاته ولذاته.." [3] فالقارئ سوف يستغرق فى النص النقدى، ويبتعد عن النص الإبداعى ـ القصيدة ، القصة، الرواية.. إلخ ـ الذى كان نقطة انطلاق القراءة النقدية فى المقام الأول. وعلى هذا ينصرف القراء لقراءة النصوص النقدية، وتكون الطبيعة الجديدة لنقد النقد هى انكفاء النقد ـ بعيدا عن النص الأول الإبداعى ـ على ذاته وتحوله إلى داخله، يسائل ذاته ويحاسبها، ومن ثم فقد قيل إن النصف الثانى من القرن العشرين؛ هو عصر "نقد النقد" أو "الميتانقد".

ويشير المؤلف إلى تعمد الغموض الذى يعد أهم آليات الناقد ما بعد الحداثى ـ فهو يتعمد الغموض ـ ليلفت نظر القارئ إلى نصه النقدى، على اعتبار أن الغموض فضيلة يتسلح بها الناقد، والوضوح رذيلة، ولكن إذا كان هدف الناقد من الغموض هو أن يبذل القارئ أقصى جهده لحل شفرات النص فى سبيل الوصول إلى معنى، فإن هذا بالطبع يؤدى إلى تعدد الدلالة أو المعنى وإثراء النص، إنما النظرية لا تحقق شيئا من ذلك؛ فهى "حالة من الفوضى الكاملة" تيه لا نهائى يعد بضياع لا ينتهى[4].

(١) الخروج من التيه صـ٤٢ .
(٢) م . س صـ٤٣ .
(٣) م . س صـ٤٣ .
(٤) م . س صـ٤٥ .

ثم يقرر أنه في ظل المرحلة الدريدية "لا توجد فى حقيقة الأمر نظرية يمكن تحديدها ثم تثبيتها، أو حتى مصطلح نقدى يكن تثبيته أو الاتفاق على معناه بين أصحاب النظرية أنفسهم، وفى غيبة الاتفاق على ماهية النظرية وأدواتها ومصطلحاتها؛ يصبح "المعنى" الوحيد الذى يمكن أن تؤدى إليه القراءة النقدية للنص الإبداعى هو "اللامعنى"[١] وباستبعاد النقد التقليدى وأدواته، لا يبقى لنا سوى تيه اللانظرية واللا معنى[٢].

ويحدد المؤلف نقطة الرعب الحقيقية داخل التيه؛ "وهى أننا نتحدث عن "نظرية" تتحاشى التثبيت والتحول إلى منهج راسخ"[٣].

وفى نهاية الفصل الأول يعرض المؤلف جانبا من هجوم بعض النقاد على التفكيكيين واتهامهم "بأنهم لا يملكون شيئا جديدا يستحق التقديم لدارسى النقد الأدبى" ـ وهم ـ يكتفون باستفزاز الناقد التقليدى إلى الاختلاف معهم؛ ليردوا عليه بحملة تشهير وتجهيل واتهام بالرجعية الفكرية[٤]، كما يعرض الفلسفة التى يقوم عليها فكر دريدا وأتباعه، وما ينادون به، ويحدد جوهر فلسفة النظرية الجديدة بقوله: "إن مراوغة المفاهيم التفكيكية والحركة المستمرة للمصطلح ما بعد الحداثى، والتشكيك فى سلطة أو مرجعية ما يقدمونه هم أنفسهم، هو جوهر فلسفة النظرية الجديدة"[٥] ويقول: إن تلك المراوغة مقصودة وتحسب للنقاد ما بعد الحداثيين وفى مقدمتهم جاك دريدا.

(١) الخروج من التيه صـ٤٥.
(٢) م. س صـ٤٦.
(٣) م. س صـ٤٦.
(٤) انظر: م. س صـ٤٧.
(٥) م. س صـ٤٧.

ثم ينهى هذا الفصل الذى عرض لنا فيه بعض ملامح المشهد النقدى الغربى فى القرن العشرين بقوله: "فإن النتيجة بالنسبة إلينا من خارج التيه ومن داخله واحدة: لا توجد نظرية يمكن تثبيتها أو مصطلح يمكن التأكد من اتساق دلالته"[1] ويحدد هدفه من هذا الفصل فى آخر فقرة منه؛ فيقول: "كانت تلك وقفة أمام عتبات التيه غير المقدسة، حاولنا من خلالها مجرد تحذير القارئ لما يجب أن يتوقعه قبل الدخول إلى التيه اللا نهائى ذاته.." [2].

ثم ربط بين هذا الفصل والفصل الذى يليه فى إيجاز شديد ومفيد.

(١) الخروج من التيه صـ٤٧ .
(٢) م . س صـ٤٨ .

الفصل الثانى
من الذى سرق المشار إليه؟ (*)

يحاول المؤلف فى هذا الفصل تحديد دروب ومنحنيات التيه التى أطلق النص داخلها من دون أن يترك له طرف خيط مشدود إلى صخرة أمام المدخل، وقد اقتبس عنوانه من كلام "فنسنت ليتش" فى دراسته عن النقد التفكيكى(١) ، وقد استهله بصورة افتراضية؛ فيها شرطة اللغة مكلفة بالحراسة الليلية، وفى غفلة منها تم سرقة المشار إليه، مما أدى إلى طوفان من المدلولات المراوغة والدوال الهائمة، وبعد إلقاء القبض على جميع المشتبه فيهم من النقاد والفلاسفة والمحللين النفسيين وعلماء اللغة ــ هؤلاء ــ الذين حرضوا "دريدا"، ومهدوا له الطريق، وساعدوه على سرقة المشار إليه بنجاح فى نهاية الأمر ــ تم استجوابهم، وتبين أن الذى سرق المشار إليه هو "جاك دريدا"، ليطلق على العالم "فوضى القراءة والتفسير" ويؤسس لعصر الفوضى النقدية. وبهذا نكون قد تركنا عتبات التيه، وأصبحنا فى قلبه.

المؤلف يدخل بنا الآن إلى قلب التيه ، وحتى ندرك أبعاده الحقيقية والفوضى اللا نهائية، رأى أن نحتفظ بالكثير من تراث البلاغة العربية داخل ذاكرتنا الثقافية، وأن نتزود بسلطة مرجعية محددة قد نعود إليها بين الحين والآخر ــ ونحن فى قلب التيه ــ تلك السلطة هى ناقد عربى قديم "هو عبدالقاهر الجرجانى" ، وذلك لعبقريته؛ حيث استهل كتابه "أسرار البلاغة" بما يؤكد سلطة النص،

(*) هو ما تدل عليه العلامة اللغوية داخل علاقة تقوم على التوحد بين الدال والمدلول ، أى ما يقتضيه اللفظ عند إطلاقه، أو مفهومه العقلى العام.

(١) انظر: الخروج من التيه صـ٢٨ ــ ٢٩ .

وقدم تعريفا عربيا مبكرا لنظرية الاتصال الحديثة، وتحدث عن اللغة كنظام علامات وعن الدلالة وغيرها[1].

وجريمة السطو على المشار إليه، وما ترتب عليها من فوضى القراءة والتفسير وإضعاف سلطة النص "سوف تتمحور بالضرورة حول مؤسسى علم العلامات الأوربى، ومن ثم كان من الضرورى الحديث عن عالم اللغويات "فردينان دى سوسير"[*] ومحاضراته ومقولاته حول اللغة وأسرارها وما ترتب على ذلك من جدل كثير بين النقاد والعلماء. وبدأ المؤلف حديثه عن وحدة العلامة، وذكر أنه سوف يقتصر من كل هذا على المقولات التى تخدم الدراسة الحالية "باعتبارها علامات طريق فى فكر القرن الماضى اللغوى والنقدى وسوف يؤسس على ذلك "للعلاقة بين العلامة اللغوية ــ فى تقارب شطريها من دال ومدلول وفى تباعدها ــ وبين سلطة النص فى تأكيدها ونفيها"[2].

ويتوقف المؤلف عند التوحد الذى يتم بين العلامة اللغوية والمفهوم العقلى عن الشئ، أو بين العلامة والمشار إليه، أو بين الدال والمدلول اللذين يشكلان وجهى العلامة، ويوضح بأن علاقة التوحد هذه لم تكن تعنى أحادية الدلالة أو المعنى. وهويتحدث هنا عن "تعدد" الدلالة، وليس "لا نهائية" الدلالة. ويشير مبكرا إلى أن التفكيكيين اتخذوا من نظرية سوسير اللغوية نقطة انطلاق لبعض أفكارهم التى اعتمدوا عليها فى إثارة ضجة نقدية مثل "الحضور

---

(١) تحدث المؤلف فى هذا الموضوع بإفاضة فى كتابه "المرايا المقعرة" انظر صـ١٩٧ ــ ٣٠٤ .

(*) "فردينان دى سوسير" (١٨٥٧ ــ ١٩١٣) : فقيه وعالم اللغة السويسرى، وصاحب كتاب "دراسة فى علم اللغويات العام" الذى ألفه سنة ١٩١٦م.

(٢) الخروج من التيه صـ٥٢ .

والغياب" و"الإرجاء والاختلاف"[1] ويؤكد أن ذلك التوحد هو أساس الحديث فى تلك الدراسة وموضع اهتمامه، باعتباره "سلطة النص".

وفى أثناء حديثه عن "الذين سرقوا المشار إليه"، وتحديده أزمة النص الأدبى فى علاقته بالنقاد، يحدد المسئولية التى تقع على عاتق كل فريق من اللصوص ــ وهم الفلاسفة، اللغويون، النقاد، المحللون النفسيون، علماء الأنثروبولوجيا ــ ويذكر أن التداخل المعرفى ــ السمة الغالبة على خريطة المعارف فى القرن العشرين ــ مع أهميته بالنسبة للأدب والنقد تكمن خطورته فى أنه كان "على حساب القيمة الأساسية للنص الأدبى وسلطته. بل إن ذلك التداخل المعرفى هو الذى أدى فى نهاية الأمر إلى التيه الذى يعيشه المشهد النقدى المعاصر: مفاهيم فلسفية تخضع لها عمليات قراءة وتفسير النصوص الأدبية، ومصطلح لا هو نقدى ولا هو فلسفى من ناحية، ويقاوم التحديد والتثبيت من ناحية ثانية"[2].

ويشير إلى أن التنويعات والاختلافات التى طرأت على تعريف سوسير ــ بعد أن ذكر التعريف ــ للعلامة اللغوية؛ هى التى أدت فى النهاية إلى سرقة المشار إليه، ويعود ليؤكد أن الفرنسيين ــ بصفة خاصة ــ كانوا سباقين إلى نسف التوحد بين الدال والمدلول بالمفهوم السوسيرى، وأن "جاك دريدا" ــ الفرنسى الأصل ــ يمثل نقطة النهاية أو الذروة لاتجاه فرنسى بدأ قبله بسنوات، وهو اتجاه يرتبط بعلم العلامات فى جوهره، ويقف فى وجه المعنى الذى أثقل من وجهة نظرهم ــ كاهل الخطاب النقدى ، ومن ثم حرصوا على أن يعيشوا عصر "اللا معنى" عصر تأجيل الرسالة واستبعادها"[3].

---

(١) الخروج من التيه صـ٥٢ ــ ٥٣ .
(٢) م . س صـ٥٥ .
(٣) م . س صـ٥٧ .

والفرنسيون لم يكتفوا بذلك ولم يتوقفوا عنده؛ بل فتحوا النار على وحدة العلامة اللغوية بالمفهوم السوسيرى؛ بهدف تفتيتها ــ فى مطلع النصف الثانى من القرن العشرين ــ ومهدوا "بذلك الطريق للسطو النهائى على المشار إليه عند التفكيكى الأكبر جاك دريدا"[1] وذلك قبل ظهور المشروع البنيوى على ساحة المشهد النقدى؛ وقبل نقل النموذج اللغوى إلى الدراسات الأدبية، وكان ذلك "بداية التركيز على الدوال ــ أى اللغة ــ فى تجاهل واضح للمدلولات، وبالتالى استبعاد حدوث الدلالة أو المعنى" وأحدثوا بذلك صدعا بين طرفى العلامة أدى فى نهاية الأمر إلى تحرير الدوال من سلطة أو قيد المدلولات" وهو ما اتفقت الاتجاهات النقدية ما بعد الحداثية على تسميته "تحرير اللغة"[2].

وفى أثناء الحديث عن سارقى النص؛ يعرض للمشروع البنيوى ــ الذى اعتبره نقدا شكلانيا ــ الذى جاء فى جوهره تأكيدا لعلاقة التوحد بين الدال والمدلول ــ والقول بالتوحد هو أساس الاختلاف بين البنيوية وما بعد البنيوية ــ ويبرئه من جريمة السطو على المشار إليه، فالمشروع يدعو إلى علمية النقد، وهذا فى حاجة إلى الثوابت التى لا تتفق مع المراوغة ولا نهائية المعنى، وهو يقر تعددية المعانى والدلالات وقدرة معانى النص الواحد على التعايش دون مصادرة معنى بعينه على المعانى الأخرى. ولما كان التوحد عند البنيويين أمرا مسلما به ؛ انصرفوا إلى دراسة حدوث الدلالة وليس ماهية الدلالة، ولكن المشروع البنيوى جاء إلى الوجود آيلا للسقوط، ويحمل بذور تفكيكه بسبب سبق بعض الأفكار التفكيكية له.

(١) انظر : الخروج من التيه صـ٥٨ .
(٢) انظر: م . س صـ٥٩ .

ويشير المؤلف إلى أسباب انهيار المشروع البنيوى، ويؤكد على دور "رولان بارت" (*) فى تقويض المشروع البنيوى وتراجعه باعتباره المتهم الثانى فى قائمة المشتبه فيهم بسرقة المشار إليه، مع أنه بدأ حياته بنيويا شديد الخماس للبنيوية، ثم تحول إلى التفكيكية بحماس أشد، ويربط بين تحول بارت وبين المناخ الثقافى فى فرنسا بعد الحرب العالمية الثانية وحتى منتصف السبعينيات، ويذكر بأن "بارت" مع كونه متقلب المزاج، يسير وراء الموضة وكل جديد وغريب؛ فقد "كان التجسيد الكامل لفتنة البنيوية عند الحداثيين العرب"(١) وفى ظل ثقافة العصر القائمة على التمرد على النظام والعقلانية والتحديد، وافتتانها بكل ما هو غريب أو شاذ لم يجد "بارت" أمامه سوى التحول عن البنيوية واللحاق بروح العصر، والانضمام إلى مجموعة المتآمرين على وحدة العلامة اللغوية بالمفهوم السوسيرى، وينتهى المؤلف إلى أن "الذى يعنيه بارت؛ لا يقوم فقط على فصل الدال عن المدلول وتحريره منه، بل أيضا على "التدمير المستمر للعلاقة بين الكتابة والقراءة وبين مرسل النص ومستقبله"(٢).

وبعد الكشف عن موقف "بارت" المتمرد على النظام، وإصراره على "التشكيك فى قدرة التحليل البنيوى على إنتاج الدلالة أو المعنى، وركز فى ذلك على العلامة اللغوية، رافضا وظيفتها البنيوية، ومؤكدا دورها الجديد فى فتح النص اللغوى .." (٣) ـ يذكر أنه فى نهاية المطاف لابد من العودة إلى "دريدا" حيث تؤدى كل الطرق فى الدراسة

(*) "رولان بارت" : (١٩١٥ ـ ١٩٨٠) ناقد وفيلسوف فرنسى كان من رواد البنيوية وتحول عنها إلى التفكيكية.

(١) الخروج من التيه صـ٦٢ .

(٢) م . س صـ٦٣ .

(٣) م . س صـ٦٤ .

الحالية إلى "دريدا" اللص الأكبر الذى سرق المشار إليه. وحين يقصر حديثه على موقف "دريدا" من العلامة، والعلاقة بين طرفيها ــ الدال والمدلول ــ وهل هى علاقة توحد أو علاقة انفصال، يرى أنه لابد من العودة إلى اتصال "دريدا" الوثيق بالفلسفة، حيث إن لتلك الصلة أثرا واضحا فى موقف "دريدا" حتى بعد تحوله إلى اللغة والأدب.

وحيث تقوم الفلسفة الغربية على القبول بسلطة العقل، وعلى علاقة التوحد بين العقل والكلام والمعنى، فإن "دريدا" يتمرد على هذا التوحد ويرفضه، ويقوم موقفه "على رفض الإحالة المرجعية عقلية كانت أو لغوية" ويصل فى نهاية الأمر إلى نفى العلاقة بين الدال والمدلول فى عملية سرقة نهائية للمشار إليه بالمفهوم السوسيرى .. وذلك بعد استنباط القرائن القوية التى جعلت منه المتهم الحقيقى بسرقة المشار إليه والسطو عليه فى نهاية الأمر[1].

ويعقد المؤلف مقارنة بين نظرية سوير ومقولاته والشكلية الروسية والنقد الجديد ثم البنيوية ــ من جهة ــ وبين "دريدا" ، من جهة ثانية حول "علاقات الاختلاف" ، وكيفية "حدوث الدلالة"[2].

فاللغة عند سوسير "نظام علامات تحكمه علاقات الاختلاف" وجوهر النظرية اللغوية ــ عنده ــ هو "التسليم المبدئى بإمكان حدوث الدلالة"، ويصل فى نهاية المقارنة إلى "أن الجمع بين ركنى "العلامة" ــ الدال والمدلول أو اللفظ والمعنى ــ و"علاقات الاختلاف" كما قدمها سوسير هو أساس تحقيق الدلالة، لكن الجمع بين الركنين أنفسهما عند "جاك دريدا" هو أساس تحقيق "اللا دلالة" أو "اللا معنى"[3].

---

(١) الخروج من التيه صـ٦٥ ــ ٦٦ .
(٢) م . س صـ٦٦ ــ ٦٧ .
(٣) انظر: م . س صـ٦٧ .

ويهدف المؤلف من عرض هذه المقارنة إلى الكشف عن تلاعب "دريدا" بمقولات "سوسير" عن كيفية حدوث الدلالة والوصول إلى النتيجة التى تتفق مع نقطة انطلاقه الفلسفى؛ وهى نفى "مينافيزيقا الحضور"، القائمة "على القول بوجود ثوابت معرفية، كانت دائما أساسا للإحالات المرجعية"[١]، التى يركز فى مقابلها على جوانب النفى. ثم يطرح المؤلف ــ بعد ذلك ــ سؤالا؛ ماذا فعل "دريدا" بركنى نظرية اللغة السوسيرية؟

وبعد عرض مفهوم "الغياب فى الحضور"، والعلاقة بين ركنى العلامة؛ يصل إلى أن "مفاهيم "دريدا" عن الغياب فى الحضور، وعن الاختلاف بديلا عن التثبيت، وعن الإرجاء المستمر للمعنى، ليست فى مجموعها أكثر ولا أقل من نسف العلاقة بين الدال والمدلول.." [٢]، مما ترتب عليه أن دريدا "لم يكتف بسرقة المشار إليه، خاصة حينما يتحدث عن "الكتابة" مقارنة بالكلام؛ بل "سرق الجمل بما حمل" أى العلامة كاملة.."[٣] أو بمعنى آخر فإن "دريدا وضع العلامة اللغوية بكاملها قيد الشطب"[٤] وهذا يعنى الدخول فى فوضى الدلالة ثم فوضى القراءات والتفسيرات للنص الأدبى الواحد، ونسف العلاقة بين الدال والمدلول واختفاء المشار إليه، يعنى ضرب سلطة النص الأدبى.

ثم انتقل بعد الحديث عن "العلامة" إلى الحديث عن "سلطة النص" الذى حدد مفهومه ــ من قبل[٥] ثم ختم به الفصل ــ بأنه "قدرة الوحدة اللغوية[*] على إحداث دلالة، سواء كانت دلالة وحيدة، أو دلالات متعددة وليست لا نهائية، هى فى الواقع ما نعنيه فى

(١) الخروج من التيه صـ٦٧ .
(٢) م . س صـ٦٨ .
(٣) م . س صـ٦٨ ــ ٦٩ .
(٤) م . س صـ٦٩ .
(٥) انظر: م . س صـ٥٤ .
(*) الوحدة اللغوية: هى الوحدة اللغوية "اللفظ" ذات المعنى الدلالى أو النحوى .

دراستنا الحالية بـ"سلطة النص"، وهى السلطة التى يتمتع بها النص اللغوى ـ المصغر حتى الآن ـ ويؤكدها بقدرته على إحداث دلالة يمكن تثبيتها ، والوثوق فيها ولو بصفة مؤقتة. هذه السلطة لكى تكون "سلطة" لابد أن تتمتع بقدر من الإلزام بالنسبة إلى القارئ، سواء كان قارئا عاديا أو ناقدا، وهذا "الإلزام" يمثل صمام الأمان لعملية بل عمليات التلقى داخل اللغة الواحدة"[١].

ثم يختم الفصل بتلخيص خطورة موقف النقاد الفلاسفة وما قاموا به داخل تيه ما بعد الحداثة، حيث سرق بعضهم المشار إليه، وبعضهم سرق العلامة بكاملها، مما ترتب عليه لا نهائية الدلالة "أى استحالة تثبيت معنى واحد بعينه، باعتباره محالا إليه موثوقا فيه، و"لا نهائية" الدلالة بهذا المعنى ، تعنى بالنسبة إلينا "اللا معنى"[٢] وهو يطبق ما تم بالنسبة للنسق اللغوى الأصغر على الأنساق الأخرى كالجملة والفقرة والنص الأدبى ليصل إلى نفس النتيجة، وهى "لا نهائية دلالة النص الأدبى واستحالة تثبيت معنى محدد له، أو قراءة بعينها أو تفسير نثق به"[٣] وهو قياس صحيح بكل المقاييس العلمية.

ثم يربط بين هذا الفصل والذى يليه بتحوله من سرقة المشار إليه إلى سرقة النص، وفى ظل سرقة النص تمتد دروب التيه وتتلوى.

(١) الخروج من التيه صـ٧١ .
(٢) م . س صـ٧١ .
(٣) م . س صـ٧١ ـ ٧٢ .

الفصل الثالث
الذين سرقوا النص : النقد الشكلانى

استهل المؤلف هذا الفصل بمقدمة ربط فيها هذا الفصل بسابقه؛ حيث انتهى فى السابق إلى تأكيد الخطوة الأولى داخل المشهد النقدى المعاصر؛ وهى نفى "سلطة العلامة اللغوية" أو نسفها، وكان ذلك مدخلا إلى "موضوع الدراسة وهو "نفى سلطة النص الأدبى" أو نسفها بالكامل"، لكنه نبه "إلى أن المدخل اللغوى إلى نفى سلطة النص لم يكن المدخل الوحيد"(١).

ويحدد المؤلف موضوع الدراسة فى شقها الأول، وذلك فى أثناء حديثه عن نفى سلطة النص؛ فيقول: "نفى سلطة النص الذى نتحدث عنه إذن فى دراستنا الحالية ليس هو حرمان النص قدرته على تحقيق معنى، بل هو كل ما يعتبر إساءة لوظيفة الأدب، سواء كان ذلك حرمان النص الأدبى من قدرته على تحقيق دلالة أو معنى، كما فعلت اتجاهات التلقى واستراتيجيات التفكيك ما بعد الحداثى، أو المبالغة غير المقبولة فى دور الأدب ووظيفته، وهو ما تفعله بعض المعالجات الماركسية والماركسية الجديدة والمادية الثقافية والنسوية، أو مجرد تجاهل معنى النص واعتباره أمرا مسلما به والتوقف عند آليات حدوث الدلالة بدلا من ماهيتها، كما فعلت الشكلية الروسية والبنيوية الأدبية. ذلك هو موضوع دراستنا فى شقها الأول"(٢).

هذا التحديد نقلته كاملا لأنه يمثل موقف الاتجاهات والمذاهب النقدية من "سلطة النص" فى القرن العشرين وهو يمثل محورا رئيسا فى هذه الدراسة، وبعد أن حدد المؤلف القرن العشرين مساحة زمانية يتحدث فيها عن "سلطة النص" ، ويؤرخ فيها للمشهد النقدى

(١) الخروج من التيه صـ٧٣ .
(٢) م . س صـ٧٤ .

المعاصر، يرسم صورة توضح ملامح النقد الأدبى خلال تلك المدة التى تباينت فيها الأذواق وتعددت الاتجاهات، وكان لابد من اختلاف دوافع كل فريق نحو "سلطة النص"، ومن ثم فقد وضع المؤلف كل مجموعة تحت مظلة واحدة تتفق فيما بينها، وتختلف عن غيرها من المجموعات الأخرى؛ على أن الاتفاق والاختلاف نسبى؛ حتى بين أفراد المظلة الواحدة، "مما قد يترتب على ذلك من حالات التداخل من ناحية، وحالات الارتباك من ناحية ثانية"[1]، ويشير إلى أن حالة "الارتباك" فى النصف الأول من القرن العشرين، وحتى منتصف الستينيات؛ لا تقاس بالفوضى الكاملة التى سيطرت على المشهد النقدى فى الثلث الأخير من القرن العشرين، وبخاصة "محطتى التلقى والتفكيك بعد أن تحولت النظرية إلى غول مرعب مخيف"[2] كما يشير إلى أن السبيل إلى احتواء النظرية، وإعادة المارد إلى درجة من التحكم والسيطرة ــ بعد فتح قمقم المعرفة الإنسانية عند محطتى التلقى والتفكيك وإطلاق أبواب الجحيم والفوضى على العالم ــ هو التوقف "عند الأسس المعرفية؛ سواء تلك المأخوذة من الفلسفة أو علم النفس التى أدت إلى ظهور "النظرية"، مؤملين بذلك أن تربط بعض الخيوط إلى الصخرة القائمة عند مدخل التيه، لعل البعض ينجح فى الاسترشاد بها إلى خارج التيه النقدى، وفى المقابل فإن خلق الإحساس بالتيه والضياع داخل دروبه ومتاهاته قد يخدم الهدف من الدراسة الحالية"[3].

ثم يحدد "التيه" فى هذا الفصل، ويضع حدا "للنظرية"؛ فيقول: "فإن التيه الذى قد يجسده الفصل الحالى، ليس تيه المؤلف، بل تيه "النظرية"؛ التى تتحدى التعريف وترفض علامات الطريق الإرشادية؛

(١) الخروج من التيه صـ٧٥ .
(٢) م . س صـ٧٥ .
(٣) م . س صـ٧٥ .

تسقطها واحدة وراء الأخرى فى تعارضات لا نهائية"[١] وداخل ذلك "التيه" تتساوى المذاهب والاتجاهات النقدية ـ بدرجات متفاوتة ـ فى حرمان النص سلطته وقدرته على تحقيق دلالة يمكن تثبيتها والوثوق فيها.

ويتحدث المؤلف عن سلطة النص ونوع القراءة هنا، وبعد تحديد ما يعنيه بسلطة النص ـ وهذا مكرور بكثرة فى تلك الدراسة ـ يحدد نوع القراءة؛ فينفى "القراءة الاستهلاكية" التى يمارسها القارئ العادى، ويؤكد أنها القراءة النقدية الواعية التى يمارسها القارئ العليم، وهى التى "تحركت فوق سلم محدد الدرجات: من مجرد محاولة فهم النص، إلى محاولة شرحه، أو ما يسميه الفرنسيون مجرد شرح النص، إلى الدرجة العليا والأخيرة، وهى تفسير النص .." [٢]، ويؤكد أن التفسير ارتبط دائما بالنشاط النقدى، الذى شهد تحولات جذرية فى ظل فوضى التفسير التى عمت المشهد النقدى فى النصف الثانى من القرن العشرين، وهى"تتمحور حول ثنائية الداخل والخارج[٣] "أى دراسة النص باعتباره نصا مغلقا مكتملا فى ذاته، لا يحتاج إلى أن نفتحه أمام القوى الخارجية، تؤثر فيه وتصنعه من ناحية، ويؤثر فيها ويغيرها من ناحية ثانية، أو دراسته باعتباره نصا مفتوحا على ذلك الخارج الذى يصنعه ويتأثر به فى آن"[٤].

وهو فى حديثه عن ثنائية "الداخل / الخارج" هنا، يعنى بثنائية "قوة الجذب المركزى حيث يتحرك كل شئ فى النص إلى الداخل فى اتجاه مركز جذب أساسى، وقوة الطرد المركزى، حيث يتحرك كل شئ إلى الخارج مبتعدا عن مركز الطرد. وبين المركزين، مركز

(١) الخروج من التيه صـ٧٥ .
(٢) م . س صـ٧٦ .
(٣) اقرأ هذا لموضوع فى المرايا المحدبة صـ١١٠ وما بعدها.
(٤) الخروج من التيه صـ٧٧ .

الجذب ومركز الطرد، يقع عالمان متعارضان تمام التعارض، الأول عالم النظام والمعنى، والثانى عالم الفوضى واللا معنى"[1].

أ ـ الشكلية الروسية[*] :

وبعد أن عرض حالة النظام التى حكمت العلاقة بين التفسير والنص؛ تبين أن هناك موقفين من سلطة النص، موقف النقد الجديد، ثم موقف ما بعد الحداثة،ثم عاد إلى عرض مواقف الاتجاهات النقدية المختلفة من سلطة النص، وبدأ بموقف "الشكلية الروسية"[2] والنقد الشكلانى بصفة عامة يتعامل "مع النصوص الأدبية عند آليات الدلالة، فى تجاهل واضح لماهية الدلالة، سواء كان ذلك من منطلق الاعتقاد بأن القول بوجود معنى للنص أمر مفروغ منه أو مسلم به، أو من منطلق أن ذلك المعنى قد تحول إلى شكل، وهو ما يحدث فى حالة الشكليين الروس بشكل واضح ، أو من منطلق أن المعنى ربما لا تكون له أهمية، وهو ما يشتم من موقف البنيوين بصفة عامة"[3].

---

(١) الخروج من التيه صـ٧٧ .

(*) الشكلية فى الأدب والفن: هى كل نزعة ترمى إلى تغليب الشكل والقيم الجمالية على ما فى العمل الأدبى من فكرة أو خيال أو شعور. والشكلية الروسية: مدرسة أدبية أسسها فيكتور شكلوفسكى سنة ١٩١٧م فى جمعية دارسى اللغة الأدبية بموسكو، ومن أهم مبادئها أن الفن هو الأسلوب الأدبى؛ وأن هذا الأسلوب يعتمد أساسا على جودة الصياغة والصنع، وأن الغرض من كل عمل فنى هو إبراز هذه الجودة ... وقد شاعت هذه المدرسة حتى أواخر سنة ١٩٢٧م ، حيث حلت محلها الواقعية الاشتراكية. انظر: معجم مصطلحات الأدب صـ١٧٨ .

(٢) اقرأ هذا الموضوع فى "المرايا المحدبة" صـ١٢٠ وما بعدها، صـ١٨٤ وما بعدها .

(٣) الخروج من التيه صـ٧٨ .

وأجل "الحديث عن "النقد الجديد" إلى مرحلة متأخرة من الدراسة، حيث سيكون النقد الجديد أساسا لتحديد معالم نظرية نقدية بديلة كفيلة بإخراجنا من التيه"[١] وأشار إلى افتتان بعض النقاد العرب بالشكلية الروسية التى كانت فى جوهرها ترفا فكريا يتعارض بصورة مباشرة مع المفهوم الثورى الجديد لوظيفة الفن ودوره فى الدعاية للمبادئ الجديدة وترسيخها"[٢].

ويتوقف المؤلف عند مقولات الشكلية الروسية؛ مثل "علم الأدب" و"كسر الألفة" ــ المفتاح الحقيقى لفهم المقولات الأساسية للشكلية الروسية ــ ثم "العنصر المسيطر" وتأثيرها فى نظرة الشكليين الروس إلى سلطة النص. وكلها مقولات تؤكد على أهمية آليات الدلالة فى مقابل ماهيتها، وبمعنى آخر إنها تركز على آليات حدوث المعنى على حساب المعنى ذاته[٣] . وفى أثناء حديثه عن "كسر الألفة" وغرابة الصورة الشعرية عند الشكليين الروس؛ يقارن بين كلامهم عن غرابة الصورة وبين كلام الإمام عبدالقاهر الجرجانى[٤] ويؤكد وقوف الشكلية عند سطح الصورة وآلية الدلالة، فى مقابل أن عبدالقاهر يركز على الإدراك العقلى لها، ويربط بين آليات حدوث الدلالة وماهية الدلالة، ويولى الدلالة ومعنى المعنى أو ماهية الدلالة كل اهتمامه[٥]، ليكشف عن الفارق بين العبقرية العربية وغيرها من قديم الزمان.

ويبسط مفهوم "العنصر البنائى المسيطر فى النص" وهو "أن لكل عصر أدبى عنصره المسيطر الذى يمكن من خلاله تحليل بناء

(١) الخروج من التيه صـ٧٨ .
(٢) م . س صـ٧٩ .
(٣) م . س صـ٨٢ .
(٤) انظر: المرايا المقعرة صـ٣٥٤ وما بعدها .
(٥) انظر: م . س صـ٨٢ ــ ٨٣ .

النص" وهى نظرة إلى بناء النص وشكله وليس معناه. فالمعنى "لا يهم الشكليين الروس فى شئ"[1]، وحيث إن العنصر المسيطر يقتصر على الآلية؛ فهو فى حاجة دائمة إلى تجديد هذا العنصر المسيطر، والذى يترتب عليه الفصل بين الشكل والمضمون.

وهنا يجد المؤلف نفسه مضطرا ـ عند حديثه عن دوافع التغيير فى النقد الأدبى ـ لعقد مقارنة بين النقد التقليدى حتى نهاية القرن التاسع عشر، الذى يرى أن التغيرات الأدبية ترتبط بالمضمون فى المقام الأول، بينما الشكليون يتعمدون التجاهل لمعنى النص ، "ولكى يكون الأدب أدبا ـ عندهم ـ عليه أن يكسر ما هو مألوف بصورة مستمرة"[2].

وفى ختام حديثه عن "الشكلية الروسية" وقبل التحول إلى البنيوية باعتبارها المرحلة التالية فى تلك الدراسة للنقد الشكلانى ـ الذى اختار تجاهل الدلالة وتوقف عند آليات حدوثها ـ يلفت نظر القارئ إلى العلاقة القوية بين الكثير مما نادت به الشكلية الروسية وما تبنته البنيوية الأدبية بعد ذلك[3].

ب ـ البنيوية[*]: التضحية بالنص من أجل النموذج:

---

(١) الخروج من التيه صـ٨٤ .
(٢) م . س صـ٨٥ .
(٣) انظر: م . س صـ٨٦ .
(*) البنيوية (التركيبية): هى مذهب من مذاهب منهجية الفلسفة والعلوم؛ مؤداه الاهتمام أولا بالنظام العام لفكرة أو لعدة أفكار مرتبطة بعضها ببعض على حساب العناصر المكونة له.. وقد امتدت هذه النظرية إلى علوم اللغة عامة وعلم الأسلوب خاصة، حيث استخدمها العلماء أساسا للتمييز الثنائى الذى يعتبر أصلا لدراسة النص دراسة لغوية. وقد اعتمد عليها عالم اللغويات السويسرى "فرديناندى سوسير" فى دراسته فى علم اللغويات. ويعتبر الناقد والفيلسوف التركيبى الفرنسى "رولان بارت" رائد=

مع أن المؤلف اهتم فى هذه الدراسة بالحديث عن "التيه" داخل المشهد النقدى الغربى ــ والشرقى أحيانا ــ فى القرن العشرين؛ فقد استهل هذا الموضوع بالحديث عن "كمال أبوديب" ودوره فى خلق تيه نقدى عربى، واعتراضه على ما دعا إليه المؤلف فى "المرايا المقعرة" من ضرورة تطوير نظرية نقدية ولغوية عربية، واتهامه له بالعنصرية، ولكن المؤلف حذر من التنصل من الانتماءات القومية، وذكر أن هدف المعسكر الغربى هو هدم الثقافات الأخرى. ولا شك فى أن ذلك أصبح واضحا وجليا، وبخاصة بعد غزو العراق والتدخل الغربى فى الشئون الداخلية لكثير من الدول العربية والإسلامية. ثم عاد إلى موقف أبى ديب وتحمسه للبنيوية ثم تخليه عنها وتحوله إلى التفكيكية بحماس أشد، ثم تراجعه بعد ذلك واعترافه بأن البنيوية "أكثر المذاهب النقدية ملاءمة للثقافة العربية باعتبارها "ما زالت قادرة على تقديم فهم أعمق بكثير من الاتجاهات الأخرى والإجابة عن العديد من مشكلاتنا الثقافية والنقدية"[1] ثم يعلق على عدم استقراره على مدرسة معينة بسؤال، ويجيب عليه بأنه "تلك هى قوانين التيه التى تستمد جميعا من مبدأ واحد : داخل التيه لا وجود للقواعد أو القوانين"[2].

=النظرية التركيبية فى النقد الأدبى؛ وذلك خاصة فى كتابه عن "راسين" سنة ١٩٦٣م، وكتابه"الكتابة فى درجة الصفر" ١٩٥٣م.

والتحليل البنيوى للأدب ليس أكثر من محاولة لتحويل الدراسات الأدبية إلى نظام علمى .. إلى مجموعة متماسكة من المفاهيم والآليات تهدف إلى تحقيق معرفة بالقوانين الأساسية. وجوهر البنيوية الأدبية فى سعيها الطموح لتحقيق العلمية والعالمية، يتلخص فى الحديث عن القوانين العامة التى يمكن تطبيقها على النصوص الأدبية. انظر: معجم مصطلحات الأدب صـ ٤٥٠ .

(١) م . س صـ ٨٨ .

(٢) م . س صـ ٨٨ .

ثم عاد إلى الموضوع الرئيس وهو تحديد علاقة البنيوية الأدبية بسلطة النص؛ مشيرا إلى "فتنة البنيوية" التى "تقوم على ادعاءين جوهريين: ادعاء علمية النقد، وعالمية أو عمومية الدراسة النقدية القائمة على تطبيق المشروع البنيوى فى التعامل مع النصوص الأدبية"(١).

وأشار إلى التقاء أو اتفاق البنيوية الأدبية مع الكثير مما نادت به الشكلية الروسية فى ظل الافتتان بتأليه العلم الجديد مثل: الرغبة فى تأسيس "علم الأدب" وعالمية المعارف الإنسانية وتوحدها. وأخذ يتحدث عن العلمية موضحا الأسباب التى دعت إلى الاتجاه نحو "علمية النقد" ــ عند الشكلانيين الروس فى مطلع القرن والبنويين فى منتصف القرن ــ كالتمرد على بقايا لا عقلانية الرومانسية، وعلى حدس الجماليين المتأخرين، ثم علمية اللغة، والنموذج الذى يمكن نقله من الدراسات اللغوية إلى التحليل الأدبى، ومن ثم فقد قدمت البنيوية نفسها إلى العالم باعتبارها دراسة علمية الأدب.

ويشير المؤلف إلى جوهر البنيوية فى سعيها لتحقيق العلمية والعالمية، فيقول: "إن الحديث عن "القوانين العامة" التى يمكن تطبيقها على الأنساق الفردية (النصوص الأدبية) هو جوهر البنيوية الأدبية فى سعيها الطموح لتحقيق العلمية والعالمية، ناهيك عن أن تلك القوانين العامة كانت هى نفسها مقتل البنيوية فى نهاية الأمر"(٢) ونظرا لأن هذا الموضوع قتل بحثا، وأفاض فيه المؤلف، وأحاط بكل أبعاده وجوانبه فى "المرايا المحدبة"؛ فإنه يتوقف عن هذه القضايا ــ عمل البنيوية، كيفية التوصل إلى النموذج، درجة العلمية ومدى تحقيقها ــ من خلال تأثيرها فى سلطة النص.

---

(١) الخروج من التيه والصفحة. راجع هذا الموضوع فى "المرايا المحدبة" صـ١٧٧ وما بعدها.

(٢) م. س صـ٩٠.

ويبدأ بأكثر هذه القضايا أهمية وعمومية، وهى: كيف تعمل البنيوية؟ ويناقش موقف البنيوية من العلامة اللغوية بالمفهوم السوسيرى: "ـ علامة = $\frac{\text{دال}}{\text{مدلول}}$ = دلالة ـ"، حيث إن موقفها من العلامة اللغوية باعتباره المدخل إلى سلطة النص فى ذلك المشروع النقدى؛ يلعب الدور الرئيس فى تحديد علاقة البنيوية ـ التى ترتبط بعلم اللغويات وإنجازاته ـ بسلطة النص . ويؤكد أن المشروع البنيوى يفتقر إلى أى أبعاد فلسفية تحدد موقفه من العلامة اللغوية وعلاقة ذلك بسلطة النص .

والبنيوية لا تضع العلامة اللغوية ببنيتها الأساسية موضع الشك أو المساءلة؛ شأنها فى ذلك شأن علم اللغويات، وهى تقوم على افتراضات مثالية مسبقة لا يجرى التشكيك فيها[1].

ويصل إلى النتيجة النهائية ـ خلاصة القول ـ فيقول : "فإن البنيوية تقوم على فرضية وجود نظام يحكم العالم والأشياء، والنظام أو النسق العام هو ما تحاول البنيوية الوصول إليه ثم القيام بعد ذلك، وفى اتجاه معاكس، بتطبيقه على الأنساق الصغرى (النصوص الفردية)" [2] ويشير إلى تجاهل البنيوية الواضح للمعنى ولسلطة النص حيث إنها "تنطلق من نقطة وجود المعنى كأمر مسلم به ومفروغ منه، ومن ثم تتحول عن دراسة المعنى إلى آليات خلق المعنى حسب قواعد علمية"[3].

---

(١) انظر الخروج من التيه صـ٩٢ .

(٢) م . س صـ٩٢ .

(٣) م . س والصفحة أليس هذا الكلام قريبا بدرجة كبيرة من كلام الجاحظ عن المعنى فى كتاب الحيوان "إنها مطروحة فى الطريق يعرفها العجمى والعربى والبدوى والقروى والمدنى.." ؟

ثم ناقش العلمية والعالمية وآليات الدلالة، وبدأ بالنقلة التى أحدثها "كلود ليفى شتراوس"(*) للفكر البنيوى اللغوى إلى المعارف الإنسانية الأخرى، ابتداء بالأنثروبولوجيا وانتهاء بالأدب ، والذى تحول على أثرها من دراسة الوحدة اللغوية ذات المعنى إلى دراسة بنى الأساطير التى أفرزتها الشعوب، وبدأ بتحليل أسطورة أوديب بنيويا(١). وأكد المؤلف أن هذه "النقلة" كانت "هى البداية الحقيقية لنقل الطبيعة العلمية للدراسات اللغوية الجديدة إلى مجال الدراسات الأدبية ــ وهى أيضا ــ مدخل البنيوية إلى العالمية أو العمومية"(٢) وكانت دراسة بعض نقاد البنيوية لعدد من الأساطير "الأنساق الفردية" أدت إلى استنتاجات عامة (النموذج العام) ، يمكن تطبيقها بصفة عامة على أى أساطير فردية أنتجتها شعوب أو ثقافات أخرى(٣)، ويشير المؤلف إلى جوهر التحليل البنيوى للنص الأدبى بقوله: "فإن الحديث عن العلاقة بين النسق الفردى (النص مفردا أو النصوص الفردية) والنسق العام أو النموذج البنيوى، وهو حديث يتحرك على محور دائرى، أو ذهابا وعودة، من النص الفردى إلى النموذج العام وبالعكس، هو جوهر التحليل البنيوى للنص الأدبى"(٤).

وبعد أن أشار إلى عدم فاعلية رحلة الذهاب والعودة التى يمارسها البنيويون مع النص(٥)، وبعد إطالة مع البنيويين؛ عاد إلى

(*) كلود ليفى ــ شتراوس: ناقد وفيلسوف فرنسى معاصر، له كتاب "الأنثروبولوجيا البنيوية" وهو الذى حقق النقلة للفكر البنيوى من اللغويات إلى المعارف الإنسانية والأدب.

(١) انظر : الخروج من التيه صـ٩٤ .

(٢) م . س صـ٩٤ .

(٣) م . س صـ٩٤ .

(٤) م . س والصفحة.

(٥) اقرأ عن هذا الموضوع فى "المرايا المحدبة" صـ٢٢٧ وما بعدها.

الحديث عن علاقة البنيوية فى وجوهرها بسلطة النص، وأشار إلى جنايتها على النص؛ بقوله: "إن مجرد تجاهل المعنى ـ باعتبار المعنى أمرا مفروغا منه ومسلما به ـ ليس أقل افتئاتا على سلطة النص من المذاهب ما بعد الحداثية التى تقوم على لا نهائية المعنى أو إلغاء وجوده بالكامل وقد كان انهماك البنيويين الكامل فى الدلالة واهتمامهم بها إلى درجة الهوس هو التجاهل بعينه لمعنى النص والتقليل من سلطته باستثناء سلطة العلاقات اللغوية من ناحية والبنائية من ناحية ثانية"(١).

ثم يحدد المؤلف النتائج المترتبة على انشغال البنيويين بالنموذج وبآلية حدوث الدلالة، وهى تتلخص فى ـ تجاهل المعنى، وعدم الجدوى فى البحث عن المعنى لشفافيته ـ وأخطرها حرمان الناقد البنيوى من آلية التفسير "فالناقد ليست وظيفته قراءة المعنى أو تفسيره؛ إما لأنه شفاف لا يحتمل قراءة أو قراءات تفسيرية جديدة، أو لأن الانشغال بالمعنى يبعد الناقد البنيوى عن العلمية المنشودة"(٢) وفى ضوء ذلك يشير إلى تفريق واحد من البنيويين لاتجاهات نقد النصوص الأدبية، ويحصرها فى اتجاهين: أحدهما تفسيرى يحدد معنى النص موضوع الدراسة، والآخر بنائى يهتم بتحديد القوانين العامة التى تنتج النص الفردى.

ويختم المؤلف الفصل بالحديث عن علمية الدراسات الأدبية أو علمية النقد؛ التى "تقوم على الاهتمام بتلك الخاصية أو الخصائص المجردة التى تحدد أدبية الأدب،أو تجعل الأدب أدبا"(٣)ويشير إلى فشل البنيويين فى تحقيق التوازن بين الشكلية الصرفة والمجردة وبين المعالجات التفسيرية للنصوص، وانتهائهم فى آخر الأمر إلى

(١) الخروج من التيه صـ٩٥ .
(٢) م . س صـ٩٦ .
(٣) م . س صـ٩٧ .

ممارسات لم "تقدم أكثر من نحو القصيدة"، ويتحدث عن البنى الكلية والمفرغة التى حققت للمشروع البنيوى ــ من وجهة نظر البنيويين ــ العالمية، ويشير إلى الفتنة البنيوية فى العالم العربى، واتهام كل من يعارض البنيوية بالانعزالية والتخلف، ثم يوضح الطريق الصحيح للتنوير، ويكشف عن فشل المشروع البنيوى فى تحقيق سلطة النص الذى ضحى بالمعنى من أجل البنية، ثم بالنص الفردى من أجل النموذج أو النسق العام[1].

(١) انظر الخروج من التيه صـ٩٨ .

الفصل الرابع
الذين سرقوا النص (٢)
ما بعد الحداثة: نظرية التلقى(*)

ما بعد الحداثة: مقدمة عامة: استهل المؤلف هذا الفصل بمقدمة عامة تدور حول المصطلحات النقدية التى شهدتها الساحة النقدية فى النصف الثانى من القرن العشرين؛ كالبنيوية وما بعد البنيوية، ثم الحداثة وما بعد الحداثة، ثم أرخ للحداثة؛ وبين المذاهب النقدية التى تدخل فى دائرتها ، وكيف انتهت البنيوية نهاية سريعة، واحتشدت الساحة بالتيارات النقدية التى أفرزتها ما بعد الحداثة الثقافية. واختار منها مدرستين نقديتين رئيستين؛ هما نظرية التلقى واستراتيجية التفكيك، وبينهما اتفاق كبير فى الفكر والهدف، وعدد أسباب انهيار المدرستين انهيارا سريعا منها : التيه الذى انتهى إليه النقد الغربى فى ظل غموض النظرية ومراوغتها اللا نهائية، وحالة الفوضى التى خلقت لدى الكثيرين إحساسا قويا بالحنين إلى انضباط الماضى ونظامه القيمى الواضح، والاستغراق الكامل فى الفكر الفلسفى(١).

(*) نظرية التلقى: هى اتجاه فلسفى لتفسير النصوص الأدبية نشأ فى أمريكا فى الربع الأخير من القرن العشرين، ويركز نقاد نظرية التلقى على دور القارئ فى تحديد معنى النص أو تفسيره، وكلهم سلبوا النص سلطته ومنحوها للقارئ، وجوهر تلك النظرية يقوم على فرضية أنه ليس باستطاعة العلامة "النص" أن تقول شيئا إلا فى وجود شخص يستقبلها ويستجيب لما تريد قوله، وأنه فى حالة غيبة المستقبل واستجابته لا توجد دلالة أو معنى، فالنص لا وجود له فى غيبة المتلقى . ومن أبرز روادها "ستانلى فيش" الأمريكى صاحب كتاب"هل يوجد نص فى قاعة الدرس؟" الذى ألفه سنة ١٩٨٠م.

(١) انظر: الخروج من التيه صـ١٠٠ .

وفى أثناء الحديث عن المدرستين ذكر المدارس النقدية الجديدة ــ التى وضعها تحت مظلة ما بعد التفكيكية ــ والتى ظهرت فى ذروة المد التفكيكى، وهى مدارس تختلف مع استراتيجية التفكيك بصورة جوهرية، وتمثل ردة قوية على التفكيك، وعادت بعض تلك المدارس بالنقد إلى عصر سابق على كل من ما بعد الحداثة والحداثة، وابتعدت عن الفلسفة وعلم النفس، وأعادت للنص الأدبى وظيفته، وقدرته على توصيل رسالة للمتلقى، وابتعدت عن الغموض المتعمد والمراوغة المقصودة، وكان الأمل فى هذه المدارس أن تخرج المثقفين من التيه النقدى، ولكن كثرة المدارس وتعدد الاتجاهات، وتداخل الخطوط فيما بينها أربك المتخصص والمتابع لحركة النقد الأدبى المعاصر، مما جعله يزداد إحساسا بالتيه النقدى[1].

ويضع المؤلف يد القارئ على السبب الجوهرى فى خلق التيه النقدى؛ وهو الاعتماد على الفلسفة وعلم النفس فى دراسة وتحليل النصوص؛ خاصة فى سنوات التلقى والتفكيك؛ ومن ثم فقد وضع عنوانا جانبيا قال فيه "كل الطرق تؤدى إلى الفلسفة فى ما بعد الحداثة"؛ ذكر تحته تأثر المدرستين بالفلسفة الغربية الحديثة التى أنتجتها أوربا خلال العقود الأخيرة؛ وبآراء "فرويد"[*] فى علم النفس ــ التى تأثر بها النقد الأدبى طوال القرن العشرين ــ ويذكر المؤلف أنه فى أثناء دراسة المحاور الرئيسية لنقد التلقى والتفكيك فلن يكون "بمعزل عن الفلسفة الغربية أو علم النفس الفرويدى"[2] ولكنه لم يطل الوقوف أمام الفلسفة وعلم النفس، واكتفى منهما بما يلائم طبيعة الدراسة الحالية؛ وهى "دراسة أصول فلسفية بعينها شكلت الموقف النقدى للنظرية فى إلغائها شبه الكامل أحيانا، والكامل أحيانا أخرى

(١) انظر: الخروج من التيه صـ١٠١ .
(*) "سيجموند فرويد" : (١٨٥٦ ــ ١٩٣٩) صاحب التحليل النفسى.
(٢) م . س صـ١٠٢ .

لسلطة النص الأدبى"[1] وهو حريص على أن يقدم للقارئ قبل دخوله "قلب التيه النقدى" الأدلة الدامغة على وجود علاقة عضوية بين الفلسفة والمذاهب النقدية ما بعد الحداثية، واستشهد على صحة ذلك بما قاله النقاد المعاصرون الذين يفاخرون بالتزاوج بين الفلسفة والنقد الأدبى، ومن ثم فقد أطلق المؤلف على هذا العصر "عصر النقاد الفلاسفة والفلاسفة النقاد"[2] وشرع يقدم أنموذجين لذلك التزاوج مع التركيز على علاقة ذلك التزاوج بسلطة النص الأدبى، الأول أنموذج "نيتشه"[*] وتأثيره البالغ فى "دريدا"، وأصحاب مدرستى "التلقى والتفكيك"، وخاصة فيما يتعلق بمفاهيم "الحضور والغياب" ورفض الإحالة المرجعية إلى حقائق أو ثوابت موثوق بها"[3]، وتلك هى نقطة الارتكاز الأساسية للمشروع التفكيكى كما قدمه دريدا[4]، والثانى: أنموذج حول تأثير علم النفس الفرويدى فى النقد ما بعد الحداثى وفى تفكيكية "دريدا" بصفة خاصة، واختار موقفا "لفرويد" يتفق مع موقف "نيتشه"، وهو ما يفعله "فرويد" ــ من قلب النظام التقليدى ــ مع أى "ثنائية تجمع بين الشئ ونقيضه"[5].

نظرية التلقى:

قبل الحديث عن نظرية التلقى وعلاقتها بسلطة النص الأدبى؛ عرض المؤلف لمرحلة ما بعد الحداثة من الناحية التاريخية؛ بهدف التعرف على بعض جوانب "التيه" فى تلك المرحلة التى بدأت فى

(١) الخروج من التيه صـ١٠٣ ــ ١٠٤ .
(٢) م . س صـ١٠٤ .
(*) "فردريك نيتشه" (١٨٤٤ ــ ١٩٠٠) : ناقد وفيلسوف ألمانى له تأثير عميق فى الفكر النقدى لما بعد الحداثة، وصاحب نظرية السببية، وهو شكاك كبير، وتأثر كثيرا بفكر دارون.
(٣) م . س صـ١٠٥ .
(٤) انظر: م . س صـ١٠٧ .
(٥) م . س صـ١٠٨ .

منتصف السبعينيات ولم تلبث سوى عقد من الزمان، وقد بدأ المؤلف حديثه عن التلقى قبل التفكيك لعدة أسباب ذكرها[١]. ثم عاد لتحديد معالم تلك المرحلة بسؤال مكرور: "إلى أين وصلنا حتى الآن مع النظرية؟" [٢] حيث شهدت الساحة النقدية عدة قضايا منها : موت المؤلف، القصدية، سقوط علمية النقد، نسف العلامة بكاملها، مما جعل المشهد النقدى مستعدا لنقلة جديدة، وكانت تلك النقلة الجديدة إلى القارئ؛ وهذه النقلة تنبنى عليها كل مبادئ التلقى[٣]، وهى "التحول عن النص ومؤلفه ... إلى لا نص فى حد ذاته، ولا معنى أو رسالة قصد إليها مؤلف لا وجود له؛ لأنه قد مات بعد كتابة النص" وفى ضوء هذه النقلة التى تعد محور اهتمام نقاد التلقى يتلخص موقف نظرية التلقى من النص ومن معناه، ويرى المؤلف ــ الخطوة الثانية ــ أن "النقلة إلى القارئ وربط تفسير النص ومحاولة تحديد المعنى بتجربة القراءة؛ كان ضربة موجعة لسلطة النص، خاصة أن القراءة لم تعد هى التى تحدد معنى النص فقط، بل أصبحت هى إثبات وجوده"[٤].

ويعود المؤلف فى تأريخه للنظرية إلى تحديد الجذور التى بنيت عليها من الناحيتين اللغوية والفلسفية ، ويجتهد فى أثناء تقديمه صورة مكتملة لموقف نظرية التلقى من سلطة النص، أن يفكك تلك

(١) انظر: الخروج من التيه صـ١١٠ .
(٢) م . س صـ١١٠ .
(٣) هنا ذكر المؤلف الخطوة الأولى ولم يذكر الثانية وهذا السهو تكرر ووقع مثله فى "المرايا المحدبة" فى الفصل الأخير وهو يعرض أركان التفكيك فجاء بـ(أ) ثم (جـ) ولم يأت بـ(ب) انظر صـ١١٢ فى الخروج من التيه، صـ٣٢١ ــ ٣٣٦ فى "المرايا المحدبة".
(٤) م . س صـ١١٢ .

الصورة إلى مكوناتها التى يستطيع القارئ المتابع إعادة تركيبها فى نهاية الأمر؛ وهى:

أ ـ سلطة القارئ بدلا من سلطة النص:

وجوهر نظرية التلقى يقوم على فرضية ترى"أنه ليس باستطاعة العلامة أن تقول شيئا إلا فى وجود شخص يستقبلها، ويستجيب لما تريد قوله، وأنه فى حالة غيبة المستقبل واستجابته لا توجد دلالة أو معنى"[1] فمعنى النص لا يوجد إلا فى داخل وعى المتلقى.

وفى أثناء تأريخه لـ"ما حدث للنص وسلطته فى ما بعد الحداثة"؛ فإنه يعقد مقارنة بين المناهج الجديدة لتفسير النصوص وبين التفسير أو النقد التقليدى للنص منذ بداية القرن العشرين وقبله؛ ينتهى فيها إلى أن قراءات النصوص عند النقاد التقليديين على اختلاف اتجاهاتهم "تقوم على التسليم بوجود معنى للنص" سواء أكان النص شفافا أم كان غامضا يحتاج إلى كشف غموضه؛ فالكل متفق على "وجود نص يدل على معنى"، والناقد ملتزم فى حالتى النص الشفاف والغامض "بسلطة النص باعتباره محور أى قراءات تفسيرية له"[2]. أما القراءة الجديدة التى تقترحها نظرية التلقى فتقوم على أنه لا يوجد معنى مستقل خارج أو قبل عملية القراءة، فالقارئ هو الذى يصنع النص ومعناه، ولا يقتصر عمله على استخلاص المعانى، أو كشف الحجب عنها، وعليه فإن السلطة بالكامل تكون قد انتقلت إلى القارئ.

وبعد توقف عند الخلفية الفلسفية لنظرية التلقى فى جوهرها ينتهى المؤلف إلى أن نقاد التلقى فى غالبيتهم توصلوا إلى أنه لا توجد حقيقة يمكن الإمساك بها داخل النص، وأن ما بداخله ليس

(١) الخروج من التيه صـ١١٤ .
(٢) م . س صـ١١٥ .

سوى خيالات، وأن النص ليس كيانا مستقلا فى حد ذاته، وأنهم متفقون على التحول من سلطة النص إلى سلطة القارئ، وأن السلطة الوحيدة المتبقية هى سلطة القارئ[1]، ولكن نقاد التلقى أدركوا خطورة نظريتهم، وبخاصة فيما يتعلق بفوضى التفسير ولا نهائيته، ولأنهم نقلوا السلطة إلى القارئ؛ فقد حاولوا وضع ضوابط للتفسير، وما يجب أن يتوافر فى هذا القارئ القادر على القراءة التفسيرية والنقدية وتحديد نوعيته وأهم صفاته بعد أن أسندت إليه عملية تحديد معنى النص، ومع اختلاف رؤاهم؛ فإن القارئ القادر على ممارسة النقد عندهم؛ هو القارئ العليم القادر على ملء فراغات النص، وفك شفراته وفهم دلالته ــ جوهر التلقى ــ وكان هدفهم من تحديد تلك الصفات التزام القارئ الموضوعية وكبح جماح ذاتيته وقهرها، ولكنها كلها محاولات باءت بالفشل[2].

وبعد أن حدد المؤلف ــ حسب رؤى نقاد نظرية التلقى ــ أهم صفات القارئ الذى انتقلت إليه السلطة طرح سؤالا قال فيه: "ما الصلاحيات التى أصبحت من حق القارئ، وليس المؤلف أو النص، فى ظل الانتقال الأخير للسلطة؟"[3] وقبل الإجابة عن تساؤله يؤكد "أن أرباب نظرية التلقى على اختلاف مشاربهم يتفقون على أن العلاقة الجديدة التى يقصدونها؛ هى علاقة بين القارئ والنص ــ أو بين النص وفعل القراءة ــ وليست بين القارئ والمؤلف"[4] ثم يجيب عن تساؤله فى نهاية الحديث عن هذا الموضوع؛ بأنه من المستحيل وضع ضوابط لعمليات القراءة أو التفسيرات اللا نهائية للنص الواحد بعد انتقال السلطة بالكامل للقارئ. مما يترتب عليه فى ظل انتقال

(١) انظر: م . س صـ١١٧ .
(٢) انظر: م . س صـ١٢١ .
(٣) م . س صـ١٢٤ .
(٤) م . س صـ١٢٦ .

السلطة من النص إلى القارئ فوضى التفسير "لا أكثر ولا أقل". وهذا يقودنا بالطبع إلى داخل التيه النقدى[١].

ب ـ القصدية:

المكون الثانى من مكونات نظرية التلقى هو "القصدية"، وكشف المؤلف عن معنى القصدية فى بداية حديثه، ونفى أن يكون ما يقصده هو المعنى السطحى لتلك الكلمة؛ أى "قصدية المؤلف" إنما هو يعنى بالقصدية "قصدية النص، وليست قصدية المؤلف. أى وجود ـ أو امتلاك النص ـ معنى ما يحاول النص توصيله .. النص ـ هو ـ محور القصدية ـ وهى ـ السلطة التى يتمتع بها النص فى ظل فلسفة توصيل تقوم على مفاهيم الرسالة والمرسل والمستقبل، ونظرية لغوية تقوم على قدرة اللغة على الدلالة وتحقيق معنى فى ظل التوحد التقليدى بين الدال والمدلول.."[٢].

وبعد ذلك يعرض المؤلف موقف الاتجاهات النقدية من مفهوم "القصدية" الذى قدمه فى بداية حديثه عنها ، فالنقد الجديد يجمع نقاده على ضرورة دراسة النص "من داخله وباعتباره كلا مستقلا" وتلك هى القصدية بمفهومها السابق. ومع أن أصحاب نظرية التلقى ينصب حديثهم على النص وليس المؤلف؛ فإنهم مجمعون ـ غالبا ـ على نفى القصدية بذات المفهوم، وبسبب تأثرهم بالفلسفة الألمانية؛ فهم متفقون على "أنه فى اللحظة التى تنتقل فيها سلطة حدوث الدلالة أو المعنى إلى القارئ؛ تخرج قصدية المؤلف من النافذة"[٣] ثم ينتهى إلى تلك النتيجة التى تقودنا إلى داخل التيه؛ فيقول: "وبانتفاء القصدية باعتبارها المعنى الذى يريد نص ما توصيله، نتوغل خطوات

(١) انظر: م . س صـ ١٣٠ .
(٢) انظر: م . س صـ ١٣١ .
(٣) م . س صـ ١٣٤ .

داخل التيه، بعد أن أصبح معنى النص؛ بل وجوده ذاته، يحدده وعى القارئ، كل قارئ به"[1].

جـ- القارئ وفراغات النص:

استهل المؤلف حديثه عن هذا الموضوع بالإشارة إلى أنه وفى تلك المصطلحات "المراوغة" و"الفجوة" و"الفراغ" حقها فى كتابيه السابقين؛ مما يدعو إلى عدم تناولها بالتعريف هنا مرة أخرى، ولكنه أشار إلى أنه فى الدراسة الحالية سيتوقف عندها "فى علاقتها بسلطة النص الأدبى لا أكثر ولا أقل"[2] ثم تحدث عن التحولات التى حدثت فى المشهد النقدى منذ بداية النصف الثانى من القرن العشرين، والتى تضافرت بأسبابها ونتائجها على ضرب سلطة النص الإبداعى، ويحدد انقلابين جوهريين ــ هما وجهان لعملة واحدة ــ يقف عندهما؛ هما "التحول الجديد الذى طرأ على العلامة اللغوية بمفهومها السوسيرى، ومفهوم غياب أى مركز للإحالة المرجعية الثابتة"[3].

ويقارن المؤلف بين نظرية سوسير اللغوية ــ التى تقول بالتوحد بين طرفى العلامة، وأن "الدال" كان يشير إلى "مدلول"، هو المفهوم العقلى للشئ وليس الشئ ذاته، وأن النص كان قادرا على تحقيق تعدد الدلالة عن طريق الآليات البلاغية المختلفة ــ وبين الفوضى التى سادت المشهد النقدى فى عصر ما بعد الحداثة، والتى انتهى على أثرها التوحد بين الدال والمدلول، وأصبح المدلول فى حالة مراوغة دائمة للدال الذى تحول بدوره إلى لفظ أو كلمة هائمة؛ ومن ثم فقد السياق اللغوى قدرته أو سلطته على إحداث دلالة تحقق معنى، وخلقت العلاقة الجديدة فراغا أو فجوة أو مراوغة بين الدال

(١) الخروج من التيه صـ١٣٤ .
(٢) م . س صـ١٣٥ .
(٣) م . س صـ١٣٥ .

والمدلول لا حدود لها، "وأصبح النص بهذا المفهوم الجديد شيئا مليئا بالثقوب والفجوات .. وإن معناه لا يزيد على كونه كل ما يملأ به القارئ؛ أى قارئ، تلك الفراغات والفجوات !! هذا هو كل ما تبقى لنا من سلطة النص.." [1]، ونقاد التلقى لا يعدون المساحات غير المحددة ـ الفراغات .. إلخ ـ عيبا يؤخذ على النص ، بل هى عندهم "العنصر الأساسى فى الاستجابة الجمالية للنص"، وعلى القارئ أن يقوم بملء هذه الفراغات التى تمثل نقطة الدخول المبدئية إلى عالم النص لإعادة تحديد معناه بعيدا عن قصدية المؤلف[2].

ويترك المؤلف الحرية لأصحاب نظرية التلقى فى كيفية ملء الفراغات، أو تحديد غير المحدد، أو التعامل مع المناطق غير المحددة فى النص؛ ليصل إلى تلك النتيجة وهى أن حديث أعضاء نادى التلقى عن فعل الإبداع الذى يمارسه القارئ مع النص ؛ "لم يقتصر على سرقة العلامة اللغوية؛ بل تعداه إلى سرقة النص بكامله حينما حرم ذلك النص من القصدية؛ بل من القدرة على إحداث معنى يرتبط به هو قبل أى شئ أو فرد آخر"[3].

د ـ ضوابط التلقى:

استهل المؤلف الحديث عن تلك الضوابط بمقولة "إدوارد سعيد"[4] عن تحول سلطة تحقيق الدلالة من النص إلى القارئ وانفتاح الباب على مصراعيه أمام لا نهائية التفسير، وذكر ـ مرارا ـ أن أعضاء نادى التلقى كانوا متأكدين من فوضى الدلالة ولا نهائيتها حين انتقلت سلطة التفسير إلى القارئ. وكثر الجدل بينهم

(١) الخروج من التيه صـ١٣٧ .
(٢) انظر: م . س صـ١٣٧ .
(٣) م . س صـ١٣٩ .
(٤) "إدوارد سعيد" : أديب وناقد عربى معاصر يعيش فى أمريكا، وله باع طويل فى حقل الاستشراق، كما يكتب فى العلوم الإنسانية.

عن درجة الذاتية والموضوعية التى يمارسها القارئ فى تفسيره للنص، وانشغلوا بموضوع الذاتية واختلفت مناحيهم نحو معالجته، وحددوا أهم معالم قارئ التلقى القادر على تحقيق درجة من موضوعية القراءة، ومن ثم فقد أجمعوا على وضع ضوابط للتفسير تهدف إلى كبح جماح فوضى الدلالة، وتحول ـ بقدر المستطاع ـ بين عمليات التفسير وبين الفوضى النهائية[1]، وقد ظهر على أثر ذلك دور أفق التوقعات الذى انشغل به جناح التلقى الأوربى، ودور جماعة التفسير أو الجماعة المفسرة التى انشغل بها الجناح الأمريكى داخل نادى التلقى[2]، وكلها تهدف إلى تحديد معايير وضوابط القراءات الفردية، وتحكم توقعات القارئ الفرد فى تعامله مع النص، وتضع حدا لذاتية التفسير والقراءة.

(١) انظر: م . س صـ١٤٢ .

(٢) تناول المؤلف هذا الموضوع بإفاضة فى "المرايا المحدبة" انظر صـ٣٢٢ وما بعدها.

الفصل الخامس
الذين سرقوا النص (٣)
ما بعد الحداثة : التفكيك(*) وخصى النص

مهد المؤلف للدخول إلى هذا الفصل بهذه العبارة "نحن الآن فى قلب التيه، حيث يختفى كل من النص وسلطته داخل متاهات التفكيك"(١) استهل المؤلف هذا الفصل بكلمات لأعلام التفكيك "رولان بارت، جوزيف ريدل، جاك دريدا"، وبجملة هامشية له أو جانبية؛ كررها مرارا فى تلك الدراسة ، هى "كل الطرق تؤدى إلى دريدا" ثم أخذ يتحدث عن دور التفكيكيين فى القضاء على النص وسلطته مما جعلنا فى قلب التيه، وحدد نقاط الحديث كما يلى:

(*) التفكيكية: التفكيك مذهب فلسفى نقدى ظهر فى أمريكا فى النصف الثانى من القرن العشرين، وذلك بعد زوال البنيوية، ومؤسسة "جاك دريدا" الفيلسوف والناقد الفرنسى الذى يعيش فى أمريكا، وكانت نقطة انطلاقه فى المحاضرة التى ألقاها "دريدا" فى جامعة "جونز هوبكنز" عام ١٩٦٦م، وهو الذى استحدث هذا المصطلح، وقال: "إن التفكيك ليس أداة تحليلية أو نقدية، وليس عملية إجرائية، ولا فعلا تمارسه الذات على نص ما، وهو لفظ يستعصى على التعريف والترجمة" وهو يقوم على حرية كل قارئ فى تقديم نصه هو فى إعادة كتابة النص أى تفسيره بالطريقة التى يراها ، إن كل قراءة إساءة قراءة، وكل قراءة تفكيك للقراءات السابقة، وتدمير للقراءات التقليدية السابقة إلى أن نصل إلى أصل الإنشاء؛ إلى النموذج الأول الذى تحققت فيه حيوية اللغة كاملة. فجوهر التفكيك هو غياب المركز الثابت للنص؛ إذ لا توجد نقطة ارتكاز ثابتة يمكن الانطلاق منها لتقديم تفسير معتمد، أو قراءة موثوق بها، أو حتى عدد من التفسيرات والقراءات للنص، فما كان جوهريا أو مركزيا فى قراءة، يصبح هامشيا فى قراءة أخرى وبالعكس. وتتفق التفكيكية مع البنيوية على موت المؤلف .

(١) م . س صـ ١٤٨ .

أ ـ عودة إلى العلامة اللغوية:

بدأ المؤلف هذا الفصل بعنوان جانبى "عودة إلى العلامة اللغوية" تحدث فى مطلعه عن خطورة "جاك دريدا" ـ سيد التيه دون منازع ـ وتأثيره فى المشهد النقدى ـ الذى امتلأ بمشاهير النقاد ـ فى القرن العشرين، وقدرته على لفت الأنظار إليه "وأن الاستراتيجية التفكيكية كما قدمها ما زالت تحتل مكان الصدارة داخل المشهد النقدى المعاصر أو بالأحرى داخل التيه النقدى المعاصر" ثم عرض لتطورات الفكر النقدى فى أوربا وأمريكا خلال القرن العشرين، وأهم اتجاهاته التى "تشير ـ باستثناء البنيوية ـ إلى فوضى الدلالة و"خصى النص"، وإبطال سحره، ونقض سلطته بصورة نهائية" ويجعل المؤلف ـ فى أكثر من موضع ـ محاضرة أو بحث "جاك دريدا" فى جامعة "جونز هوبكنز سنة ١٩٦٦" بداية انطلاق المارد الفوضوى بلا قيود يعيث فى النصوص الأدبية فسادا"[١].

ويشير المؤلف إلى مصطلح "خصى النص" الذى يمثل تلك المرحلة، ولا يختلف كثيرا عن مصطلح "اختزال النص أو تصغير" الشائع فى الاستراتيجية التفكيكية. ومصطلح "خصى النص" يعنى "حرمان النص من خصوبته وقدرته على "إنجاب" أو توليد المعانى، وهو ما يحدث عندما نلتزم بمعنى واحد للنص وبقراءة أحادية الصوت له. والاختزال يحمل المعنى نفسه ولا شك، لأنه يعنى أننا حينما نقوم بتثبيت معنى واحد للنص فإننا نقلل من شأنه، ونحرمه القدرة على الإيحاء المستمر بمعان جديدة"[٢] والحديث عن المصطلحين يستوجب بالضرورة الحديث عن "النص الكتابى" و"النص القرائى الاستهلاكى"؛ فالنص الأول يقوم على تحدى القراءة الأحادية

(١) الخروج من التيه صـ ١٥٠ .
(٢) م . س صـ ١٥١ .

الشفافة؛ أى أنه لا يرفض تعددية الدلالة، أما النص الثانى؛ فإنه لا يحتمل إلا قراءة استهلاكية واحدة. ولكن المشكلة تكمن فى أن القراءة التفكيكية تفقد النص القدرة على الدلالة، وأن التفكيك لم يتوقف عند تعددية الدلالة؛ بل يقوم على "لا نهائية الدلالة".

ثم يعود إلى نقطة الانطلاق اللغوية لكل المذاهب النقدية منذ مطلع القرن العشرين؛ ليحدد المسئولية ـ وقد سبق ذلك ـ بالنسبة لكل من أسهم أو سهل فى سرقة المشار إليه. ولما كان "دريدا" هو السارق الفعلى، فقد جعل المؤلف هذا الفصل للتحقيق معه بصفته المتهم الأول؛ وبعد ذلك يصدر الحكم بإدانته أو تبرئته. وفى مطلع الحديث عن العلامة اللغوية وموقف "دريدا" منها، يؤكد المؤلف أن موقف "دريدا" النقدى التفكيكى من النص لا يرجع إلى موقفه اللغوى، إنما يرجع إلى موقفه الفلسفى "القائم على رفض ميتافيزيقا الحضور فى الفلسفة الغربية، وانفراط عقد الكون.." [1].

وبدأ المؤلف بالموقف اللغوى، وذكر أن "التعبير الذى أدخله دريدا خاصة، وما بعد الحداثيين عامة، على المفهوم السوسيرى للغة باعتبارها نسقا من العلاقات يعتبر أبرز آليات التفسير التفكيكى للنص"[2] ويلفت نظر القارئ إلى مغالطات "دريدا" وأنه وهو ينسف علاقة التوحد بين الدال والمدلول، حاول أن يرجع مبدأه العدمى الكامل المعروف عن الاختلاف والتأجيل إلى لغويات سوسير. ويذكر المؤلف أن "سوسير" تحدث عن "الاختلاف" باعتباره جوهر تعريفه للغة، ولكن "دريدا" يفسر مقولة الاختلاف باعتبارها البداية الحقيقية لتفكيك النظرية اللغوية[3]، ويعرض المؤلف كلام دريدا عن الاختلاف، ويعارضه لأن مفهوم الاختلاف عند دريدا يختلف تماما عنه عند

(١) الخروج من التيه صـ١٥٢ .
(٢) م . س صـ١٥٢ .
(٣) انظر: م . س صـ١٥٢ ـ ١٥٣ .

سوسير، ويحسم القضية ــ بعد نقاش ــ بقوله: "الاختلاف عند سوسير يعنى أن العنصر أو الوحدة اللغوية، لفظا كانت أو كلمة، تتحد صفتها فى اختلافها مع صفات عناصر أخرى، وكل العناصر حاضرة، وقادرة على الدلالة النهائية. وهذا ما تؤكده دائرة التوصيل السوسيرى. أما الاختلاف عند دريدا؛ فهو لا نهائية الدلالة التى تتعرض لعمليات تأجيل مستمرة، تحول المدلولات إلى مجرد دوال فقط. وشتان بين الاثنين"(١).

ويذكر المؤلف أنه مع فشل دريدا فى محاوة تأسيس شرعية تفكيك العلامة اللغوية داخل مقولات سوسير عنها، إلا أنه وصل إلى هدفه ــ جوهر استراتيجية التفكيك ــ وهو نفى ميتافيزيقا الحضور .. وأن نسف وحدة طرفى العلامة هو أولى استراتيجيات تفكيك النص وحرمانه سلطته التقليدية فى أن يقول أو يعنى شيئا ما يمكن تثبيته. وفى ضوء رفض "دريدا" لحضور معنى ما للنص، وتأسيسا على مبدئه الفلسفى ــ خالف الجميع ــ أعطى الكتابة أفضلية على الكلام، تمشيا مع مبدئه ؛ فالمتكلم حاضر، أما الكاتب ففى حالة غياب مستمر. ولأن "دريدا" فشل فى تأسيس شرعية التفكيك على العلامة اللغوية. فكان لابد من البحث عن الشرعية التى قامت عليها استراتيجية التفكيك. وهذا ما أجاب عنه المؤلف ــ بعد أن طرح سؤالا قال فيه: "ما شرعية الاستراتيجية التفكيكية؟ وكيف وصلنا إلى هذه المرحلة داخل التيه النقدى"؟ ــ بأنها الشرعية الفلسفية الغربية ابتداء من القرن السابع عشر؛ وانتهاء بدريدا فى القرن العشرين.

(١) الخروج من التيه صـ١٥٤ .

ب ـ الشرعية الفلسفية للتفكيك[1]:

يريد المؤلف من الحديث عن الشرعية الفلسفية "تحديد الأسس التى قامت عليها الحداثة الثقافية عامة، واستراتيجية التفكيك خاصة ـ ويسجل ـ .. أن فوضى التفكيك هى عينها فوضى الفلسفة الغربية.."[2]، ومن الحديث عن "دريدا" بيان تأثره بالفلسفة الغربية من الناحيتين الإيجابية والسلبية، وسوف يكون اسم دريدا مسيطرا على كل محاور النقاش، حيث إنه "داخل متاهات استراتيجية التفكيك: فإن كل الطرق تؤدى إلى دريدا"[3]، وذلك لعلاقته المباشرة ـ دون غيره من النقاد ـ بالفلسفة، فهو قد بدأ حياته العلمية دارسا للفلسفة الغربية، وتمرد على البنيوية لأسباب فلسفية، وعلى شفافية اللغة، وبدأ مشواره النقدى برفض الإحالة إلى سلطة موثوق فيها؛ فرفض سلطة العقل ـ التى قال بها كانط[*] ـ فى تفسير الكينونة والحقيقة والواقع، ورفض تثبيت سلطة للنص[4] ، وقد تأثر دريدا بكانط، ونيتشه ـ التفكيكى الأول ـ وبخاصة فى مفهوم السببية ونسفها الذى أدى إلى انفراط عقد الكون وانتقاله إلى حالة من الفوضى[5]. كما تأثر بالمدرستين الألمانيتين "الظاهراتية والتأويلية" ، وتأثر بسيجموند فرويد فى قراءة النصوص وتفسيرها بثنائية فرويد "الوعى واللا وعى".

---

(١) أفاض المؤلف فى هذا الموضوع فى "المرايا المحدبة" صـ٢٩٩ وما بعدها .

(٢) الخروج من التيه صـ١٥٧ .

(٣) م . س صـ١٥٨ .

(*) "عمانويل كانط" (١٧٢٤ ـ ١٨٠٤) فيلسوف ألمانى ويعد رائد الإتجاه المثالى فى الفلسفة الغربية فى العصر الحديث.

(٤) انظر: م . س صـ١٦١ .

(٥) انظر: م . س صـ١٦٥ .

ويبرر المؤلف سبب استغراقه فى الفكر الفلسفى؛ بأن دريدا هو الذى أجبره "على دخول التيه الفلسفى وكأن تيه النظرية النقدية ليس كافيا.." (١) ويذكر أن القارئ العليم يستطيع أن يرد جميع مقولات دريدا النقدية إلى جذورها وأصولها الفلسفية إلى درجة قد لا تترك له فى نهاية الأمر أى فكر نقدى خالص أو أصيل(٢).

جـ- التفكيك وسلطة النص :

يتحول ــ هنا ــ المؤلف بالحديث إلى قلب التيه؛ إلى استراتيجية التفكيك وموقفها من سلطة النص. ويشير فى مطلع حديثه إلى "أن النظرية الأدبية لما بعد الحداثة قد أصبحت، أكثر من أى وقت سابق إشكالية قراءة بالدرجة الأولى.." (٣) ويذكر أن "إشكالية القراءة" كانت فى مقدمة اهتمامات "دريدا" منذ بحثه الذى ألقاه فى جامعة جونز هوبكتر، والذى يؤرخ لبداية استراتيجية التفكيك، وهو "البنية، والعلامة، واللعب فى خطاب العلوم الإنسانية، وهو البحث الذى يعتبر وثيقة مرجعية لمقولات استراتيجية التفكيك"(٤) وقد فرق فيه دريدا بين نوعين من التفسير(٥).وأشار المؤلف إلى خطورة ما جاء فى بحث دريدا،واستشهد على ذلك بما أخذه عليه الناقد المعاصر"بوجينيو دوناتو"أول من تنبه مبكرا الدلالة الانقلاب الذى أحدثه دريدا ببحثه فيما يتعلق بالنظرة الجديدة إلى النص،وذكر أن هذه الخطورة" تتمثل فى نقطتين محوريتين : الأولى ترى استحالة إرجاع النص الإبداعى إلى نقطة إحالة مرجعية ثابتة أو مركزية يمكن عن طريقها تثبيت معنى للنص، أو وضع حد للعب

(١) الخروج من التيه صـ١٥٩ .
(٢) م . س صـ١٦٨ .
(٣) م . س صـ٧٣ .
(٤) م . س صـ١٧٤ .
(٥) انظر: م . س صـ١٧٤ .

الحر للدوال من ناحية ثانية، فلا وجود لنقطة يبدأ منهـا أو عنـدها النص أو نقطة ينتهى بها أو عندها، ولا وجود لمركز أو أصل ... أما النقطة الثانية ـ فهى أن ـ تفسير أى نسق من العلامات يصبح هو الآخر نسقا جديدا من العلامات ينتظر التفسير بدوره، فهى التأسيس الجديد لشرعية إبداعية النقد والتى ترى أن النص النقدى ... يصبح هو الآخر نصا جديدا ينتظر التفسير بدوره"(١).

وبعد هذا العرض وجد المؤلف نفسه مضطرا للتساؤل؛ فقـال: "هل يعترف دعاة التفكيك بوجود النص؟ أو بالأحرى هل يوجد نـص أصلا؟ وإذا كان هناك نص؛ فما مدى السلطة التى يتمتـع بهـا فـى تحديد معناه، أو فى إحداث معنى؟" ثم أجاب ـ مسرعا ـ فقال: "كـل الإشارات التى يرسلها أرباب التفكيك تقول إنه ليس هنـاك نـص"(٢) وطلب من القراء التأنى وعدم الانصراف حتى يفهموا ما يريده مـن قوله هذا، وهو أنه لا ينفى وجود النص الحسى، بل "إن النص الذى ينفى التفكيكيون وأتباع نظرية التلقى وجوده، هـو السـلطة التـى يفرضها النص على قرائه لتفسيره أو قراءته بهذه الطريقة أو تلـك. تلك السلطة الملزمة بدرجات متفاوتة هـى مـا ينفـى التفكيكيـون وجودها"، وهذا ما أكده دريدا مرارا وهو "أن النص بمعناه التقليـدى والمتعارف عليه قد انتهى بعد أن تم اجتياح حدوده"(٣).

ثم يشرح المؤلف مصطلح"اجتياح الحدود"بين القديم والجديد(٤)، ومفهوم اجتياح النص عند "دريدا" الذى يتحدث عن اجتيـاح حـدود النص فى اتجاهين معاكسين فى وقت واحد "اتجاه يتحرك من الداخل

---

(١) الخروج من التيه صـ١٧٤ ـ ١٧٥ اقرأ هذا الموضـوع فـى "المرايا المحدبة" صـ٣٥٠ وما بعدها .

(٢) م . س صـ١٧٥ .

(٣) م . س صـ١٧٦ .

(٤) اقرأ هذا الموضوع فى "المرايا المحدبة" صـ٣٦٦ وما بعدها.

نحو الخارج، واتجاه يتحرك من الخارج إلى الداخل. فالنص لا يجتاح حدوده، بمعنى رفضه للاحتواء فقط، بل تجتاح حدوده أيضا ومن كل الاتجاهات. وهكذا يلغى وجود النص حقيقة، مع التذكير بأن ما يلغى هنا هو سلطة النص الملزمة بصورة أو بأخرى"(١).

ويؤكد المؤلف ارتباط مفهوم هذا المصطلح بمفهوم التناص أو البينصية وفى ظل هذا المصطلح يتحدث المؤلف عن "فتح النص" أو النص المفتوح فى مقابل "النص المغلق" ويقول إن "دريدا": "لا يتحدث عن نص مفتوح، بل نص يفقد وجوده، ويتحدى التثبيت ويتحول إلى أثر لأثر سابق، إنه "شئ فى حالة صيرورة دائمة"(٢).

وحديثه عن الفتح والإغلاق اضطره للعودة إلى "العلامة اللغوية" ، وذكر بأن انتقاله للعلامة اللغوية، يستلزم التحول إلى الحديث عن "المعنى" الذى تم نسفه عند نقاد ما بعد الحداثة، وكان ذلك على محورين: محور العلامة اللغوية ومحور النص . وبعد الدخول فى دائرة المعنى، وتحديد العلاقة بين اللغة والمعنى عند التفكيكيين، ورفض "دريدا" وظيفة الناقد؛ باعتبار أنها تهدف إلى تحديد وتثبيت القواعد التى تحكم أداء النص، ورفضه للإعلاء من قيمة الدوال، وسرقته للعلامة اللغوية كاملة، يحدد موقف استراتيجية التفكيك بقوله: "إنه ليس من قبيل المبالغة القول بأن الاستراتيجية التفكيكية تقوم على فكرتى "اللا نص" و"اللا معنى" تؤكد ذلك المقولات الأساسية التى تدخل فى تشكيل تلك الاستراتيجية، والتى تتحالف ضد سلطة النص الأدبى"(٣).

(١) الخروج من التيه صـ١٧٧ .
(٢) م . س صـ١٧٨ .
(٣) م . س صـ١٨١ .

د ـ أركان استراتجية التفكيك:

نبه المؤلف فى بداية الموضوع وقبل عرض الأركان إلى المقصود باستراتيجية التفكيك، ومفتاح النظرة إلى النص، وأهمية التعريف التفكيكى القائل بأن النص "أثر لأثر آثار"، ومناقشة المصطلحات التفكيكية باعتبارها "عناصر استراتيجية التفكيك وعلاقتها بسلطة النص"، ثم ذكر ببداية التفكيك وبمحورى بحث دريدا المشهور، ولأنه سوف يعرض أركان استراتيجية التفكيك التى أفاض فيها فى "المرايا المحدبة"[1] فينبه إلى أنه سوف يتناولها من زاوية سلطة النص. وهذه الأركان هى:

١ ـ اللعب الحر للدلالة:

يشير المؤلف إلى خطورة مصطلح ومفهوم "اللعب الحر"، ويعرفه بأنه "هو النتيجة المباشرة لقطع كل خيوط التثبيت التى تستقر بالنص وتثبته ولو مؤقتا عند نقطة ما"[2] ويعيد ويكرر فى إلحاح على "نقاط التثبيت" وهى "رفض ميتافيزيقا الحضور، ورفض وجود مركز للكون يفرض عليه النظام والتراتب ويفسر العلاقات المختلفة، مع ما يتبع ذلك كله من جزئيات مهمة مثل نسق العلامة اللغوية وحرمانها القدرة على الدلالة، واستحالة تثبيت معنى للنص"[3] فالتفكيكيون استبدلوا الفوضى بالنظام . واستشهد المؤلف بكلمات "ميخائيل باختين" ـ التفكيكى الروسى ـ وتحديده لطبيعة الكرنفال الذى يمثل التجسيد الحى لموقف التفكيك من سلطة النص. ويعقد مقارنة بين "كرنفال باختين" وبين "استراتيجية التفكيك" من حيث المفردات، وموقف كل منهما من السلطة؛ ليصل إلى نتيجة واحدة،

(١) انظر: المرايا المحدب صـ٣٢١ وما بعدها .
(٢) الخروج من التيه صـ١٨٢ .
(٣) م . س صـ١٨٢ ـ ١٨٣ .

وهى "إن ما نتحدث عنه هنا، سواء فى الكرنفال، أو استراتيجية التفكيك ، وفى غيبة "السلطة" المرجعية الحاكمة فى كل منهما، هو اللعب الحر"[١].

ثم يعود إلى "اللعب الحر" الذى اكتسب شرعيته المبدئية عند "دريدا" من رفضه دعاوى الفلسفة المثالية ــ ابتداء بأفلاطون وانتهاء بكانط ــ "بوجود ثوابت عليا ونهائية لا تتغير وقابلة للتكرار..." [٢] وهذه الثوابت توجد داخل العقل الذى يتمرد على سلطته دريدا. ثم يحدد جوهر اللعب الحر؛ فيقول: "وفى غيبة تلك السلطة ــ سلطة العقل ــ ينفرط عقد الكون بالطبع، ليصبح المركزى هامشيا ــ وبالعكس ــ وتصبح العلة معلولا ــ وبالعكس ــ ويصبح الأصل أثرا، والمدلول دالا. ذاك هو اللعب الحر فى جوهره"[٣] وفى ظل اللعب الحر يذكر بمحاضرة دريدا التأسيسية التى فرق فيها بين التفسير التقليدى للنص ــ الذى يتمتع فى ظله النص بكامل سلطته ــ وبين التفسير التفكيكى ــ الذى يفقد فيه النص سلطته ــ ويوضح صفات النص فى ظل التفسير التقليدى وما يتمتع به من سلطة، وصفاته فى ظل استراتيجية التفكيك وفقدانه لأى سلطة، مستشهدا بأقوال "فنسنت ليتش" ثم يتوقف مع "دريدا" "فى حديثه عن سلسلة الاختلافات التى يحيل إليها النص الجديد، والتى تعتبر جوهر اللعب الحر"[٤]، ويناقش تعريفه القائل بأن النص "أثر لأثر آثار"، وحيث إن اللعب الحر هو جوهر استراتيجية التفكيك؛ فإن دريدا يرفض إيقاف اللعب الحر فى عملية إنتاج الدلالة. ويعرض مفهوم "الأثر" و"الأصل"

(١) الخروج من التيه صـ١٨٤ .
(٢) م . س صـ١٨٤ .
(٣) م . س صـ١٨٤ ــ ١٨٥ .
(٤) م . س صـ١٨٦ .

وينتهى إلى أن الشئ "لا يمكن أن يكون "أثرا" و"أصلا" إلا فى ضوء اللعب الحر فقط"(١).

٢ـ الحضور والغياب:

هذا الركن يرتبط ارتباطا وثيقا بسابقه "اللعب الحر"، واستهله المؤلف بما يفيد أنه تكلم فيه مرارا فى "المرايا المحدبة" وفى الدراسة الأخيرة، وعاد ليذكر بأساس استراتيجية التفكيك ـ للمرة الكم .. الله أعلم ـ وبتأثر "دريدا" بالفلسفة وتمرده على مفهوم "الأصل" ، وإحيائه التقليد المتمثل فى عمليات القلب المستمرة للتراتب وتبادل الأدوار المستمر بين ما هو "أصلى" وما هو "ثانوى"، وبعد تقديم أنموذج من نماذج التحليل النفسى يذكر أن المراد من الحديث هنا "هو تحول العلامة إلى بديل للشئ، وهكذا تصبح العلامة فى حضورها بديلا عن الشئ الذى تشير إليه أو تدل عليه فى غيابه. وكأن العلامة اللغوية فى حضورها تؤجل حضور الشئ نفسه"(٢).

ثم يشير إلى تداخل المصطلحات عند دريدا فى ثنائيتى "الحضور والغياب" و"الاختلاف والإرجاء" التى يصعب تحديد الفواصل بينها، وكذا "البديل" و"المكمل" .. الخ. ودريدا لا يخفى أن هذا التداخل بين المصطلحات يحدث فوضى تختفى فيها الحدود الفاصلة بين التعريفات؛ بالإضافة إلى أن التفكيكيين ألغوا جميع الثوابت التى يمكن الاسترشاد بها للخروج من التيه، ولم يقبلوا مبدأ الإحالة إلى سلطة عقلية أو لغوية. ومن ثم فقد وصل المؤلف ـ فى ظل هذه الفوضى ـ إلى استحالة الحديث عن سلطة النص، أو تثبيت معنى ما للنص؛ فقال : "فى ضوء كل ما سبق من تأكيد الغياب والاختلاف والتأجيل وتحول الأصل إلى أثر بصورة لا نهائية، تماما كما يحدث مع المدلول

(١) الخروج من التيه صـ١٨٧ .
(٢) م . س صـ١٨٩ .

الذى يتحول دائما إلى دال كلما حاولنا ربطه بالدال الأول، هل يمكن الحديث عن سلطة النص؟ أو هل يمكن تثبيت معنى للنص؟" (١).

٣ ـ خرافة المعنى:

هناك ارتباط وثيق بين هذا الركن وسابقه ـ كذلك ـ حيث تأكدنا أنه فى ظل ثنائية "الحضور والغياب" لا يمكن تثبيت معنى للنص، فكأن المعنى ـ داخل استراتيجية التفكيك ـ شئ خرافى لا أساس له . وقد استهل المؤلف الحديث عن هذا الركن بالعودة إلى مصطلح "خرافة القصدية" وما يعنيه أيام النقد الجديد، قبل غول "النظرية" ثم أجاب عن السؤال الذى طرحه فى نهاية الركن السابق، وهو "هل يمكن تثبيت معنى للنص؟"، فقال: "إن رفض تثبيت معنى للنص هو النقطة التى تلتقى عندها جميع الاتجاهات داخل استراتيجية التفكيك، بل إنها النقطة التى تتمركز حولها كل مفاهيم التفكيك"(٢).

وحيث إن المؤلف أطال الحديث عن سرقة العلامة اللغوية ثم سرقة النص بالكامل؛ فإنه لم يجد ـ أمامه ـ إلا التذكير بما سبق من موضوعات توقف عندها، وتأكد فيها ـ عند التفكيكيين ـ استحالة تثبيت المعنى .

كما ذكر بمفهوم "إساءة القراءة" و"إساءة التفسير" و"استحالة القراءة الموضوعية للنص" ثم توقف عند مفهوم "الإكمال" عند دريدا ـ الذى يتداخل مع باقى المصطلحات ـ فى علاقته بسلطة النص التى تم نسفها، وذلك حين فقد النص "قدرته على إنتاج معنى ملزم بأى شكل من الأشكال، ما دام كل نص أصبح مكملا لمكمل فى ترديد واضح لمقولة "أثر الأثر" وفى تأكيد أن الحضور الوحيد داخل النص

(١) الخروج من التيه صـ١٩٣ .
(٢) م . س صـ١٩٤ .

هو الغياب .."[1] وعليه فالمعنى ــ عند التفكيكيين ــ ما هو إلا أكذوبة وخرافة جعلت المؤلف يتساءل[2] ــ وهو محق ــ فى دهشة وإنكار؛ عن شرعية كل تلك المصطلحات والمفاهيم داخل فلسفة أو استراتيجية التفكيك التى حولت كل شئ فى الكون إلى وهم كامل لا أصل له.

٤ـ انفراط عقد الكون :

ربط المؤلف بين هذا الركن وبين سابقه؛ حيث استهله بالإجابة عن تساؤله الذى ختم به حديثه عن خرافة المعنى ، وهو أن شرعية التفكيك أسست على موقف فلسفى هو "رفض ميتافيزيقا الحضور" ــ تلك التى كانت تمثل ــ العمود الفقرى للفلسفة الغربية لما يقرب من خمسة وعشرين قرنا من الزمان. وكانت تقوم على وجود مركز للكون. وكان وجود هذا المركز يعنى تحقيق الاستقرار والتماسك واليقين للكون، حيث إنه بعيد عن اللعب الحر[3].

وبانهيار العلم ــ بانتهاء الحرب الثانية ــ انهار نظام الكون، واختفى المركز ، وبغياب المركز يرفض دريدا "ربط النص بعجلة الثوابت الخارجية مثل الأحداث الواقعية، أو السيرة أو التاريخ، أو حتى مفاهيم ميتافيزيقية يعتقد فى وجودها. وحيث إن دريدا يرفض مبدئيا حضور هذه الثوابت؛ فإن المعالجة التفكيكية تبقى داخل النص، لأنه كما يقول: "دريدا" "لا يوجد خارج النص" لا يوجد إلا الغياب، لا توجد إلا خيالات وأوهام"[4] وذلك ضياع لسلطة النص إن لم يكن للنص كله.

---

(١) الخروج من التيه صـ١٩٥ .
(٢) انظر : م . س صـ١٩٧ .
(٣) انظر : م . س صـ١٩٨ .
(٤) م . س صـ١٩٩ .

ثم يشير المؤلف إلى الشرعية اللغوية التى تمثل الجناح الثانى لشرعية فلسفة التفكيك وللنظرة إلى النص وسلطته؛ وهو يؤكد "أن النظرة اللغوية لم تكن سببا لأى من المواقف ما بعد الحداثية من النص، بل كانت نتيجة"[١]، ثم يقول إنه فى غيبة المؤلف، وغيبة القصدية، وإلغاء مركز الإحالة المرجعى بكل صوره وأشكاله؛ لم يتبق أمام الناقد التفكيكى من النص إلا اللغة؛ تلك التى حرمها التفكيكيون "القدرة على الدلالة أو تحديد المعنى" وحيث استحال تثبيت المدلول بل نسفه؛ فإن اللغة التى بقيت للناقد التفكيكى "لم تعد نسقا من العلامات التى تتوحد فيها الدوال والمدلولات، بل نسقا فوضويا من الدوال والدوال فقط"[٢] وعليه فلم يبق للنص أى سلطة أو إحالة مرجعية حيث فقد الشرعية فى ظل التفكيك .

٥ ـ النص فى منطقة البين ـ بين :

بدأ المؤلف هذا الركن بإقرار تعريف التناص أو البينصية فقال: "والتناص يعنى أن النص الجديد قيد الدراسة أو التفسير، ليس نصا نقيا خالصا، لكنه يحمل آثار كل النصوص التى قرأها المؤلف والتى لم يقرأها" وبعد شرح التعريف عاد إلى موضوع الدراسة ليبرز العلاقة بين التناص وسلطة النص، "ما يهمنا فى السياق الحالى إبراز العلاقة بين التناص كاستراتيجية للتفكيك وبين ضرب سلطة النص فى صميمها"[٣] وهى علاقة تعارض فسلطة النص أو معناه يتعارض مع جوهر فكرة التناص.

ثم عاد يكرر الحديث عن مفهوم "اجتياح حدود النص"، والفرق بين النص الجديد ــ من المنظور التفكيكى ــ والنص التقليدى،

(١) الخروج من التيه صـ١٩٩ .
(٢) م . س صـ٢٠٠ .
(٣) م . س صـ٢٠٠ .

والموقف النقدى التقليدى ــ الذى يقر بوجود نص ووجود معنى ــ والموقف التفكيكى ــ الذى لا يسلم بكيانات محددة للنص ــ وعرض لمفهوم "الكتابة المفتوحة" التى لا تعرف الحدود، ولا تشير إلى المعنى المصطلح عليه لـ"النص"، بل إلى جسد لا تعرف له حدود أو نقاط بداية أو نهاية. ومفهوم "الروح الحرة" وتعارضه مع التفكيكيين القائلين بأن النص ليس كيانا محددا ولا يحاول تحديد معنى. ومفهوم "التأثير والتأثر" الذى تقوم شرعيته على محاولة تتبع الأصل الأول أو نقطة البداية، وهو ما يرفضه التفكيكيون.

ويشير المؤلف ــ بعد حديثه عن تداخل المصطلحات التفكيكية ــ إلى أنه فى حديثه "عن علاقة النص الجديد بالنصوص السابقة إعمالا لمبدأ التناص" قد استبعد الدراسة فى الأصول، وفى التأثير والتأثر، وكذا فى السرقات الأدبية، وقد اختار التفكيكيون مصطلحا جديدا لوصف تلك العلاقة، وهو "التطفل" أو "العالة" على آخرين ومفهومهم عن "التطفل" يخالف الواقع ويجافى الحقيقة، ويعكس العلاقة "فالنص فى تطفله على النصوص الأخرى يصبح هو الضيف الذى تضيفه النصوص الأخرى"[1] وفى هذه العملية ــ بهذا المفهوم ــ تحميل لعلاقة التناص بأكثر مما تحتمل من ناحية، ثم إنها خطوة أخرى داخل تيه "النظرية" من ناحية ثانية"[2] والتفكيكيون يستخدمون فى وصف العلاقة الجديدة بين النصوص أوصافا مرعبة تدل على الوحشية والهمجية ولا تمت للنقد الأدبى بصلة قرابة لا من قريب ولا من بعيد[3] وهكذا كلما انتقلنا من ركن إلى ركن نشعر أننا نتعمق فى قلب التيه ، ولم نجد نقطة أو علامة ترشدنا إلى خارج التيه.

(١) انظر: الخروج من التيه صـ٢٠٦ .
(٢) م . س صـ٢٠٧ .
(٣) انظر: م . س صـ٢٠٧ .

هـ- القراءة التفكيكية للنص: تدمير كل نقاط البدء:

ختم المؤلف الركن الأخير بتساؤله: "كيف يقرأ الناقد التفكيكى النص؟ وما هو قدر السلطة التى يعترف بها للنص - فى - أثناء تفكيكه؟ ألف المؤلف إنهاء الموضوع بتساؤل تكون الإجابة عنه فى الموضوع الذى يليه، وهذا دليل قوة الترابط بين عناصر الدراسة، ويكون العنوان الهامشى رأس الإجابة، وقبل الإجابة عن السؤال المحورى - فى هذا الموضوع - ، يؤكد خطأ التفسير السطحى لمصطلح التفكيك وهو "أن التفكيك لا يعنى فك بنى النص إلى مكوناتها بهدف إعادة تركيبها.."[1] ، وقد فسره بذلك فى بداياته نقاد عرب وأجانب مثل "عبدالله الغذامى" الناقد العربى المشهور، و"هوزيه هارارى" التفكيكى الغربى.

وبعد الإشارة إلى عملية "التقليب" التى اختارها دريدا والتى تمثل جوهر القراءة التفكيكية، يطرح مقارنة بين القراءة التقليدية والقراءة التفكيكية للنص، وتحديد مناطق الاختلاف من منظور كل فريق ، وصل إلى أن "مفتاح القراءة التفكيكية إذن هو تحديد اختلاف النص مع نفسه، وبعبارة أكثر تحديدا التعارضات الداخلية للنص"[2] ويشير إلى أن الحديث عن الاختلاف يرتبط دائما بإعادة وتكرار قراءة النص، لأن الإعادة هى التى تمكن القارئ من تحديد مناطق الاختلاف والإرجاء ومناطق التناقضات الداخلية ثم المناطق غير المحددة، أى الناقد التفكيكى "يطلق النص ضد نفسه حتى يقوم النص ذاته بخلخلة ما تبدو أنها ثوابته"[3] وبعد الحديث عن عمليات الإعادة يحدد المؤلف حقيقة النقد التفكيكى فى قوله: "فإن الناقد التفكيكى لا يأخذ شيئا كأمر مسلم به، بل يشكك فى كل شئ: فى الأفكار الراسخة عن العلامة

(١) الخروج من التيه صـ٢٠٨ .
(٢) م . س صـ٢١٠ .
(٣) م . س صـ٢١٠ .

واللغة، فى النص وفى السياق، وفى المؤلف والقارئ، وفى دور التاريخ والتفسير.."[1].

وبعد ذلك يشرح دور الناقد التفكيكى فى قراءته للنص، وتحقيق الهدف التفكيكى فى هز النص وفقدانه لتوازنه واستقراره، فوظيفته هى "تحديد علاقة معينة لا يدركها الكاتب بين ما هو متحكم فيه وما هو غير متحكم فيه من أنماط اللغة التى يستخدمها.." [2] وبعد استعراض آراء وأقوال التفكيكيين يصل إلى هذه النتيجة؛ وهى أنه "عند قراءة النص من منظور التفكيك إذن هناك إجماع بين أعضاء النادى على أنه لا يوجد فى النص شئ محدد سابق على تقاليد القراءة .. وأن النص وقارئه منهمكان فى "الرقص على الأجناب" .. لفترة طويلة"[3] وهذا الكلام يتفق مع جوهر المقولة الشهيرة عندهم "إن كل قراءة للنص هى إساءة قراءة" وإساءة القراءة لا تعنى خطأ القراءة، بل تعنى أن كل قراءة جديدة تقوم بتفكيك القراءات السابقة إلى ما لا نهاية، وكل ذلك تضييع لسلطة النص.

ويختم المؤلف هذه المرحلة من التيه ـ الفصل الخامس ـ بنموذج تطبيقى للنقد التفكيكى[4] على رائعة شكسبير "الملك لير"، وبعد تعليق رائع، وتقديم قراءات متعددة للمسرحية؛ يحذر من خطورة "لا نهائية الدلالة"، وذكر أن "باربراجونسون" ـ ناقدة تفكيكية ـ أدركت خطورة المنزلق الذى وصلت إليه "النظرية"، واستراتيجية التفكيك على وجه التحديد بتبنيها الكامل لـ"لا نهائية الدلالة" وما يعنيه ذلك من الإلغاء الكامل لسلطة النص، والدخول فى متاهة دائمة التشعب،

(١) الخروج من التيه صـ٢١١ .
(٢) م . س صـ٢١٢ .
(٣) م . س صـ٢١٢ .
(٤) انظر : م . س صـ٢١٣ .

وحاولت وضع نهاية أو نقطة ما ينتهى عندها لعب الاختلاف والإرجاء، وتنتهى معها لا نهائية معنى النص، ورفضت صورة الناقد التفكيكى ــ كما قدمها دريدا ــ وهو يقوم بتقليب النص دون توقف، واختارت صورة أكثر واقعية تخرج النص من تيه لا نهائية المعنى إلى تعدد المعنى، ولكن الأصوات المعارضة لتجاهل سلطة النص ــ عند التفكيكيين ــ تختفى وتظل لا نهائية الدلالة والمعنى هى رمز التيه النقدى"[1].

وأنهى المؤلف الفصل الخامس بما يفيد أننا ما زلنا داخل التيه النقدى للنظرية، تتعاورنا ظروف النص. فنحن فى ضياع دائم، ولا نعرف الاستقرار والثبات، ولكن "فجاة يظهر ضوء داخل التيه، علامة طريق تشير إلى "العودة إلى النص"، وتلك هى مرحلة ما بعد التفكيك داخل التيه النقدى . لكننا لم نخرج من التيه بعد" وهذا هو موضوع الفصل التالى كما عودنا المؤلف فى ربطه بين فصول وعناصر وموضوعات الدراسة الحالية.

(١) انظر: الخروج من التيه صـ٢١٨ .

الفصل السادس
ما بعد الحداثة
العودة إلى النص: لكن، أى نص؟

استهل المؤلف هذا الفصل بعرض حالة التيه فى المشهد النقدى فى المدة من منتصف خمسينيات القرن العشرين إلى منتصف سبعينياته، وبدأ بالبنيوية التى كان الضياع داخلها متمثلا فى الطريق المسدود الذى انتهى إلى "سجن اللغة، وختم بالتفكيكية التى قضت على كل الثوابت فى النص إلى ما لا نهاية. وفى نهاية السبعينيات سنة ١٩٧٩م ظهرت اتجاهات جديدة، وأخرى أعيد إحياؤها، وظهر على أثرها ثنائية الحداثة وما بعد الحداثة، ذلك بهدف توسيع مظلة "ما بعد البنيوية" وبسبب كثرة الاتجاهات النقدية "زاد التيه النقدى اتساعا وتضاءلت علامات الطريق"[١] وهذه الاتجاهات تمردت على المشروع البنيوى واستراتيجية التفكيك ونظرية التلقى، واستحسن المؤلف استخدام مظلة جديدة هى "ما بعد بعد الحداثة" لتشمل كل الاتجاهات الجديدة التى تمثل دعوتها المشتركة بارقة أمل فى العثور على الخيط الذى يمكن أن يرشدنا إلى خارج التيه، وهى "الدعوة للعودة إلى النص".

ويشرح المؤلف مفهوم "العودة إلى النص" أى أنها "تعنى منطقيا تدعيم سلطة النص ... لكن المشكلة أن العودة إلى النص لا تعنى بالضرورة دعم سلطة النص .. هذا ما أكدته أفكار وممارسات أصحاب الاتجاهات الجديدة "ما بعد بعد الحداثة" ثم يقارن بين البنيويين والتفكيكيين وأصحاب التلقى ــ الذين ضربوا سلطة النص بدرجات متفاوتة ــ وبين أصحاب الاتجاهات الجديدة ــ الذين اشتركوا فى تأكيد أهمية النص وسلطته بصورة مبالغ فيها، حتى

(١) الخروج من التيه صـ٢٢١ .

حملوا النص أكثر مما يطيق، وحددوا وظيفة النص الإبداعى بما يجعله وثيقة إصلاحية، وليس نصا أدبيا ـ ويؤكد المؤلف "أن تحميل النص ما لا يطيق كان أيضا ضربا لسلطة النص الإبداعى"(١).

وقبل أن يخوض المؤلف فى دراسة موقف تلك الاتجاهات من سلطة النص كل على حدة، يشير إلى درجة التداخل المربكة بينها؛ وإلى صعوبة تحديد الخطوط الفاصلة بين تلك الاتجاهات ،ومع أوجه الاتفاق وكذا الاختلاف بين هذه الاتجاهات فإن المؤلف يضعها ـ حيث إنها تشترك فى تأكيد أهمية السياقات المنتجة للنص والمحددة له سواء كانت ثقافية أو سياسية أو اجتماعية أو تاريخية أو جنسية ـ تحت مظلة واحدة شاملة "هى مظلة النقد الثقافى" التى تتسع لكل الاختلافات، وتؤكد أوجه اللقاء بين الجميع(٢).

ويشير المؤلف إلى الملامح الجوهرية للتحول الجديد على الساحة النقدية فى الثمانينيات، وإلى درجة التحول نحو السياقات المنتجة للنص والمحددة له، والتى كانت تمردا كاملا على النظرية، وثورة كاملة على معطيات الفكر النقدى لأكثر من نصف قرن على الأقل ـ مرحلة البنيوية والتفكيك والتلقى والنقد الشكلانى ـ وحيث إن الاتجاهات الجديدة تشترك فى ضرورة دراسة النص الإبداعى فى علاقته بخطابات ثقافية أخرى، ومع أنها جميعا ليست أكثر من تنويعات على اتجاه واحد هو النقد الثقافى، فإن المؤلف فضل أن يدرس كل اتجاه على حدة فى علاقته بالنص بدون أفضلية فى تقديم واحد منها على الآخر، ورتبها كما يلى:

(١) الخروج من التيه صـ٢٢٢ .
(٢) انظر: م . س صـ٢٢٣ .

أولا : النص بين الماركسية الجديدة وبين المادية الثقافية والتاريخية الجديدة(*) :

يشير المؤلف إلى أن سبب الجمع بين هذه الاتجاهات؛ هو أن نقاط اللقاء بينها أكثر من نقاط الافتراق، وأن نظرتها إلى الماركسية التقليدية ــ أو الرخيصة ــ تكاد تكون واحدة. وهو يرى ــ قبل عرض الموضوع ــ إعطاء صورة موجزة لموقف الماركسية التقليدية من النص وتحديد وظيفة الأدب والأديب، حيث انقسم أصحابها فريقين؛ فريق ينادى باستقلالية الأديب، وفريق يرى توظيف الأدب فى خدمة مصالح الطبقة العاملة "للبروليتاريا"(١).

ويرى المؤلف أن فشل التجربة الماركسية بسبب السياسة الداخلية والتآمر الأمريكى هو المدخل الرئيس "إلى موقف الاتجاهات الجديدة التى اشتركت جميعا تقريبا فى اتخاذها مواقع إلى يسار الوسط"(٢) ويعرض صورة للحياة السياسية فى أوروبا بعد الحرب الثانية وما أحدثته من ثورات ضد ثوابت الحزب الشيوعى، وتغيرات جذرية، ودعوات تقدمية حاولت "تجميل صورة الماركسية الرخيصة فى نظرتها إلى الأدب ووظيفته"(٣)، وأخذ يؤرخ لتلك المحاولات التى اشترك أصحابها جميعا "فى تحديد منطقة وسط بين الالتزام الماركسى المطلق بالربط بين الأدب، كأحد مكونات البنية الفوقية للثقافة، وبين الاقتصاد باعتباره القوة المحركة للبنية التحتية. وتركزت تلك المحاولات جميعا حول تحرير نظرية الانعكاس الماركسية من جمودها؛ النظرية التى ترى أن النص الأدبى يعكس تماما كما تعكس

(*) وضع المؤلف هذا العنوان تحت : "أولا" ولم يأت بـ"ثانيا".
(١) انظر: م . س صـ٢٢٥ ــ ٢٢٧ .
(٢) م . س صـ٢٢٧ .
(٣) م . س صـ٢٢٨ .

المرآة الأشياء، حقائق الواقع الاقتصادى والعلاقات الاجتماعية، ثم محاسبة النص نقديا على هذا الأساس"[١].

ولما كانت نظرية الانعكاس هى محور الموقف الماركسى من الأدب ووظيفته، وهى محور التعديلات التى سوف تدخلها الاتجاهات الجديدة، فيرى المؤلف ضرورة الوقوف عند تلك النظرية للتعرف عليها، فيعرض تعريفها وأركانها وموقفها من النص الأدبى منذ إنشائه حتى نهايته، أى منذ الإبداع حتى دور الناقد الأدبى الذى يقوم بمحاسبة المبدع على أساس العلاقة التى تحددها النظرية الماركسية الرخيصة.

وبعد عرض هذه الأمور يحدد المؤلف موضع اهتمامه من الفكر الماركسى، وهو "ذلك الربط الواضح بين النص الأدبى باعتبره إحدى "الممارسات الثقافية" فى البنية الفوقية وبين قوى الاقتصاد وعلاقات الإنتاج والصراع الطبقى فى البنية التحتية"[٢]، ثم يشير إلى خطورة نظرية الانعكاس التى "تتمثل فى رفض الاعتراف بالقيم الأدبية للنص"[٣] ثم يحدد ماهية الأدب من المنظور الماركسى، وهو أنه "ليس أكثر من أحد الأشكال الأيدولوجية العديدة الموجودة فى البنى الفوقية، أيدولوجية ترتبط تاريخيا بالأشكال الأيدولوجية الأخرى فى تلك البنى الفوقية من ناحية، وبقاعدة من العلاقات الاجتماعية للإنتاج ، والتى تحددها قوى التاريخ وتحولاته عند البنية التحتية من ناحية ثانية"[٤] ثم يصل المؤلف ــ بناء على ذلك ــ إلى تلك النتيجة وهى أنه "فى ضوء تلك المعطيات التى لا تقبل المساومة يرفض التحليل المادى للأدب الاعتراف بالنص باعتباره كيانا مستقلا

(١) الخروج من التيه صـ٢٢٩ .
(٢) م . س صـ٢٣٠ .
(٣) م . س صـ٢٣١ .
(٤) م . س صـ٢٣١ .

متكاملا"[1] كما أنه فى ظل الربط الجبرى بين النص الأدبى كمنتج غير مكتمل وبين الأيدولوجيات الأخرى وبينه وبين العلاقات الاجتماعية، "يتحول النص الأدبى إلى وثيقة اجتماعية أو اقتصادية.."[2] فهذا الربط حرم النص من اكتماله واكتفائه الذاتى، وأفقده الكثير من أدبيته بل جمالياته الأساسية، وهذا هو المأزق الأول الذى وقع فيه النقد الماركسى، وبذلت المحاولات الكثيرة لتخفيفه أو إدخال درجة من المرونة تسمح له بقدر من المساومة، وهذا هو جوهر محاولات تجميل صورة الموقف الماركسى من الأدب ووظيفته، وهى التى أدت فى النهاية إلى ظهور المذاهب الأدبية الجديدة.

وبالرغم من تلك المحاولات فقد تعصب فريق لتلك العلاقة الجبرية بين النص الأدبى وبين الأيديولوجيات الأخرى وبخاصة السياسية؛ وقالوا "كل ما هو صحيح سياسيا صحيح أدبيا بالضرورة"[3] وتصدى له فريق من الأدباء والنقاد محاولين كسر هذا الجمود وتحقيق درجة من التحرر للمبدع والناقد، ويشير المؤلف إلى الأزمة التى أدركها عقلاء النقد الماركسى منذ البداية ـ التى أفقدت النص الأدبى قيمه الجمالية ـ والتى "تتمثل فى تلك الفجوة بين الأدب والتاريخ، بين تحليل النص باعتباره عملا أدبيا، تحكمه قيم الأدب وجمالياته بدرجات تختلف من اتجاه نقدى إلى اتجاه آخر، وبين النص باعتباره ممارسة اجتماعية.."[4].

ويسترسل المؤلف فى تحديد ملامح أزمة النقد الماركسى، ومفهوم نظرية الانعكاس بين الماركسية الرخيصة، وبين الماركسيين

(١) الخروج من التيه صـ ٢٣١ .
(٢) م . س صـ ٢٣١ .
(٣) م . س صـ ٢٣٢ .
(٤) م . س صـ ٢٣٥ .

المستنيرين والجدد ــ الذين حاولوا تجميل وجه النقد الماركسى ــ ثم التفسير النقدى للنص الأدبى أو القراءة التفسيرية بين الفريقين، حتى يصل إلى النقطة المحورية فى هذه الدراسة؛ وهى موقف الماركسية من سلطة النص، ويحدد موقف الماركسية التقليدية من سلطة النص الأدبى فى "أن شرعية النص الأدبى أو بالأحرى سلطته كنص أدبى؛ قد انتقلت كلية من مجال الأدب وجمالياته إلى مجال الأيديولوجيات والاقتصاد والتاريخ بعد أن أصبحت صحة النص الأدبى تعتمد على صحته السياسية أو الأيديولوجية .. وبهذا تكون الماركسية التقليدية ــ أبطلت وجود النص ذاته.." [1]، ثم موقف الماركسية الجديدة من سلطة النص الأدبى الذى يختلف قليلا عن الماركسية التقليدية بسبب التعديلات المختلفة "التى نجحت فى توفير درجة متزايدة من الحرية بالنسبة للمبدع والناقد.." [2]، ويحدد الاختلاف الوحيد بين الفرقين "وهو جبرية أو حتمية تلك العلاقات من وجهة نظر التقليدية، وتخفيف "جبرية تلك العلاقة أو العلاقات، وليس إلغاءها عند الماركسيين الجدد"[3] ثم يختم حديثه عن الماركسية بقوله: "ما نتحدث عنه هنا بصراحة هو "توظيف" النص الأدبى ليعكس أهدافا غير أدبية ووضعه فى خدمتها، ثم محاسبته فى نهاية الأمر على أساس نجاحه أو فشله فى أداء تلك الوظيفة"[4] وفى هذا تقليل من سلطة النص الأدبى.

(١) الخروج من التيه صـ ٢٤٠ ــ ٢٤١ .
(٢) م . س صـ ٢٤١ .
(٣) م . س صـ ٢٤١ .
(٤) م . س صـ ٢٤١ .

المادية الثقافية(*) وسلطة النص:

قبل بيان موقفها من سلطة النص، يعرف المؤلف المادية الثقافية أو يؤرخ لها من خلال أقوال نقاد ومؤرخى المادية الثقافية التى بدأت فى بريطانيا "فهى منهج للتعامل مع الأدب .. إن المادية الثقافية ذات الجذور الماركسية تؤكد على ضرورة التفاعل بين الإبداعات الثقافية مثل الأدب وبين سياقاتها التاريخية .." (١) ثم شرح التعريف وعلق عليه، وأشار إلى الترابط الوثيق بين المادية الثقافية والتاريخية الجديدة والماركسية الجديدة، وفرق بين نظرة التفكيكيين وبين نظرة المادية الثقافية إلى الفلسفة الماهوية(٢). ثم وضح حاجة ناقد المادية الثقافية إلى الاتصال بالمعارف المختلفة الأخرى "إن المادية الثقافية تتطلب أنماطا من المعرفة لا يمتلكها النقد الأدبى، أو حتى يعرف كيف يكتشفها.." (٣).

ويشير المؤلف إلى أن "اللعب" الواضح عند منطقتى البنية الفوقية والبنية التحتية مع كونه حقق قدرا كبيرا من تمييع وخلخلة جبر العلاقة بين البنيتين إلا أنه "أضاف مساحة جديدة إلى التيه النقدى المعاصر"(٤).

(*) المادية الثقافية: هى منهج للتعامل مع الأدب، لا يختلف كثيرا عن الماركسية الجديدة فى نظرتها إلى الأدب، وقد ظهرت المادية الثقافية فى بريطانيا فى أواخر السبعينيات من القرن العشرين، بكتابات "ريموند وليامز" النظرية، والمادية الثقافية ذات الجذور الماركسية تؤكد على ضرورة التفاعل بين الإبداعات الثقافية مثل الأدب وبين سياقاتها التاريخية، بما فيها العناصر الاجتماعية والسياسية والاقتصادية .

(١) م . س صـ٢٤٢ .

(٢) انظر: م . س صـ٢٤٥ .

(٣) م . س صـ٢٤٥ .

(٤) م . س صـ٢٤٦ .

وينهى المؤلف حديثه عن المادية الثقافية ـ التى ترى استحالة استقلال النص الأدبى عن المعارف الأخرى ـ بموقفها من سلطة النص الأدبى كما يراها مؤسس المادية "ريموند وليامز الإنجليزى" الذى يقول: "وكل عمليات الخلخلة لا تعنى .. أننا نستطيع تخيل نص أدبى مستقل عن الأنشطة الأخرى عند مستوى البنية الفوقية، وتخضع لقوانينه هو فقط. نعم النص .. له حق الاختلاف عن الخطابات الأخرى .. لكن ذلك لا يعنى إمكان فصله عن العملية الاجتماعية العامة أو عن العلاقات الاجتماعية للإنتاج"(١).

ويحكم المؤلف على المادية الثقافية بأنها استمرت "على المنهج السابق نفسه للماركسية الجديدة فى تحميل النص أكثر مما يطيق، وفى حرمان النص الأدبى سلطته النهائية"(٢).

ب ـ التاريخية الجديدة(*):

بعد اعتذار المؤلف عن التكرار والإطالة، والتذكير بحال المشهد النقدى فى ظل الاتجاهات الجديدة التى تمردت على النظرية، وتبنت الدعوة للعودة إلى النص، وجمعها موقف واحد تقريبا فى نظرتها إلى الأدب ووظيفته،واجتمعت كلها تحت مظلة النقد الثقافى ـ انتقل إلى الحديث عن "التاريخية الجديدة ـ النسخة الأمريكية للمادية الثقافية" وفرق بين مصطلح "النقد التاريخى" و"التاريخية الجديدة"

---

(١) الخروج من التيه صـ٢٤٦ .

(٢) م . س صـ٢٤٧ .

(*) ذكر هذا العنوان تحت (ب) ولم يسبقه (أ) ولا أدرى لماذا خص التاريخية الجديدة بـ(ب) وهى داخلة تحت أولا؟ والتاريخية الجديدة فى أمريكا تقابل المادية الثقافية فى بريطانيا، وتقوم على ضرورة دراسة الخطاب الأدبى فى ضوء علاقته مع الخطابات الأخرى المعاصرة لإنتاجه والمعاصرة لدراسته النقدية، فهى ترى ضرورة ربط النص الأدبى فى أثناء قراءته وتفسيره بمختلف السياقات الأخرى فى مختلف الاتجاهات.

وذكر أن الفرق بينهما غاية فى الدقة، ويتمركز الاختلاف بينهما حول محور جوهرى واحد "فالنقد التاريخى يسعى إلى قراءة التاريخ وإعادة بنائه داخل النص الأدبى، مما يعنى أن التاريخ شئ والأدب شئ آخر، ومهمة الناقد أن يقوم بالكشف عن مفردات تاريخ العصر الذى كتب فيه النص. أما التاريخية الجديدة فترى أن التاريخ والنص ليسا كيانين منفصلين؛ بل كيان واحد"[1] والناقد التاريخى ــ بصفة عامة ــ يقرأ النص كوثيقة تاريخية .

وبعد تحديد جوانب الاختلاف الأساسية بين التاريخية الجديدة والنقد التاريخى، ينتقل المؤلف إلى جوهر الاتجاه النقدى الجديد فى علاقته بالاتجاهات النقدية الأخرى من ناحية، وبسلطة النص الأدبى من ناحية ثانية، ويشير إلى أن هناك نقاط التقاء وافتراق كثيرة بين التاريخية الجديدة وبين الاتجاهات الأخرى ــ وهى ليست محل اتفاق بين النقاد والمؤرخين ــ مع أنها فى الغالب تقع معهم تحت مظلة النقد الثقافى.

ثم يناقش المؤلف مصطلحى "تاريخية النصوص" ــ التى تعنى الخصوصية الثقافية والقاعدة الاجتماعية لكل أنواع الكتابة ــ و"نصية التاريخ" ــ تعنى الآثار النصية المتبقية للمجتمع موضوع الدراسة باعتبارها الوثائق أو النصوص التاريخية ــ فالنص "مفتاح الدخول إلى التاريخ الثقافى والاجتماعى للعصر فى غيبة الشواهد المادية غير النصية على العصر"[2]، ولا يمكن فهم أحد المصطلحين بمعزل عن الآخر. "فإن نصية التاريخ" هى الشق المكمل لتاريخية النص، ولا يمكن من منظور التاريخية الجديدة، التوقف عند شق دون التحول إلى الآخر"[3].

(١) الخروج من التيه صـ٢٤٩ .
(٢) م . س صـ٢٥٣ .
(٣) م . س صـ٢٥٢ .

ثم يحدد المؤلف أبعاد الاتجاه الجديد وفلسفته وآلياته؛ فهو يقوم على "ضرورة دراسة الخطاب الأدبى فى ضوء علاقته مع الخطابات الأخرى المعاصرة لإنتاجه، والمعاصرة لدراسته النقدية ... فالعلاقة متبادلة بين الظروف التاريخية وبين النص الأدبى، فكل منهما يحدده الآخر ويحدد به"(١) ومنهج قراءة هذا الاتجاه للنص الأدبى وتفسيره يقوم "على أساس ارتباطها العضوى بالخطابات الأخرى غير الأدبية"(٢).

وبعد تحديد نقاط الاتفاق ونقاط الاختلاف بين هذا الاتجاه والاتجاهات الجديدة الأخرى، وبعد وقفة قصيرة مع النتائج المترتبة على قراءة أو تفسير النص ـ نص مسرحى كنموذج ـ على أساس الفلسفة التاريخية الجديدة ومنهج قراءتها للنص، يعود إلى النقطة المهمة، وهى موقف التاريخية الجديدة من النص الأدبى وسلطته؛ فيقول: "إن قراءة النص الأدبى قراءة تفسيرية فى ضوء مبادئ التاريخية الجديدة.. هى: إلغاء سلطة النص الأدبى ورفض استقلاليته عن القوى التاريخية والثقافية .. وعن الخطابات الأخرى .. وتحويله إلى وثيقة للحتمية التاريخية والسياق الثقافى؛ أى تحميله .. أكثر مما يطيق"(٣).

جـ ـ الدراسات الثقافية والالتزام السياسى:

بدأ المؤلف الموضوع ـ كعادته ـ بإلحاح يؤكد فيه إدراج جميع الاتجاهات الجديدة "ما بعد بعد الحداثية" تحت مسمى "الدراسات الثقافية"، وهو لا يعنى بذلك تجاهل الاختلافات بينها؛ أو ذوبانها النهائى فى الاتجاه النهائى "النقد الثقافى" ، وأشار إلى ميلاد

(١) الخروج من التيه صـ ٢٥٤ .
(٢) م . س صـ ٢٥٥ .
(٣) م . س صـ ٢٥٧ .

الدراسات الثقافية والنقد الثقافى، وفشل الاتجاهات الجديدة فى إنقاذ المشهد النقدى وفض اشتباكاته بوضع حد فاصل لدرجة التداخل التى تقترب من الفوضى داخل المشهد النقدى. ثم انتقل إلى محاولة وضع تعريف وتحديد الخطوط العريضة لمصطلح "الدراسات الثقافية" الذى اشتهر به كثير من العرب، ونال عندهم شهرة لم ينلها أى اتجاه آخر. وأكد أن هذا المصطلح "سياسى بالدرجة الأولى والأخيرة"(١).

وبعد تلخيص لمفهوم هذا المصطلح ووصول إلى النتائج بسرعة؛ عاد المؤلف إلى المقدمات ليبنى عليها النتائج فى منهجية وأناة. فبدأ بالتعامل مع النص الأدبى من منظور النقد الثقافى؛ وذلك بوضعه "داخل سياقه السياسى من ناحية، وداخل سياق القارئ أو الناقد من ناحية أخرى"(٢) وحدد جوهر الدراسات الثقافية "وهو ارتباط حدوث الدلالة بالسياق الثقافى الذى تقدم أو تصاغ فيه العلامة، والنص الأدبى، وهو نسق من العلامات يصبح هو الآخر علامة لا تحقق معنى إلا داخل نسق ثقافى .." (٣).

ثم يجسد الرعب القائم داخل المشهد الثقافى العالمى فى الربع الأخير من القرن العشرين فى ظل التحولات الجذرية فى النظام العالمى الجديد، والمحاولات الدءوب لفرض النموذج الرأسمالى الغربى على الثقافة العالمية، باعتباره النموذج النهائى والأمثل(٤)، ويشير إلى خطورة الموقف بالنسبة للثقافات القومية فى ظل هذا الغول الذى يهدد بابتلاع كل شئ، وتدنيس كل مقدس فى الثقافات الإنسانية، وتحديد المحورين اللذين يتحركون عليهما لتحقيق أهدافهم، وهما نوعية التعليم والتحكم فى مساره.

(١) الخروج من التيه صـ٢٥٨ .
(٢) م . س صـ٢٥٩ .
(٣) م . س صـ٢٦٠ .
(٤) م . س صـ٢٦٠ .

ثم انتقل إلى دور الأدب فى تصوير العلاقات الطبقية، ولا يخفى أن الدراسات الثقافية ذات النزعة الماركسية الواضحة ترفض الوحدة الزائفة والاستقرار المخادع، ويحاول النقد الثقافى فى تعامله مع النصوص الأدبية إبراز الصراع الطبقى الدائم؛ الذى تحاول فى أثنائه كل طبقة ترسيخ القيم الثقافية التى تخدم مصالحها هى، وكذا تصوير محاور التمزق الطبقى والجنسى والعرقى والقومية والدين والمهنة والتعليم والانتماءات السياسية[١].

ثم يشير المؤلف إلى مفهوم الصراع الطبقى أو الاجتماعى من منظور ثقافى، ويعرج على نتائج تفسير ذلك الصراع على موقف النقد الثقافى من النص الأدبى ونظرته إليه، وما يتطلبه ذلك من الالتزام السياسى من جانب الناقد[٢] ، ثم عاد إلى ذكر وتوضيح النتائج المترتبة على التفسير الثقافى للصراع الطبقى الذى يتبناه النقد الثقافى. وتوقف عند بعض نماذج التمرد على المؤسسة الرأسمالية، وممارسة الطبقات المقهورة حق المقاومة، وتقديم الثقافة البديلة، أو ثقافة المعارضة، ثم ذكر أن كل تلك الطموحات المتمردة لم تحقق شيئا فى مواجهة الرأسمالية "الطبقة المهيمنة" وأنها قد "فشلت على أكثر من مستوى"[٣].

وبعد تحديد موقف العلم ودوره فى مقارنة بين بداية القرن ــ مع الثورة الروسية سنة ١٩١٧م ــ ونهايته مع القوة المهيمنة والتحولات العالمية الجديدة، التى تهدد كل شئ فى حياة الإنسان أينما كان؛ ينتهى إلى تحديد موقف النقد الثقافى من النص وسلطته؛ فيقول: "لقد تحول النص إذن من منظور النقد الثقافى إلى شئ آخر،

(١) انظر: الخروج من التيه صـ٢٦٢ .
(٢) انظر: م . س صـ٢٦٣ .
(٣) انظر: م . س صـ٢٦٨ ــ ٢٦٩ .

إلى وثيقة تعكس القيم الأيديولوجية والسياسية السائدة من ناحيـــة، وتتخذ نقطة انطلاق لإعادة تصور تلك القيم وإعادة بنائها فـــى ظـــل صراع طبقى ثقافى لا يتوقف من ناحية ثانية .

وفى اليوم الذى حمل فيه النص كل هـــذه الســـلطات ضـــربت سلطته كنص إبداعى"[1].

(١) الخروج من التيه صـــ ٢٧٠ .

الفصل السابع
الخروج من التيه

أ ـ قبل الخروج :

استهل المؤلف الفصل الأخير بتحديد عمر التيه النقدى وزمانه عند الغرب والعرب، وأشار إلى وقفة ضرورية يضع فيها النقاط فوق بعض الحروف المؤجلة حتى هذا الفصل، وذلك قبل أن يضع أيدينا على الخيط القادر على إخراجنا من التيه النقدى. وأول نقطة هى محاولة تحديد الخيط الذى يستطيع أن يقودنا بعد ضياع طويل إلى خارج التيه النقدى، وذكر ـ فى تواضع جم ـ أنه لا يدعى القدرة على تحديد باب الخروج النهائى من التيه النقدى الغربى، وذلك لارتباطه بسياقات تاريخية وفلسفية وحضارية وثقافية غربية، وهذا ليس من شأننا لأنه يخص أهل تلك الثقافات؛ فهم أولى بذلك منا ـ والنقطة الثانية تدور حول وجود أزمة حقيقية فى النقد الغربى، وأن الشعور بالأزمة ليس من صنع خيال المؤلف، فالإحساس بالأزمة قائم وله شواهده العديدة، والدليل على ذلك أن المثقف الغربى اضطر "إلى البحث عن نظرية أو نظريات نقدية بديلة؛ حينما وصل الناقد التفكيكى بفكره إلى ذروة العدمية والاغتراب والغموض ، والاتجاهات الجديدة فى رد فعلها ضد التفكيكية ما هى إلا تجسيد إيجابى للشعور بالأزمة ومحاولة جادة لتقديم بدائل نقدية، أو للهروب من براثن النظرية والخروج من التيه" على أنها لم تخرجنا من التيه بل هى قادتنا "إلى أبعاد جديدة داخله، فالعودة إلى النص ـ شعار تلك الاتجاهات ـ تحولت إلى دعوة صريحة إلى استخدام النص كوثيقة تاريخية أو اجتماعية" وحدد نقطة ضعف الاتجاهات الجديدة ـ المادية الثقافية، التاريخية الجديدة، الماركسية الجديدة .. إلخ فى انتماءاتها وتبنيها

للموقف الماركسى كنقطة إحالة مرجعية تتم فى ضوئها الممارسات النقدية فى تحليل النص الأدبى وتفسيره"[١].

ثم أشار إلى خطورة التطورات السياسية الأخيرة التى وضعت تلك الاتجاهات النقدية ذات الميول الماركسية أو اليسارية داخل الثقافة الأمريكية فى مأزق حقيقى لم تتضح أبعاده بعد، وبخاصة بعد أن فرضت أمريكا نموذجها الحضارى والثقافى على العالم باعتباره النموذج النهائى والأمثل الذى انتهت إليه الحضارة الإنسانية .

وأزمة هذه الاتجاهات أنها ستشهد "اتجاهات نقدية جديدة ترفض الفكر اليسارى التقدمى وتدعو إلى فكر يتفق مع المزاجين الثقافى والسياسى السائدين اليوم داخل معسكر القوة المهيمنة الجديدة"[٢] وصرح بأن هذه الأزمة تضع بعض النقاد العرب فى أزمة أكثر خطورة، وذلك لانبهارنا بمنتجات العقل الغربى فى القرن العشرين، وتسابقنا فى النقل عن الآخر والأخذ منه، وبلغ هذا الأمر إلى درجة الاجتياح بعد هزيمة سنة ١٩٦٧م العسكرية، حيث استغل الهزيمة فريق من النقاد، وتبنوا الحداثة الغربية فى خلط واضح بين الحداثة والتحديث .

وهكذا تحول المشهد النقدى العربى من تأثر الجيل السابق ــ للهزيمة ــ إلى جيل يقوم بعمليات نقل كاملة عن المذاهب الغربية الحداثية ، وما بعد الحداثية بدون إدراك للاختلاف بين الثقافتين الغربية والعربية. وللخطر الذى تمثله تلك التبعية. وأشار إلى مكمن الخطورة فى أزمة النقد العربى ، هل نظل تابعين للفكر الغربى ونقل مذاهبه بعد أفولها داخل السياق الذى أفرزها، وذلك فى ظل التطورات السياسية الأخيرة وسيطرة اليمين المتطرف فى أمريكا على مقدرات

(١) الخروج من التيه صـ٢٧٢ .
(٢) انظر: م . س صـ٢٧٣ .

السياسة الأمريكية ، والفراغ الحتمى داخل الساحة النقدية . وطرح مجموعة من التساؤلات فى الإجابة عنها حل مشكلتنا النقدية: "ماذا سنفعل نحن هنا فى العالم العربى ... هل نستمر فى اجترار مفاهيم ـ غربية ـ .. أو ننتهز الفرصة ونطور مذهبا نقديا عربيا..؟" (١).

ثم أفصح المؤلف عن دوافع تأليفه هذه الدراسة؛ فقال: "والواقع أن تلك التساؤلات كانت الدافع الحقيقى وراء كتابة المؤلف الحالى، الذى نعتبره استمرارا للمحاولة السابقة للتأسيس لنظرية نقدية عربية فى "المرايا المقعرة"، ثم حدد العلاقة بين الدراسة الحالية وبين الدراستين السابقتين؛ فقال: "فى المؤلف السابق حاولنا إزاحة التراب، فى إعادة قراءة ندعى أنها تختلف عن إعادات القراءة السابقة لتراث البلاغة العربية. وفى المؤلف الحالى توقفنا طويلا عند هول التيه الذى دخلناه عن طواعية كاملة، بل عند الخطر الذى يجسده غول "النظرية" لقد دخلنا ذلك التيه، وعمدنا فى أحيان غير قليلة حتى الآن إلى خلق الإحساس بذلك التيه عند قارئ (هذه) الدراسة حتى نؤكد ضرورة الخروج النهائيى منه، بهذا المفهوم فقط يمكن تحديد العلاقة بين الدراسة الحالية وبين البحث عن نظرية نقدية عربية بديلة فى "المرايا المقعرة" ، بل بين هذه الدراسة وبين "المرايا المحدبة"(٢).

ثم وضع استراتيجيته ـ منهجه ـ فى تطوير مشروع نقدى عربى فى ظل العولمة والانفتاح العالمى وتواصل أو صراع الحضارات، وأكد أن دعوته "لا تعنى من قريب أو بعيد تبنى العزلة الثقافية بديلا جديدا، لأن العزلة أصبحت ترفا مستحيلا حتى لمن يريدها، وأن المبدأ الصريح الذى نتبناد قائم على أنه إذا كان ما

(١) الخروج من التيه صـ٢٧٤ .
(٢) م .س صـ٢٧٥ .

يجيئنا من الغرب ليس خيرا كله، فهو أيضا ليس شرا كله، وأن تطوير مشروع نقدى عربى خاص بنا يقوم على الاتصال بالآخر الثقافى من ناحية، وبجذورنا البلاغية من ناحية أخرى ، أصبح ضرورة بقاء، وأن ذلك المشروع سوف يكون "هويتنا الواقية" .. ودعوتنا أيضا لا تعنى، كما يحلو للبعض أن يردد فى سذاجة، عودة إلى الجدل بين القديم والجديد. إن تقييم مشروعنا يتطلب قراءة أكثر موضوعية وأقل تحيزا"(١).

وموقف المؤلف من أزمة المشهد النقدى العربى يختلف عن موقفه من التيه النقدى الغربى، فهو من حقه ــ شأن أى ناقد أو مثقف عربى ــ أن يقترح حلولا للخروج من أزمة المشهد النقدى العربى، ويؤكد أن البحث عن نظرية نقدية عربية بديلة هو مسئولية جيلنا بكامله. ثم يعلن عن موضوعيته ــ فى تواضع العلماء ــ فى اجتهاده وما يرجوه من خير للثقافة العربية "فإن أى حلول قد نقترحا للخروج من التيه مبرأة تماما من أى ادعاءات بصحتها. ما نقدمه هنا ليس أكثر من اجتهاد فكرى لوجهة نظر تقبل الاتفاق والاختلاف"(٢).

وبعد هذا الإيضاح لموقفه وانزعاجه من الواقع الدولى الجديد الذى يهدد بمحو الثقافات القومية، يصل إلى تلك النتيجة، وهى "إن الخروج من التيه النقدى ــ الغربى ــ يفرض علينا البحث عن نظرية عربية بديلة تلقى عندها سفينة الثقافة العربية مراسيها حماية لها من أنواء المشهد الدولى ثقافيا وسياسيا"(٣).

ثم يوضح المؤلف أساس دعوته إلى تطوير نظرية نقدية عربية بديلة والهدف منها ، وما يعنيه من تلك الدعوة، ثم يشير إلى

(١) الخروج من التيه صـ٢٧٥ .
(٢) م . س والصفحة.
(٣) م . س صـ٢٧٦ .

أهمية الدراسة الحالية فى أنها توقفت عند أبعاد التيه الغربى الذى حاول كثير من أبناء الثقافة الغربية البحث عن طريق للخروج منه، وذكر الاتجاهات الغربية التى كان شعارها "العودة إلى النص"، وأسس عليها شرعية البحث عن نظرية عربية بديلة، فكما أن للمفكر أو المثقف الغربى الحق فى تطوير مذاهبه واتجاهاته النقدية ، فكذلك للمثقف العربى نفس الحق فى تطوير نظرية عربية والبحث عن طريق خاص به للخروج من التيه الغربى ، وهو يحدد كيفية ممارسة هذا الحق فى منهجية تتفق مع موضوع النقد الأدبى، ويحدد ما يعنيه من دعوته التى تبناها فى تطوير نظرية نقدية عربية بديلة، ثم يسارع فى الوثوب إلى النتيجة التى هى عنوان وهدف الدراسة؛ فيقول: "لا نشك فى أن القارئ الذى تابع تفاصيل التيه النقدى بقليل من الاهتمام، وتابع أيضا اتجاه المناقشات حتى الآن قد أدرك أن خيط النجاة المربوط إلى صخرة خارج باب التيه هو النص. ثم العودة إلى النص وتأكيد سلطته كنص أدبى أولا وكمنتج ثقافى ثانيا، وليس العكس، هو باب الخروج من التيه"(١).

ويثير المؤلف شبهة عودته إلى "النقد الجديد"، ويناقشها، مبينا مدى صلاحية النقد الجديد ومدى إمكانية العودة إليه كمذهب نقدى تربى ــ المؤلف ــ عليه فى بداية حياته العلمية. ومع ذلك فهو يرفض العودة إلى النقد الجديد كمخرج من التيه، وهو إن رآه مناسبا للمشهد الثقافى الغربى الذى يفضل التحالف تحت مظلة واحدة فإنه يرفضه بقراءته المغلقة على النص واللصيقة له ــ أى قراءة النص من داخله باعتباره كيانا مستقلا ــ بالنسبة للنظرية العربية، لأنه لم يف باحتياجات المثقف العربى فى ظل الهجمة الثقافية الجديدة التى تهدد بإمحاء القومية والهوية العربية(٢).

(١) الخروج من التيه صـ٢٧٨ .
(٢) انظر: م . س صـ٢٧٩ .

ب ـ استرجاع الخطى : (عود على بدء) :

تحت هذا العنوان صرح المؤلف بأننا هنا نحتاج "إلى نقض مواقف تلك الاتجاهات والمذاهب من النص وسلطته وتفنيدها بصورة أكثر تركيزا"[١] وذلك بعد أن أفاض الحديث فى الصفحات السابقة من الدراسة عن المذاهب والاتجاهات النقدية الغربية الحداثية وما بعد الحداثية وغيرها وموقفها من النص وسلطته. وقبل الدخول فى الموضوع ذكر بما يعنيه من سلطة النص، ورفض الفصل بين الشكل والمضمون، وحدد دور القارئ أو المفسر ووظيفة النقد ونوع القراءة التفسيرية قديما وحديثا، وثنائية الداخل والخارج بين القديم والحديث، وتحديد موقف الناقد من النص ، والإشادة بموقف النقد الجديد فى علاقته بسلطة النص مقارنا بالاتجاهات الأخرى ــ وبعد هذه الوقفة الطويلة "مع التفسير باعتباره مفتاح قراءة النص الأدبى، وبعد تأكيد أن التفسير يتعامل مع "المعنى" بالضرورة باعتباره مفتاح سلطة النص"[٢] عاد إلى نقطة البداية فى المحطة الحالية؛ وهى استرجاع الخطى مع المذاهب والاتجاهات النقدية المختلفة وموقفها من النص الأدبى وسلطته. ورتبها كالتالى:

١ ـ الشكلية الروسية:

يقرر المؤلف أن الشكليين الروس هم الذين افتتحوا الإيقاع النقدى فى القرن العشرين، وتحدد موقفهم فى "استحالة الفصل بين شكل النص الأدبى ومضمونه إلا أن الشكلية أخضعت المضمون بالكامل للشكل حينما ركزت اهتمامها على إنشاء علم الأدب الذى يهتم بدراسة الخصائص التى تجعل الأدب أدبا .."[٣] وكان جل اهتمامهم بالقيم الجمالية الشكلانية التى تحدد قيمة العمل الأدبى .

(١) الخروج من التيه صـ ٢٨٠ .
(٢) م . س صـ ٢٨٤ .
(٣) م . س صـ ٢٨٥ .

ويصل المؤلف ـ بناء على موقف الشكلية الروسية من النص وسلطته ـ إلى تلك النتيجة التى تحدد موقفها من سلطة النص، والتى يقول فيها: "وحينما يصبح اهتمام القراءة مقصورا على التحليل الشكلى للنص فى تركيز واضح "على ما يجعل الأدب أدبا" وعلى القيم الجمالية القائمة على العلاقات بين المكونات البنائية الداخلية للنص فى عزلة كاملة عن القيم الخارجية المقابلة يفقد النص سلطته. فالإلزام الوحيد الذى يمارسه النص مع قارئه إلزام شكلانى خالص قائم على الاهتمام بآليات الدلالة وليس بالدلالة ذاتها"[1].

٢ ـ البنيوية الأدبية :

لا يختلف موقف البنيوية الأدبية كثيرا عن الموقف الشكلانى من النص وسلطته، حيث تنصرف البنيوية الأدبية إلى تحليل البنى اللغوية الشكلانية للنص وطريقة أدائها للمعنى أو الدلالة من دون أى اهتمام بالمعنى فى حد ذاته "فالتحليل البنيوى للنص تحليل لغوى شكلانى يركز على كيفية حدوث المعنى وليس المعنى .. فمعنى النص فى ذيل اهتمامات التحليل البنيوى للنص الأدبى"[2] كما تركز البنيوية على النموذج العام، وتعارض القومية والذاتية بصفة عامة، وتضحى بالفردية من أجل العمومية، و"يهتم المحلل البنيوى بمدى التزام الكاتب بقوانين النموذج العام أو مراعاته له .. ولا يعير سلطة النص فى تحقيق دلالة ملزمة إلى حد ما أى اهتمام"[3].

ويوضح المؤلف خطورة البنيوية على الأدب، وقصور منهجها للنقدى، وينبه إلى التعارض المبدئى بينها وبين القومية، وأن الوعد

(١) الخروج من التيه صـ٢٨٥ .
(٢) م . س صـ٢٨٦ .
(٣) م . س صـ٢٨٧ .

البنيوى بتحقيق علمية النقد وعالميته قد انتهى إلى لا شئ، وأنه فى ظل القواعد والقوانين العامة التى يتوصل إليها المشروع البنيوى على حساب النص الفردى، وفى ظل الاهتمام بالتحليل اللغوى الشكلانى من دون نظر أو اهتمام بالمعنى ــ على اعتبار أن المعنى أمر مسلم به ــ تقف البنيوية الأدبية مع الشكلية الروسية تحت مظلة واحدة، ومن ثم ــ وفى ظلها ــ يفقد النص الأدبى سلطته.

٣ـ النقد الجديد(*):

هو المذهب الذى نشأ عليه المؤلف، ومن ثم فقد قدم له وحدد جوهره بأنه نقد محافظ وأرستقراطى نخبوى، يخاطب الخاصة، وأكد أنه ليس هو البديل الذى نحلم به، ولا يمكن أن يقودنا إلى خارج التيه النقدى، وأن موقفه من النص يختلف عن سابقيه بصورة شبه جوهرية، فالنقد الجديد لا يتجاهل المعنى، ومع ذلك "يظل نقدا شكلانيا فى تركيزه الواضح على قضايا البناء والوحدة والكلية والاستقلال والمفارقة، وكلها تدخل بالقطع فى صميم بنية المعنى فى عزلة كاملة عن الخارج الذى يرفض النقد الجديد الإحالة إليه"(١).

(*) النقد الجديد: نزعة فى النقد الأدبى شاعت فى أمريكا منذ العقد الثالث من القرن العشرين؛ وإن لم تكتسب اسمها الاصطلاحى إلا فى سنة ١٩٤١م حينما كتب الناقد الأمريكى "جون كرورانسوم" كتابه "النقد الجديد" ، وكان يعنى فيه بالنقد التحليلى لأعمال بعض معاصريه من النقاد الإنجليز والأمريكان.

والناقد الجديد يهتم بقراءة النص قراءة دقيقة واعية، ويهتم بالأثر الأدبى من حيث بنيته وشكله مستقلين عن شخصية مبدعه أو تأثيره فى قرائه المختلفين، ومن لوازم هذه النزعة اعتبار الأثر الأدبى كائنا عضويا مستقلا لا يمت بصلة ما إلى أى عنصر آخر. انظر: معجم مصطلحات الأدب صـ٣٤٩ .

(١) الخروج من التيه صـ٢٨٩ .

ثم يقف المؤلف وقفة قصيرة مع الطبيعة الشكلانية للنقد الجديد وعلاقة ذلك بسلطة النص، ويذكر على أثرها المبادئ الأساسية للنقد الجديد كما حددها مؤسسوه[1] ثم يذكر أن النقاد الجدد قدموا إلى النظرية النقدية لأول مرة مصطلح "خرافة القصدية" الذى مهد الطريق بصورة مباشرة لنقد التلقى. ورفض "القصدية" "هو الذى أدى فى نهاية الأمر إلى رفع كل "مراسى" النص، ليترك هائما دون مرفأ يحميه ضد عواصف القراءات والتفسيرات إللا نهائية"[2] ولا يخفى أن تركيز النقد الجديد على صميم بنية المعنى واهتمامه بجماليات النص، ورفضه ربط النص بالسياقات الأخرى يقلل من سلطة النص.

٤ـ التلقى والتفكيك :

يؤكد المؤلف الموقف السلبى الذى اتخذه المذهبان من النص وسلطته، وأنهما يمثلان فى هذه الدراسة "قلب التيه المعاصر"، وبدأ بالتلقى ، وذكر بخطورة كتابة القارئ، وفوضى القراءات والتفسيرات، ومحاولة ضبط للقراءة، وأفق التوقعات التى تفرضها الجماعة المفسرة، وما يترتب على ذلك من تناقضات وأشار إلى الاتهامات التى وجهت إلى أعضاء النادى فيما يتعلق بذاتية المتلقى وإلغاء وجود النص أو معناه ، وعرض دور الناقد، ولغة النقد، والعلاقة بين النص والقارئ، ورفض أعضاء النادى تفسير النقد الجديد للنص بحثا عن معنى، ثم انتهى إلى أن التلقى ــ الذى تجاهل النص وسلطته ــ كان "إعلانا رسميا لانتهاء سلطة النص، بعد أن تم نقل سلطة إحداث دلالة أو معنى من النص إلى القارئ، كل قارئ له"[3].

---

(١) انظر: الخروج من التيه صـ٢٩٠ .
(٢) م . س صـ٢٩٠ .
(٣) م . س صـ٢٩٣ .

أما التفكيكيون فقد أكملوا المهمة التى بدأها نادى التلقى، وبدأوا حيث انتهى أصحاب التلقى، وذلك برفض المحاولات السابقة لإيقاف لا نهائية التفسير، وأدخلوا المشهد النقدى فى تيه لا نهاية له.

وكان محور استراتيجيتهم يقوم على رفض مراكز الإحالة الثابتة، وأن مركز النص الإبداعى عندهم هو اللا إحالة أو الهوة التى يوضع فيها النص. وانتهى إلى ـ بعد إلغاء النص وسلطته ـ أنه "داخل الهوة التى لا قرار لها تضيع بالطبع سلطة النص بالكامل، خاصة أن الهوة .. تحيل إلى هوة أخرى"(١) وفى ظلال اللعب الحر والمراوغة وفقدان مراكز الإحالة الثابتة والرقص على الأجناب يضيع النص ويفقد سلطته إلى الأبد.

٥ـ النقد الثقافى:

بعد التطورات التى حدثت للنص وسلطته عند الحداثيين؛ جاء دور النقد الثقافى باتجاهاته المتعددة؛ ليحولوا النص الأدبى "إلى وثيقة" للواقع المعاصر الذى أنتج النص، وهذا معنى "تاريخية النص"، أو إلى وثيقة يمكن أن نعيد من خلالها تشكيل أو تخيل ذلك الواقع التاريخى، وهو ما نعنيه بـ"تصية التاريخ"(٢) ومع أن ذلك إقرار بسلطة النص وقدرته على تغيير الواقع، إلا أنه تحميل النص أكثر مما يطيق أو يحتمل، وذلك يعنى ضرب سلطة النص، أو التعامل معه على أنه شئ آخر غير الأدب. ومن ثم فقد انتهى المؤلف إلى "أن التعامل مع النص من المنظور الضيق لعلاقته بالقوى التى أنتجته على مستوى البنية التحتية، والخطابات الثقافية الأخرى غير الأدبية،

(١) الخروج من التيه صـ٢٩٦ .
(٢) م . س والصفحة.

على مستوى البنية الفوقية، كان تصغيرا أو اختزالا للنص من ناحية، وعزلا له عن سياقات أخرى محتملة من ناحية ثانية"[١].

٦ ـ النقد النسوى:

ذكر المؤلف أن النقد النسوى يتحرك على محورين: "الأول يقوم على دراسة صورة المرأة فى الأدب الذى أنتجه الرجال. والثانى؛ يقوم على دراسة النصوص التى أنتجتها النساء" وهما يلتقيان عند نقطة واحدة هى هوية المرأة[٢] .

والنقد النسوى فى جوهره ـ مع التسليم ببعض الاختلافات ـ يتفق حول مبادئ أساسية عامة ، كلها تتعلق بذات المرأة، وتحدث المؤلف عن طبيعة الشعر ووظيفته ورسالته الأخلاقية وعن القيم الجمالية للنص من خلال منظور النقد النسوى، الذى أدرك منذ البداية "أن المسافة بين الرسالة أو المعنى وبين القيم الجمالية للنص هى منطقة التوتر المستمر التى يجب الخروج منها بتحديد منطقة وسط" وذكر أن أزمة النقد النسوى تكمن "فى تشتته المستمر بين الطبيعة الأخلاقية والسياسية لرسالة النص وبين قيمه الجمالية التى لا يجوز تجاهلها"[٣].

ويعتبر المؤلف النقد النسوى أحد مكونات النقد الثقافى، ويؤكد الطبيعة الاختزالية للمنظور النسوى الذى يتعامل مع النصوص التى لم تكتب حسب الصيغة النسوية الحديثة العمر من منظور محدود يدور حول هوية المرأة أو ذاتها"[٤].

ثم انتهى إلى تلك النتيجة وهى "إن نقض موقف النقد النسوى من سلطة النص هو النقض نفسه الذى نوجهه بصفة عامة إلى

(١) الخروج من التيه صـ٢٩٦ .
(٢) م . س والصفحة.
(٣) م . س صـ٢٩٨ .
(٤) م . س صـ٢٩٨ ـ ٢٩٩ .

المكونات الأخرى للنقد الثقافى ... لأنها جميعا تحمل النص الأدبى أكثر مما يحتمل، وتحوله إلى وثيقة على العصر، تترجمه أو تعكسه من ناحية، وتتخذ شاهدا عليه من ناحية ثانية"[1] ولا يخفى أن وضع النص داخل سياقه التاريخى والثقافى والاقتصادى.. الخ هو اختزال لسلطته وانتقاص منها.

وفى النهاية ختم المؤلف موضوع "استرجاع الخطى" بالحديث عن الربط بين النص الأدبى والسياقات الأخرى التى شاركت بطريقة أو بأخرى فى إنتاجه، وموقف الباحثين من هذه القضية، حيث رفض بعضهم ذلك الربط، ورأى بعضهم ــ ومعهم المؤلف ــ ضرورة ذلك الربط وبخاصة ونحن بصدد البحث عن نظرية عربية بديلة قادرة على أن تلعب دورا إيجابيا فى تطوير "هوية واقية" للثقافة العربية. ومع أن المؤلف يرى أننا فى "إرجاع النص الأدبى إلى سياقه الثقافى تصغير أو اختزال له" فهو يقرر أننا "بهذا نقفز إلى الحل التوفيقى البديل قبل موعده"[2].

وأشار إلى أخطر خطايا الاتجاهات النقدية ذات الميل الماركسى، "وهى فرض قراءات ثقافية .. على نصوص لا تحتمل هذه القراءات .. لأن هذا استنطاق للنص بما لم يقله.

وبهذا العرض يكون المؤلف قد عاد بنا "إلى سلطة النص التى تفرض نفسها علينا الآن فرضا بعد مرحلة الاسترجاع الموجزة لعلاقة كل المذاهب النقدية التى أنتجها القرن العشرون بسلطة النص"[3].

جـ- سلطة النص:

استهل المؤلف الموضوع بالحديث عن سلطة النص، وما يترتب على ذلك من وجود نص ، ثم عرف النص بأنه "كيان لغوى

(١) الخروج من التيه صـ٢٩٩ .
(٢) م . س صـ٣٠١ .
(٣) م . س صـ٣٠٢ .

صاغه المؤلف لتوصيل رسالة ما تتمتع بقدر من الإلزام" ثم عرض لمفهوم الرسالة، وقدم مجموعة من الفرضيات توصل منها إلى أمرين: أحدهما: "أن الرسالة هى معنى النص"، وثانيهما: "أن هناك نصا له وجود مادى محسوس" وقد بنى على ذلك مجموعة من التساؤلات الفرضية والاحتجاجات المنطقية التى يسلم بصحتها، ولا يعنيها من قريب أو بعيد؛ إنما الذى يعنيه بوجود نص "هو سلطة النص القائمة على توصيل معنى ملزم إلى حد ما"[1] ومفهوم المؤلف عن "التيه النقدى" هو نفى تلك السلطة وتعرضها للضياع طوال القرن العشرين، وكان ضياعها التام على يد التفكيكيين.

ثم بين المؤلف أن ما يعنيه بالحديث عن سلطة النص؛ هو "تحديد موقفنا النقدى من العلاقة بين القارئ والنص فى تحولاتها المختلفة"، ولا يخفى أن علاقة الذات القارئة بالموضوع ـ النص ـ علاقة ثنائية منذ القدم ـ وهى ـ "تقوم على وجود نص له وجود مادى وسلطة معنى ووجود ذات قارئه" وقد ظلت تلك الثنائية قائمة ـ منذ القدم ـ "إلى أن جاءت المشاريع النقدية لما بعد الحداثة، لتحدث التحول من الثنائية إلى التوحد"[2] ثم أخذ يشرح مفهوم "التوحد" ـ بين النص والقارئ ـ كما تمارسه المشاريع النقدية الجديدة فى النصف الثانى من القرن العشرين. وأنه يعنى "الامتزاج بين كيانين منفصلين ليصبحا كيانا موحدا.." ، وذكر أن أعضاء التلقى والتفكيك هم الذين تبنوا مفهوم التوحد ـ بين الذات والنص ـ مع أنهم لم يتفقوا على ذلك، وتأرجحوا بين ثنائية العلاقة وتوحدها. وأن الشكليين الروس والبنيويين والنقد الجديد آمنوا بثنائية النص والقارئ.

(١) الخروج من التيه صـ٣٠٢ .
(٢) م . س صـ٣٠٣ .

ثم تحدث عن مفهوم أحادية النص أو أحادية القارئ بين الاتجاهات النقدية، وخص النقد الجديد بأنه "قام منذ البداية على أهمية النص وقدرته على إحداث معنى يتمتع بقدر واضح من السلطة"، ولكنه عاب عليه "أحادية النص" ورفضه لأى سلطة للمتلقى باستثناء سلطة "تحليل النص من داخله"[١].

وبعد التأكيد على "أن سلطة النص تكمن فى معناه أو قدرته على إحداث دلالة"[٢]، انتقل إلى الحديث عن وظيفة الناقد، ثم مشكلة السيطرة بين النص والقارئ؛ أيهما يسيطر على الآخر، ويتحكم فيه "النص أم القارئ؟" [٣] وبعد استعراض لآراء أصحاب التلقى الذين ينقضون سلطة النص، أكد المؤلف "التضارب والارتباك الذى تجسده آراء أصحاب التلقى وعدم القدرة فى نهاية الأمر على التوصل إلى رأى قاطع يرى رفض سلطة النص"[٤] وقد استنتج من ذلك أن "هذا التناقض فى حد ذاته وما يعنيه من فشل فى نسف نهائى لسلطة النص؛ يؤدى منطقيا إلى إثبات تلك السلطة"[٥] ثم ختم حديثه عن سلطة النص بالتقديم للقصدية، والربط بينهما؛ فقال: "ولكن الحديث عن سلطة النص، أو أى سلطة لمعنى يكون النص قادرا على فرضه على المتلقى فى مواجهة كل المحاولات ما بعد الحداثية لإبطال تلك السلطة. يعنى بالضرورة الحديث عن القصدية"[٦].

د ـ القصدية:

نوعان: قصدية النص وقصدية المؤلف،والقصدية التى يقصدها المؤلف هى قصدية النص وليس قصدية المؤلف، وقد بدأ المؤلف

---

(١) الخروج من التيه صـ ٣٠٤ .
(٢) م . س صـ ٣٠٥ .
(٣) م . س صـ ٣٠٦ .
(٤) م . س صـ ٣٠٧ .
(٥) م . س صـ ٣٠٨ .
(٦) م . س صـ ٣٠٨ .

حديثه عن "القصدية" ــ التى يراها أحد الخيوط التى تستطيع أن تقودنا خارج التيه بتركيز شديد لتحديد مواقف المدارس النقدية منها فى القرن العشرين، فالشكليون الروس والبنيويون لم يتوقفوا عند القصدية، ونظروا إلى المعنى كأمر مسلم به، واهتموا بدراسة مظاهر آليات تحقيق المعنى أو الدلالة، وركزوا على آليات الشكل وجمالياته، أما النقاد الجدد أصحاب مصطلح "خرافة القصدية"،فقد اهتموا بدراسة النص من داخله، وتجاهلوا ما قصد إليه المؤلف،ولم يتجاهلوا قصدية النص، ولا تعارض بين القول بقصدية النص، ونفى قصدية المؤلف؛ إذ أن الاعتداد بقصدية المؤلف فى تحليل النص؛ يعنى فتح النص أمام سياقات الخارج التى تتنافى مع إغلاق النص وتحليله من داخله ــ وذلك هو جوهر النقد الجديد ــ فالنقد الجديد رفض قصدية المؤلف، ولم يرفض قصدية النص، وأعضاء نادى التلقى تأرجح موقفهم بين نفى القصدية والاعتداد بها فى عمليات القراءة التفسيرية.أما التفكيكيون فقد ضربوا بالقصدية بمستوييها ــ قصدية النص،وقصدية المؤلف ــ عرض الحائط، ورفضوا الاعتراف بها بكافة أشكالها.

وعندما تحدث عن مشروعنا النقدى البديل أشار إلى أهمية النص، وأكد على أهمية قصدية النص وضرورة إعادة سلطة النص فى مواجهة التحديات الدولية التى تحيط بنا من كل جانب . كما أشار إلى السلبيات التى يواجهها مشروعنا النقدى العربى البديل؛ بسبب افتتان بعض أدعياء التنوير العرب بالمذاهب النقدية الغربية التى ترفض سلطة النص، ولا تعترف بوجوده ذاته.

وفى أثناء حديثه عن بديل عربى لتيه النقد الغربى، وجد أن الحديث عن عبدالقاهر الجرجانى لا يتعارض مع التركيز حتى الآن على المشهد النقدى الغربى، خاصة حينما يقدم عبدالقاهر أفكارا تسهم بشكل واضح فى تحديد طريق الخروج من ذلك التيه[1].

(١) الخروج من التيه صـ ٣١٠ .

واستشهد على صحة ذلك بأنموذجين ـ لغوى وأدبى ـ لعبدالقاهر، يكشفان عن مفهوم القصدية التى يعنيها المؤلف، حيث قال فى اللغوى: "والقصد هنا لم يتحقق إلا داخل النص اللغوى، وليس خارجه، أى أننا لم نشعر بالحاجة إلى العودة إلى قائل القول لنسأله عما قصد إليه"[1] وقال فى الأدبى ـ بيت أبى تمام ـ :"فإن ما يهمنا تأكيد أهمية قصد معنى بعينه تحقق فى البيت" وذكر أن عبدالقاهر ربط القصدية بالمؤلف وبالمعنى، كما ربط بين الشكل والمضمون، بحيث يصبح الشكل هو المعنى، والمعنى هو الشكل. مع أن المؤلف لا يتفق مع عبدالقاهر فى ربطه بين القصد والمؤلف، فإنه يقر بأن عبدالقاهر أدرك أن "الكلام أو النص هو الوسيلة الوحيدة التى يستطيع بها تحديد قصد المؤلف"[2] وأنه رفض الاعتداد بحال السامع ـ المتلقى ـ ، ورفض الاعتداد بكلام السامع هو صمام الأمان ضد فوضى القراءة ما بعد الحداثية.

والمؤلف يعيد الحديث ـ دون ملل ـ عن موقف المذاهب النقدية من القصدية، ويرفض الانبهار بمنجزات العقل الغربى، فى القرن العشرين، وكذا بإنجازات العقل العربى فى العصر الذهبى للبلاغة العربية، ثم يكشف عن موقفه وموقف البديل العربى القائل باستحالة "تحديد قصد المؤلف حتى فى حال وجوده واستعداده لتحديد ما قصد إلى قوله"[3] وذلك يتفق مع رأى كثير من النقاد الغربيين الذين يرون أن تحديد قصد المؤلف يؤدى إلى "أحادية المعنى"، وليس احتمالات تعددية المعنى "التى تعتبر أساس إثراء النص الأدبى وقدرته على الإيحاء بأكثر من معنى، مقارنا بتحديد المعنى فى ضوء قصد

(١) الخروج من التيه صـ٣١١ .
(٢) م . س صـ٣١٣ .
(٣) م . س صـ٣١٦ .

المؤلف"[1] وعندما استحال الرجوع إلى قصد المؤلف؛ فلم يتبق إلا التحليل اللغوى للنص، والتحليل اللغوى هو الذى يفتح الباب أمام تعددية التفسير.

ويحيل المؤلف إلى أقوال كثير من النقاد الغربيين وإلى كلام عبدالقاهر الذين أكدوا دور القصدية فى تفسير النص أو قراءته؛ ليخلص إلى "أن القصدية ـ هى ـ محور التفسير المنضبط"[2] والانضباط لا يعنى أحادية المعنى، أو تثبيت معنى واحد للنص، إنما "يعنى تفسير النص الأدبى فى ضوء قصد محتمل تحقق فى النص، وهو ما يفتح الباب أمام التعددية الصحيحة للتفسير، بشرط أن تكون سلطة النص وقصديته تحتمل التعددية"[3].

ويؤكد المؤلف أن قراءة النص فى ضوء قصدية عبر عنها النص أجدى وأنفع من محاولة قراءة النص فى ضوء أفق توقعات القارئ أو ضوابط التفسير للجماعة. وذكر ضوابط التفسير عند عبدالقاهر "وفى مقدمتها تحمل النص اللغوى والنص الأدبى للتفسير المختلف" وصرح بأن كلام عبدالقاهر عن ضوابط التفسير الجوهرية للنص يجعله كأنه يقدم صورة بالغة الدقة للمشهد النقدى وفوضى القراءة فى القرن العشرين، وكأنه يعيش معنا التيه المعاصر، وفى رفض عبدالقاهر فوضى التفسير تأكيد لسلطة النص.

هـ ـ خارج التيه: النص: النص:

أكد وأعلن المؤلف فى صدر حديثه تحت هذا العنوان عن الخروج من التيه "لقد خرجنا من التيه أخيرا" والدليل على ذلك أن

(١) الخروج من التيه صـ٣١٦ .
(٢) م . س صـ٣١٨ .
(٣) م . س صـ٢١٩ .

"كل شئ له معنى، أو هكذا يجب أن يكون"[1] وجمع أسس النظرية البديلة التى قدمها فى دراساته للقارئ، والتى تتمثل فى:

١ - ما رفضناه أو ما يجب أن نرفضه من معطيات التيه النقدى.

٢ - ما يجب أن نمسك به داخل الواقع الثقافى والحضارى العربى فى بداية النظام الدولى الجديد.

٣ - أن نجمع تلك الأسس فى نظرية عربية بديلة. ثم ذكر بتحذيره السابق للقارئ، وهو ألا يتوقع اختراع نظرية عربية من عدم. إنما هى "عملية تخليق من معطيات عربية وغير عربية فى تأكيد لانتمائنا إلى جذورنا الثقافية واتصالنا بالأخر"[2].

وبناء على ذلك يوضح منهجه ــ فى هذه الدراسة منذ بدايتها ــ الذى يحقق له هدفه ، وهو أنه قام "بعملية غربلة" دقيقة لواقع المشهد النقدى الغربى ــ فى أثنائها ــ استبعد الكثير مما لا يتفق مع واقع الثقافة العربية والتحديات التى نواجهها اليوم" وبعد أن حددت احتياجات واقعنا الثقافى والحضارى قواعد الاستبعاد، وقررت ما يجب الاحتفاظ به داخل الغربال النقدى، كان القرار النهائى؛ هو "ضرورة الاحتفاظ بالنص وسلطته وقصده إلى معنى" ثم استبعاد كل شئ يقلل من أهمية النص وسلطته وقصده وتركه يتسرب من ثقوب الغربال[3].

ويعود بنا المؤلف إلى تاريخ التيه ــ أو نشأته ــ داخل المعسكر الغربى ، ويؤكد أنه تيه غربى النشأة ليس من صنعه أو من صنع الثقافة العربية، بل هو تيه رصده مفكرون كبار داخل الثقافة الغربية، بعد أن أدركوا هول التيه الذى قادتهم إليه النظرية النقدية ما بعد الحداثية، وأخذوا يبحثون عن طريق للخروج منه.

(١) الخروج من التيه صـ٣٢١ .
(٢) م . س والصفحة.
(٣) انظر: م . س صـ٣٢٢ .

ويحدد المؤلف أهم الدوافع لمحاولة خروجنا من التيه[1]، ثم يعود إلى السؤال المحورى والمكرر فى هذه الدراسة: "لماذا العودة إلى النص؟" وذلك بعد تحديد ثلاثية "النص وسلطته وقصده"، ويقرر بأن كثيرا من النقاد فى الثقافة الغربية وكذا العربية، قالوا: إن العودة إلى النص هو الطريق للخروج من التيه، أو هى خيط النجاة المشدود إلى الصخرة خارج التيه، بل هى أصبحت ضرورة بقاء فى عصر يهدد بمحو الهويات بل يطالب بذلك صراحة لصالح ثقافة مهيمنة.

ويناقش المؤلف قضية "تحديث العقل العربى وبدء عصر تنوير حقيقى"، وهو ينادى بذلك ولا يعترض عليه لأن القضية مطلب قومى، وفى ذلك خروج الأمة من الجهالة والتخلف، ولكنه يعترض على الوسيلة، وهى اختيار الحداثة وما بعد الحداثة الغربيتين طريقا لتحديث العقل العربى فى خلط واضح بين المصطلحات: "التحديث ــ الحداثة ــ ما بعد الحداثة".

وعلى ضوء ذلك يكشف عن موقف الحداثيين العرب ويعيب عليهم اتهامهم كل من يعترض طريقهم بالتخلف ومعاداة العصرنة، وتحولهم إلى نخب تحالفت مع السلطات الحاكمة ضد الجماهير، وحياة العزلة التى عاشوها بعيدا عن الجماهير، وتخليهم عن تشكيل وعيهم، والتأثير فى طرائق حياتهم، وانبهارهم بالثقافة الغربية المهيمنة، وإفساح المجال أمامها للسيطرة على الثقافة الشعبية، وتخليهم عن تراثهم الثقافى، وتمسكهم بمشاريع نقدية غربية تراجعت وانمحت فى بلاد النشأة[2].

ولما كان شغله الشاغل وهدفه الرئيس التأكيد على أهمية النص والعودة إليه، واجتهد فى تحقيق أهداف الدراسة، كان من الضرورى أن يطرح هذا السؤال: "لكن أى نص"؟ وعندما جاء دور

(١) انظر: الخروج من التيه صـ٣٢٢ ــ ٣٢٣ .
(٢) انظر: م . س صـ٣٢٥ .

الإجابة فى تحديد النص المطلوب، نفى المؤلف نصوصا كثيرة ــ كنص النقد الشكلانى ، ونص النقد الجديد ، ونص التلقى والتفكيك.. الخ ــ ثم حدد معالم النص المطلوب الذى نحلم به؛ بعد أن أدرنا ظهورنا للتيه النقدى؛ وهو "نص يؤدى وظيفة أو وظائف فى عالم متغير، ويحتفظ بقيمه الجمالية فى الوقت نفسه"[١] وذكر أن هذا بالنسبة لنا أمر بالغ الصعوبة.

وعرض محاولة "إدوارد سعيد" فى تحديد المنطقة الوسط "البين بين" التى يجب أن يقف فيها النص الذى نحلم به[٢]، ثم تناول بالشرح والتحليل مفهوم "المنطقة الوسط" عند العرب والغربيين قديما وحديثا "تلك التى يستطيع النص الأدبى عندها تحقيق التوازن بين النقيضين"[٣] وعرض محاولات كثير من النقاد لتحديد تلك المنطقة واختلاف وجهاتهم فى تحديد العنصر المهيمن ــ وهذا تسليم بأهمية دور القارئ فى تفسير النص الأدبى بشرط عدم نقل السلطة إليه ــ وحددها بقوله: "فالمنطقة الوسط التى نحاول تحديدها للنص الجديد تسمح أولا بوجود معنى قصد إليه النص من ناحية، وبقراءات متعددة ــ وليست لا نهائية بالطبع ــ للنص نفسه.."[٤] ثم حدد معالم النص الجديد ــ المطلوب ــ بقوله: "للنص الجديد الذى ندعو إلى العودة إليه؛ نص يرفض فكرة التوحد النهائى بين النص والقارئ، بين الموضوع والذات، ويرفض أيضا وبالحماس نفسه التوحد بين النص والمؤلف. لكنه نص يقوم على ثنائية الذات القارئة والموضوع المقروء على وجود نص مستقل عن كل من مؤلفه وقارئه من

(١) الخروج من التيه صـ٣٢٧ .
(٢) م . ن صـ٣٢٨ .
(٣) م . ن صـ٣٣٠ .
(٤) م . ن صـ٣٣٤ .

ناحية، ووجود قارئ قادر على قراءة جديدة أو تفسير أصيل للنص من ناحية ثانية"[١].

وبعد أن أقر بأفضلية تعريف "جان بول سارتر"[*] للمنطقة الوسط[٢]، وختم حديثه عن النص البين بين[٣]، عرض لأهمية القراءة الخلاقة للنص الأدبى ، وحذر من شطط القراءات التقليدية، ودعا إلى التزام الموضوعية والمثالية فى أثناء القراءة ، فهو يريد القارئ الذى "يتحول إلى إنسان قادر على تقييم النص أو تفسيره فى ضوء سياقاته المعاصرة كقارئ له والسياقات التى شاركت فى إنتاجه"[٤].

ثم يتحدث عن مشاكل النص الجديد ــ الذى يقع فى المنطقة الوسط بين القيم الجمالية والسياقات الواقعية ــ ويقرر أن المشاكل لا تبدأ عند العملية الإبداعية للنص ، إنما تبدأ عند القراءة التفسيرية لذلك النص. ومن ثم يثير قضية التوازن بين القيم الجمالية فى النص وبين السياقات الأخرى التى أنتجته، ويطرح مجموعة من التساؤلات حول ضرورة التوازن ودرجته وغيبته .. إلخ، وما ترتب على ذلك من وضع النقاط فوق بعض الحروف التى تكشف عن موقف بعض المذاهب النقدية من تلك القضية[٥]. وبعد ذلك يحدد موقفه من القضية والنص، والذى يتحدد على أساسه طبيعة النص الجديد ووظيفته؛ فيقول: "من هنا يصبح الحديث عن النص معلقا فى فراغ، والاهتمام

---

(١) الخروج من التيه صـ٣٣٤ ــ ٣٣٥ .

(*) "جان بول سارتر" فيلسوف وجودى فرنسى معاصر، صاحب نظرية أو مذهب الوجودية فى الفلسفة.

(٢) انظر: م . س صـ٣٣٥ .

(٣) انظر: صـ٣٣٦ .

(٤) م . س صـ٣٣٧ .

(٥) انظر: م . س صـ٣٣٨ ــ ٣٤١ .

بالقيم الجمالية للأدب، نوعا من العبث أو الترف الثقافى، بل ضرب من الانتحار. وسط ذلك الوعى الجديد، الذى نحاول المشاركة فى تطويره بالثقافة ودورها كهوية واقية، تتأكد أهمية الربط بين الأدب والظروف السياسية والاقتصادية والحضارية المنتجة له من ناحية، والتى تحدد استجابات القارئ من ناحية ثانية ... هذا إذن، هو موقفنا فى جوهره، والذى تحدد على أساسه طبيعة النص الجديد ووظيفته"[1].

والحديث عن النص الجديد والمنطقة الوسط جعل المؤلف يحدد الضمانات التى تحول بيننا وبين ردة إلى جماليات النقد الشكلانى الخالصة" مع عدم التخلى عن جماليات الأدب نهائيا، لأنها أحد العناصر الأساسية فى المنطقة الوسط . ولا وجه للتخوف منها، لأنها تظل ضرورة توازن تحول دون تحول النص إلى مجرد وثيقة أيديولوجية أو اجتماعية. ويؤكد أن أهم الضمانات التى نحرص عليها ونتمسك بها "هى الضمانات التى تحمى النص من التحول الكامل إل وثيقة للعصر وشاهد عليه، فى عزلة عن القيم الجمالية للأدب" والتى لا تحرمه .. حقه الذى يجب أن يمارسه فى الاتصال بالقوى المختلفة المنتجة له والمحددة لردود فعل القارئ"[2] ويترتب على ذلك وضع ضوابط لتحديد طبيعة العلاقة بين النص الجديد والواقع الخارجى، فينظر إلى النص باعتبار وجوده فى العالم ثم إلى تفسيره، ووضع قيود على التفسيرات المغايرة، ثم وضع ضوابط تحدد طبيعة العلاقة بين النص ومؤلفه، ثم بين النص وقارئه.

وفى أثناء حديثه عن الضمانات يجسد الموقف الكامل للنقد الجديد ــ بصفة خاصة ــ من النص الأدبى، ويحدد نقطة الاختلاف

(١) الخروج من التيه صـ ٣٤١ .
(٢) م . س صـ ٣٤٢ .

معه، بقوله: "إن النص الذى ندعو للعودة إليه لا يرتبط بالسياقات المختلفة لواقعنا العربى بالمصادفة، لأن ذلك الارتباط لابد أن يكون فعل اختيار بقاء، مما يجعل التوقف عند جماليات النص الأدبى نوعا من العبث، بل الانتحار فى عصر صراع حضارى وثقافى قائم بالفعل"(١).

ثم يعود إلى دائرة التساؤلات التى طرحها ــ وأجل الإجابة عنها ــ حول التوازن الذى يجب تحقيقه بين الانتماءات المختلفة للنص، ويتخوف من أن يهيمن انتماء بعينه على تفسير النص على حساب الآخر. وهو يرى أن التوازن الدقيق يقوم على عدم رفض مسببات النص أو القوى التى أنتجته، وعلى التمسك بالقيم الجمالية دون تحول التفسير إلى تدريبات جمالية مفرغة، وعلى نبذ فكرة وجود النص فى فراغ(٢) .. إن الاهتمام بالانتماءات الجديدة للنص لا يجب أن ينسينا الطبيعة الجمالية للأدب، حتى لا يتحول النص .. إلى وثيقة تاريخية أو مقطوعة دعائية"(٣).

ثم ختم الدراسة بما يفيد أنها تعبر عن تصوره للنص الأدبى الجديد بسلطته وقصده وانتماءاته، بعيدا عن شطط المذاهب النقدية المختلفة وتناقضاتها، وأنها ليست أكثر من جهد المحاولة فى البحث عن نظرية نقدية عربية بديلة، وأنه لا يهدف من هذا الجهد إلا لفت الأنظار إلى الواقع الجديد، وإلى ضرورة تحديد مواطئ أقدامنا قبل أن يجرفنا التيار، وندور فى دوامة بوتقة الانصهار القادمة، وأن سلطة النص ليست سوى جانب واحد من النظرية البديلة التى نحلم بها. ثم

(١) الخروج من التيه صـ٣٤٦ .
(٢) انظر: م . س صـ٣٤٦ .
(٣) م . س صـ٣٤٨ .

دعا كل المثقفين والمفكرين والنقاد العرب ــ وكأنها دعوة مودع ــ بعد أن أدركوا الخطر الداهم القادم، أن يكملوا ما بدأه، وأن يشاركوا فى تحديد النظرية فى صورتها الكاملة على قدر استطاعة كل واحد منهم.

كلمة أخيرة : نحن والتيه :

ختم المؤلف الدراسة بهذا العنوان، والخاتمة ــ هنا ــ صورة مكررة للتمهيد فى أول الدراسة، ذكر فى أولها سبب الرحلة المطولة مع تيه المشهد النقدى الغربى، ثم حدد هدفى الدراسة ــ وهما ــ:

١ - تصور أبعاد التيه الذى عاشه الفكر النقدى الغربى فى القرن العشرين.

٢ - أن هذا التيه ليس تيهنا ولا يجب أن يكون .. وكان محور هذه الدراسة "سلطة النص" باعتبارها موضوع الإحالة الثابت ومرجعيتها، وجعل هذه الدراسة تكملة لدراستيه السابقتين "المرايا المحدبة" و"المرايا المقعرة"، حيث تقوم على افتراض أساسى يرى أن التيه الغربى أفرزته ثقافة غربية مختلفة عن ثقافتنا ومن ثم لا يلزمنا الدخول فيه، وهى محاولة أخرى لتقديم بديل عربى لذلك التيه النقدى الغربى الذى دخلناه أو أدخلنا البعض إياه من دون إرادة منا. وصرح المؤلف بأهم أهداف الدراسة الحالية وهو "تطوير الهوية الثقافية الواقية" وأشار إلى عملية الترويج للنقد الثقافى داخل المشهد النقدى العربى بعد أن انتهى فى بلاد النشأة؛ شأن كل المذاهب الحداثية وما بعدها ــ ثم إلى أزمته ــ النقد الثقافى ــ فى بلاد الغرب وعند العرب.

وفى آخر سطر حدد مسبب الدراسة فى قوله: "لهذا قمنا بالدراسة الحالية للخروج من التيه النقدى فى محاولة البحث عن نظرية نقدية عربية بديلة"(١).

وبعد .. فكما أن كتاب الدكتور/ حمودة "الخروج من التيه" كان مكملا لثلاثيته التى بدأها مع الحداثة والحداثيين ومحاولة التأسيس لنظرية نقدية عربية بديلة، فكذلك كان بحثى هذا مكملا للثلاثية التى بدأتها مع مؤلفات الدكتور حمودة ــ رحمه الله ــ حول نفس القضية.

وثلاثية الدكتور حمودة ــ "المرايا المحدبة" ، "المرايا المقعرة"، "الخروج من التيه" ــ تعطى صورة مركزة ودقيقة لحال المشهد النقدى الغربى والعربى فى القرن العشرين وما بعده حتى إصدار الكتاب الأخير "الخروج من التيه" وكانت محاولات وجهود الدكتور حمودة تتلخص فى نقض أركان ودعائم وأسس الحداثة فى الكتاب الأول "المرايا المحدبة"، وتأكيد الهوية العربية ، والتأسيس لنظرية نقدية عربية بديلة تعتمد على تراثنا البلاغى مع عدم القطيعة المعرفية لكل ما هو جديد مفيد فى الكتاب الثانى "المرايا المقعرة"، وتحديد ملامح وأسس النظرية العربية البديلة، التى جعلها فى العودة إلى النص وسلطته وقصده، وذلك بعد التعرف على المناهج النقدية الوافدة فى الكتاب الأخير "الخروج من التيه".

ووضح المؤلف ــ فى الخروج من التيه ــ مواقف المذاهب والاتجاهات النقدية الغربية الحداثية وما بعد الحداثية .. الخ من

(١) الخروج من التيه صـ٣٥٢ .

النص وسلطته وقصده، حيث تمت سرقة المشار إليه؛ كما تمت سرقة النص وسلطته، ونفيت القصدية بسبب متفاوتة بين المذاهب، ثم حدد معالم النص الجديد، ومعنى سلطة النص، والقصدية، واتفق مع الاتجاهات المعتدلة التى دعت إلى "العودة إلى النص"، ورأى أن الطريق الصحيح فى الخروج من التيه؛ هو العودة إلى النص.

ويؤخذ على المؤلف الإطناب والإطالة والتكرار فى كثير من الموضوعات، ولكن العذر الذى يمكن أن يلتمس له فى التكرار؛ هو أن أفكار الدراسات الثلاث متواصلة ومتلاحقة ومتحدة؛ فهو ينقض فى الدراسة الأولى، ويؤسس ويبنى فى الثانية، ويوضح ويحدد فى الثالثة، وكانت الأفكار تلاحقه ، وتتزاحم عليه من حين إلى آخر؛ فيبدئ فيها ويعيد، ولو أن الدراسات الثلاث ألفت فى وقت واحد، وفى مؤلف واحد؛ لأمكن اختزالها إلى النصف أو زد عليه قليلا، كما يؤخذ عليه عدم الدقة فى تحديد النقاط الرئيسية فى بعض رؤوس الموضوعات التى أشرت إليها فى موضعها من البحث.

ويحمد للمؤلف اهتمامه واجتهاده فى إتمام ما بدأه، ولم يتعرض له أحد من الحداثيين العرب بعد المعركة الأولى حول كتاب "المرايا المحدبة"، مما يؤكد أنه فارس الميدان، وموضع إعجاب كثير من النقاد والأدباء العرب، وأنه محق فى منهجه وما دعا إليه، وأنه مثل مشرف للناقد العربى، ويحمد له التمسك بعروبته وقوميته وغيرته على الثقافة العربية فى غير تعصب، فهو يدعو إلى العودة إلى كتب التراث العربى التى تحتوى على كل أركان النظرية العربية، ولا يرفض كل ما هو مفيد من الثقافات الوافدة، كما يحمد له حث المثقفين العرب على المشاركة فى البحث عن نظرية نقدية عربية

بديلة وإرساء قواعدها بقدر ما يستطيع كل مثقف على حدة. ويحمد له فى دراسته الدقة والتوفيق الذى لازمه فى اختيار النصوص موضع الاستشهاد من التراثين العربى والغربى على السواء. ويحمد له التعمق فى فهم النصوص، والبراعة فى تحليلها، واستخراج النتائج منها، والإلحاح فى توضيح الفكرة بكثرة ما يعرضه من النصوص والصور المختارة. ويحمد له إخلاصه الذى جعله يغوص وينقب فى كتب التراث العربى كى يبحث عن نظرية نقدية عربية بديلة؛ يؤلف ويجمع شتاتها لتبعدنا وتخرجنا من التيه الغربى، ويحمد له تصويره وتقويمه لحال المشهد الغربى الذى وسمه بالتيه الذى ضاع فيه كل شئ "النص وسلطته وقصده" ويحمد له ما عابه على الحداثيين العرب فى انبهارهم بمنجزات العقل الغربى فى القرن العشرين، وتقليلهم من شأن التراث العربى؛ مع أن تعليمه غربى، وثقافته غربية أمريكية فى المقام الأول. كما يحمد له ما عابه على الغربيين فى أنهم لم يتفقوا على نظرية نقدية موحدة فيما بينهم، وما يبنونه اليوم ينقضونه غدا .

وفى النهاية أشكر للمؤلف هذا الجهد المخلص فى ميدان عزفيه مثله ــ حيث تشيع الاتجاهات الواردة من فرنسا فى بلاد المغرب العربى، وتشيع الاتجاهات الواردة من أمريكا فى بلاد المشرق العربى، ويتوه المثقف العربى بين تلك الاتجاهات المتضاربة ــ حين فتح بابا واسعا للمثقفين العرب المخلصين؛ بعد أن حدد ملامح النظرية العربية النقدية المعاصرة فى ثلاثيته؛ كى يقوموا بدورهم فى إرساء قواعد نظرية عربية بديلة تحمى ثقافتنا من

الضياع، وتؤكد هويتنا فى عالم تاهت فيه المعالم، وانطمست فيه الحقائق، وأصبحت الكلمة الأخيرة لمن يملك القوة العسكرية والاقتصادية .. الخ، فجزاه الله عن العرب والعربية خير الجزاء.

والله من وراء القصد وهو حسبى ونعم الوكيل

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين

د/ محمد عبدالحميد غنيم
الأستاذ المساعد فى قسم الأدب والنقد

مراجع البحث

أولا : الكتب العربية:

١ - بلاغة الخطاب وعلم النص د/ صلاح فضل ــ عالم المعرفة ــ الكويت ــ العدد: ١٦٤ .

٢ - الخروج من التيه. دراسة فى سلطة النص. د/ عبدالعزيز حمودة ــ عالم المعرفة ــ الكويت. العدد ٢٩٨ .

٣ - اللغة والتفسير والتواصل. د/ مصطفى ناصف. عالم المعرفة. العدد ١٩٣ .

٤ - المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين. د/ شكرى عياد . عالم المعرفة ــ العدد ١٧٧ .

٥ - المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك. د/ عبدالعزيز حمودة ــ عالم المعرفة ــ العدد ٢٣٢ .

٦ - المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية د/عبدالعزيز حمودة ــ عالم المعرفة ــ العدد ٢٧٢ .

٧ - النقد الأدبى الحديث د/ محمد غنيمى هلال. دار نهضة مصر ــ بدون تاريخ.

٨ - النقد العربى . نحو نظرية ثانية. د/ مصطفى ناصف ــ عالم المعرفة ــ العدد ٢٥٥ .

ثانيا: الكتب المترجمة:

١ - طرائق الحداثة ضد المتوائمين الجدد . تأليف: رايموند وليامز، ترجمة: فاروق عبدالقادر ــ عالم المعرفة ــ الكويت ــ العدد ٢٤٦ .

٢ - فصول فى الأدب والنقد . تأليف: مالكوم كاولى . ترجمة: محمد بدرالدين خليل . دار الطباعة الحديثة مصر سنة ١٩٨١م.

٣ - قضايا أدبية عامة . آفاق جديدة فى نظريـــة الأدب ، تـــأليف: إيماتويل فريس، برنار موراليس. ترجمة: د/ لطيف زيتونى ــ عالم المعرفة ــ العدد: ٣٠٠ .

٤ - مدخل إلى مناهج النقد الأدبى. تأليف: مجموعة من الكتـــاب. ترجمة: د/رضوان ظاظا . مراجعة: د.المنصف الشنوفى ــ عالم المعرفة العدد ٢٢١ .

٥ - النقد الأدبى ومدارسه الحديثة ج٢ تأليف: ســـتانلى هـــايمن. ترجمة د/ إحسان عباس، د. محمد يوسف نجـــم . دار الثقافـــة بيروت ١٩٦٠م.

ثالثا: الصحف والدوريات:

١ - أخبار الأدب العدد: ٥٧٠ فى ١٣/ ٦/ ٢٠٠٤م.

٢ - جريدة الأهرام اليومية صـــ٣١ الخميس ٧/ ١٢/ ٢٠٠٦م.

٣ - مجلة كلية اللغة العربية بالزقازيق العدد الثالث والعشرون.

٤ - مجلة كلية اللغة العربية بالزقازيق العدد الرابع والعشرون.

رابعا : المعاجم:

١ - معجم مصطلحات الأدب . مجدى وهبـــة ــ مكتبـــة لبنـــان ــ بيروت بدون تاريخ.

٢ - المعجم الوسيط ــ مجمـــع اللغـــة العربيـــة ط الثالثـــة ســـنة ١٩٨٥م.