الفصل الرابع

أسس منهج
التحليل (التأويلي) للأدب

1- نظريّة الأشكال

اتجاهات فلسفيّة عديدة اهتمت (بالأشكال). من زوايا مختلفة. ولكن أكثرها اهتماماً هو (المدرسة الجشتالتية) التي دمجت مقولات (الشكل) أو (البنية) في تأويل العالم المادي، كما في تأويل العالم الذهني، معتمدة على التجربة المباشرة كنقطة انطلاق للعلم.

لقد ولدت (الجشتالتية) كفلسفة، وسيكولوجيا، في بداية القرن العشرين، كرد فعل ضد سيكولوجيا القرن التاسع عشر التحليلية التي جعلت من مهامها تحليل وقائع الوعي أو السلوك. بينما رأت (الجشتالتية) أن العالم والصور يفرضان بنياتهما على الذات الناظرة. ومن هنا اهتمامها بالتجربة (المباشرة) في إدراك المعطيات (البصريّة)، وذلك من خلال فرضيّات وضعتها، هي: أوّلية الكلّ على الأجزاء، وارتباط الشكل بالعمق، ورسوخ الشكل.

فأولية (الكلّ) على الأجزاء تعني أن إدراك صورة ما هو إدراك مباشر حدسي. وأن كل إدراك هو (كلّ) مباشر، فالذات تدرك (الشكل) كمجموعة لا فاصل بين عناصرها.

وارتباط الشكل (بالعمق) يعني أن كل الأشياء القابلة للإدراك تنفصل إلى

(شكل)، و(عمق). وأن طبيعة العمق يمكن أن تؤثر في خصائص الصورة. و(رسوخ الشكل) يعني أن يبرز واحد من الأشكال، داخل مجموع معيّن، بخاصيّته في شد الانتباه إليه، حيث يظهر راسخاً ثابتاً.

وقد أسهمت هذه المقترحات (الجشتالتية) في (النقد الظاهراتي) وأصبحت معايير لا غنى عنها في مجالات (الإدراك البصري) للفن والأدب.

ولقد أصبح مفهوم (البنية) أساس الأبحاث والدراسات النقدية الجديدة. وبه تم اكتشاف (التنظيم الداخلي للوحدات)، وطبيعة (علاقاتها) وتفاعلاتها. ذلك أن مفهوم (البنية) ذو وطابع تجريدي. ولذلك فهو أكثر علمية وقابلية للاندماج في الأبنية، حتى يصل إلى النّصّ، باعتباره (بنية (مغلقة) على نفسها، أو (مفتوحة) على غيرها من البنيات.

ومفهوم (البنية) في اعتماده على (الوحدات) الجزئية، أصبح تجاوزاً لمفهوم البلاغة التقليدية التي كانت تعتمد، هي الأخرى، دراسة هذه الوحدات، ولكن دون بحث فاعليتها الوظيفية، ودورها في متتاليات النّصّ، وموقعها من النّصّ، وتعالقها بغيرها من الوحدات الأخرى.

وإذا كانت البلاغة التقليدية تعتبر (الأشكال) البلاغية زخرفاً وزينة تُضاف إلى القول لتحسينه، فإن مفهوم (البنية) في الدراسات الألسنية والأسلوبية والبنيوية يتجاوز هذا المفهوم إلى وصف (وحدات البنية) في طبيعة (تكوينها الداخلي)، وإنتاجها للدلالة.

2- جماليات التّلقّي

يعطي (نظام) النّصّ صورة عن (كلّية) النّصّ. والعناصر الثابتة فيه تلتقي وتتفاعل، عبر مستويات متعددة، لتكوّن مساقاً دالاً، له وحدته النابعة من (كلّيته). والعلاقة بين (الدّال) و(المدلول) ليست وحيدة الجانب، فقارئ النّصّ يمكن أن ينتج (الدلالة) التي لا تعتمد على (النّصّ) وحده. لأن (النّصّ) في ذاته، لا يمكن أن يتصف بالثبات، أو ينحصر في (مدلول) واحد جامد، وإنما يمكن أن يتحول إلى (شبكة) من المستويات المتداخلة والمتفاعلة.

وبمجرد أن يُطلق الكاتب نصّه في العالم، فإن النّصّ يدخل في (عمليات إنتاج) أخرى لصالح العالم الذي يوجد فيه. وبقدر ما ينتسب النّصّ إلى صاحبه، فإنه ينتسب - أيضاً - إلى الذين يسهمون في إنتاج (دلالته).

ولكن (عمليات الإنتاج) هذه لا تعني خلقاً لنّصّ جديد غير نصّ صاحبه، وإنما تعني الوصول إلى (دلالة) تكون بمثابة محصّلة للنظام الذي ينطوي عليه النّصّ نفسه. ومن هنا تصبح (القراءة النقدية) عملية تفاعل بين النّصّ كمعطى ينطوي على نظام، وبين القارئ.

والواقع إن النّصّ منفصل عن القارئ، ومتّصل به في آن. وهو مؤثر ومتأثر. فاعل ومنفعل. وإن عملية (إنتاج الدلالة) يشترك فيها النّصّ باعتباره الأداة الأساسية للإنتاج، مثلما يشترك فيها القارئ، باعتباره الأداة الثانوية. وفي مثل هذه (القراءة) يظل النّصّ موجهاً في عملية القراءة. أما إذا صار النّصّ ثانوياً وأصبح القارئ أساسياً، فإن القراءة تصبح عملية (إسقاط) من قبل القارئ، حيث يدمر الوجود المستقل للنّصّ، من أجل أن يبني على أشلائه ما يريد القارئ بناءه من أفكار، وهذا يبتعد بالنقد عن الموضوعية، ليدخل في طور الذاتية (الانطباعية) التي تتحدث عن أثر النّصّ في النفس.

وإذا كان (المثلث الأدبي) الذهبي مؤلفاً من: المبدع، والمتلقي، والنّصّ الأدبي، فإن من الاهتمام بالكاتب أو الأديب نشأ (المنهج النفسي) الذي يُعنى بالسيرة الذاتية للمبدع، وعلاقتها بإبداعه. ومن الاهتمام بالقارئ أو المستقبل نشأ (المنهج التأثري)، و(المنهج الانطباعي)، و(المنهج الذوقي). وكلها تهتم بتلقّي الأدب وانعكاسه في نفس القارئ. ومن الاهتمام بالنّصّ الأدبي وحده نشأت المناهج الشكلية، والأسلوبية، والألسنية، والبنيوية. وكلها تحلّل وحدات النّصّ، وعناصره الفنية، وعلاقاته...

ولعل الاهتمام بجماليات التّلقّي في النقد العربي القديم كانت تتجلّى في مسألة (الذوق)، فهو المعبّر عن استقبال القارئ للعمل الأدبي. ولعل الناقد ابن سلاّم هو أول ناقد ذاتي يرى أن الحَكَم في الشعر هو الذوق وحده. ولذلك كان يقول: «إنه

يقال للرجل إنه لنديّ الصوت، ويوصف الآخر بهذه الصفة. وبينهما بون بعيد. يعرف ذلك العلماء عند المعاينة والاستماع، بلا صفة ينتهي إليها»[1].

ويجعل عبد القاهر الجرجاني (الذوق) استعداداً خاصاً يهيئ صاحبه لتقدير الجمال، وفهم أسرار الحسن في الكلام. ويجعل هذا الاستعداد الخاص شرطاً أساسياً لتذوّق الجمال في الأدب[2]. واعتبر الجرجاني أن الناقد لا يكون ناقداً حتى يكون من أهل الذوق والمعرفة، وأن النقد ينبغي أن يضع يده على (الخصائص) التي تعرض في (نظام) الكلام، فيناقشها واحدة واحدة[3].

وأما ابن خلدون فيعرّف (الذوق) بأنه «حصول ملكة البلاغة للسان. وهذه الملكة إنما تحصل بممارسة كلام العرب، وتكرره على السمع، والتفطّن لخواص تركيبه»[4].

وقد استمر نقادنا، في عصر النهضة، على اعتبار (الذوق) هو الحَكَم الفصل في وصف الأدب وتذوّقه. فعرّفه أحمد الشايب بأنه قوة يُقدّر بها الأثر الفني. أو هو ذلك الاستعداد الفطري المكتسب الذي نقدر به على تقدير الجمال والاستمتاع به.

بيد أن باحثين آخرين رفضوا هذا المنهج، واعتبروه شيئاً مخالفاً للنقد الأدبي، فقال أحمد ضيف مثلاً: «لا يصح أن يُبنى النقد على الأذواق الخاصة، لأن الذوق استحسان ما يحبه الإنسان ويميل إليه. وهذا غير ما يُراد من النقد، إذ النقد الصحيح تحليل فكر شخص آخر غير فكر القارئ نفسه»[5].

وفي العصر الحديث ظهرت كتب كثيرة، في الغرب، حول (سوسيولوجيا الأدب)، وطريقة استقباله لدى الجمهور. ولكن يغلب على معظمها الطابع العادي والتجاري، حيث تهتم بعدد طبعات الكتاب، وعدد قرّائه، وشهرة كاتبه، فكأنها تحاكي (شباك التذاكر) في المسرح التجاري الذي يهتم بالصندوق أكثر مما يهتم بنوعية العمل الجاد.

---

(1) طبقات فحول الشعراء، ص 7.
(2) أسرار البلاغة، ص 307.
(3) دلائل الإعجاز، ص 29.
(4) المقدمة، ص 515.
(5) مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ص 92.

وإذا كانت المناهج النقدية السابقة قد ركزت اهتمامها على الكاتب كمبدع للنّصّ الأدبي، فإن الاهتمام بالقارئ كمستقبل للعمل الأدبي قد بدأ حديثاً. ولعل كتاب (نظرية الاستقبال) لروبرت هولب[1] من أفضل الكتب التي ظهرت في هذا المجال، حيث عالج (جماليات التّلقّي)، ورأى أن (نظرية الاستقبال) يجب أن تفهم على أنها معبّر عن تماسك وعي والتزام جماعي، وبالمعنى الأكبر هي ردّ فعل للتطورات الاجتماعية والعقلية والأدبية.

وقد شاعت (نظرية الاستقبال) في نهاية الستينيات من القرن العشرين، في النقد الألماني المعاصر، وعلى الخصوص على يد ياوس، وآيزر، وغيرهما.

أما (هانز روبرت ياوس) H. R. Jauss فقد خصّص اهتماماته للعلاقة بين الأدب والتاريخ، وركّز على اضمحلال التاريخ الأدبي، حيث تحوّل النقاد نحو التحليلات النفسية والاجتماعية والدلالية والجمالية، فجعل هدفه المساعدة في جعل التاريخ الأدبي في مركز الدراسات الأدبية، متتلمذاً في ذلك لسلفه شيلر.

ويرى ياوس، أن تواريخ الأدب الحقيقي قد كُتبت وفق مناهج تمّ نقدها، بسبب عدم اكتمالها النظري، ولغرض تجنب المعلومات والأعمال المبتذلة. وإذا كان معظم التواريخ قد اتبع منهجين الأول تعامل مع المذاهب العامة، والثاني تعامل مع الكتّاب الرئيسيين، فإن المنهجين أخفقا في تقديم (التاريخ الحقيقي) للأدب والذي يجمع بين التأريخ والجماليات.

ولكن كيف يمكن الجمع بين هذه النقيضين: التأريخ، والجمالية؟

لقد حاول ياوس ذلك، في نظريته (جمالية الاستقبال) التي أعلنها في مطلع السبعينيات، حيث يرى أن التضمينات الجمالية تقبع في حقيقة أن الاستقبال الأول للعمل الأدبي من قبل القارئ يتضمن اختبار قيمته الجمالية التي تكمن في مقارنته مع أعمال تمت قراءتها من قبل، وأن التضمين التاريخي لهذا يشير إلى أن الفهم الأول للقارئ سوف يساند ويغني. وبهذه الطريقة فإن الدلالة التاريخية للعمل سوف يتم تقريرها واعتبار قيمتها الجمالية بمثابة دليل.

---

[1] ترجمة: رعد جواد/ دار الحوار - اللاذقية 1992.

وهذا التحوّل في الانتباه يتضمن نوعاً من التأريخ الأدبي. وقد اعتمد ياوس، في الالتحام بين التاريخ والجمالية، مصطلح (أفق التوقعات) الذي كان شائعاً في الأوساط الفلسفية. وهو يعني النظام العقلي الذي يسجّل الانحرافات، ويقيّد المعنى بحساسية بالغة. ولدى تطبيقه هذا المصطلح، في أبحاثه الأدبية، حاول تجنّب شراك التهديدات النفسية، واللجوء غير المباشر إلى روح العصر العامة.

وفي كتابه (تاريخ الأدب كإثارة) 1970، الذي أثار ضجة كبرى في ألمانيا، أكد ياوس استقصاء (التفاعل) بين القارئ والنّصّ. وفي كتابه (الخبرة الجمالية والتأويل الأدبي) تحوّل إلى بحث الجماليات السلبية، فرأى أنه ليس من فصل حاد بين الفن والمتعة، وأن التركيز على المتعة الذاتية في العمل الفني لا تتعارض مع الفعل أو الإدراك. ولكن يجب فصلها عن المتعة الجمالية الظاهراتية، وأن التصنيفات الحيوية للمتعة الجمالية إنما تتجلّى في: إنتاجية الخبرة الجمالية، واستقبالية الخبرة الجمالية، واتصالية الخبرة الجمالية.

والباحث الثاني الذي اهتم بنظرية الاستقبال هو (وولفغانج آيزر) W. Iser وهو مدرّس في جامعة كونستانس، وباحث في الأدب الإنكليزي، ويعتبر، بعد ياوس، أكثر المنظّرين الألمان أهمية، وأشهر الذين ظهروا خلال العقدين الماضيين، بالإضافة إلى أن مشروعه النقدي إنما يعتبر استكمالاً لمشروع ياوس.

وقد تأثر آيزر بالظاهراتيين: هانز جادامير، ورومان انجاردين. وعُني باستقبال القارئ للنّصّ الأدبي، ولم يستبعد العناصر الاجتماعية والتاريخية. وأعماله موازية لأعمال ياوس، ونموذجه المبكر مقال (الإبهام واستجابة القارئ في خيال النثر) 1970، وكتابه (سلوكيات القراءة).

يرى آيزر أن التفسير التقليدي إذا كان يوضح (المعنى المخفي) في النّصّ الأدبي، فإن (إنتاج المعنى) هو نتيجة للتفاعل بين النّصّ والقارئ، كتأثير يتم اختباره، وليس هدفاً يجب تحديده، وأن العمل الأدبي ليس نصّاً بالكامل، كما أنه ليس ذاتية القارئ، وإنما هو تركيب من هذين.

ولوصف التفاعل بين النّصّ والقارئ يقدّم آيزر عدداً من المبادئ، من أشهرها:

مبدأ (القارئ الضمني)، وهو اصطلاح يوحّد بين ما هو قبل بناء المعنى الضمني في النّصّ، وإحساس القارئ بهذا التضمين عبر إجراءات القراءة.

وإذا كان ريفاتير يبحث عن (القارئ المتفوّق)، وفيش يبحث عن (القارئ المبلِّغ)، فإن آيزر يبحث عن (القارئ الضمني)، التأويلي، الذي يحوي جميع الميول الموجودة قبل العمل الأدبي، والذي يكتشف بنفسه الشيفرة التي تحدّد النّصّ. وهذا معادل لاستخراج المعنى.

ومن الاصطلاحات التي يستعملها آيزر (ذخيرة النّصّ)، أو (الوطن المألوف)، حيث يلتقي القارئ بالنّصّ، ليبادرا الاتصال. وإذا كانت «الذخيرة» مألوفة، فإن النّصّ لا ينجز وظيفته في إيصال الجديد إلى القارئ إلا عبر (الذخيرة)، حيث يعيد النّصّ المعايير الاجتماعية والثقافية والتقاليد الأدبية...

وفي (إستراتيجيات النّصّ) يُعنى آيزر (بالمعنى) و(المضمون)، من حيث وظيفته، وأشكاله البنيوية، كما يُعنى بسلوكيات الإدراك التي تنبّه القارئ.

والإستراتيجيات هي البناء الكامن خلف التقنيات المصطنعة، والذي يسمح لتلك التقنيات بأن يكون لها تأثير ووظيفة تتجلّى في تغريب المألوف.

ومن الاصطلاحات التي يستعملها آيزر (الأفق). وهو آليّة تنظيم الإدراك، حيث تجعل سلوك القارئ مشروطاً بأفق تمّ إنشاؤه من قراءات سابقة. ورغم أن (المعنى) النهائي للنّصّ أدبي يتجاوز أي منظور فردي، فإن آيزر يقترح دراسة الرموز من خلال (أفق) أو (تيمة) Theme.

كما يطرح آيزر مفهوم (الرأي التساؤلي)، وهو حضور القارئ في النّصّ، ويشير إلى الذاكرة المتحولة، والتوقعات المعدّلة، التي تخبر عن إجراءات القراءة. فعندما نقرأ نصّاً نستمر في إدراك الأحداث وتقييمها بما يتناسب وتوقعاتنا عن المستقبل. وإن حدثاً غير متوقع يسبب لنا إعادة تشكيل توقعاتنا، بما ينسجم وذلك الحدث. وهكذا فإن (الرأي التساؤلي) يسمح للقراء بالتجوال عبر النّصّ، ناشرين تعددية المناظير القادرة على إيجاد التوازن. والقارئ يبني مفهومه العام، من خلال قراءته، ويشارك في صنع (المعنى) للعمل الأدبي، من خلال عملية مراوحة بين تفكيك الخيال وإبداعه، وتردد بين التدخل والمراقبة، لينتهي إلى إنشاء هدف جمالي.

هكذا يمكن تحليل إجراءات القراءة، من منظور تأويلي ووظيفي، حيث يمكن - أيضاً - التحول إلى البنائية الاتصالية للخيال. بدءاً بحالة الاتصال الطبيعية، أو (وجهاً لوجه)، حيث يحاول اثنان الوصول إلى (تفاهم)، قد يحطمه انحرافان من اللاانسجام بين النّصّ وقارئه، هما: عدم قدرة القارئ على تذوق النّصّ الأدبي، وعدم وجود سياق تنظيمي بين النّصّ والقارئ من أجل إنشاء (المضمون).

وهكذا يختلف القارئ من عصر إلى عصر، ومن أمة إلى أخرى، وذلك حسب ثقافة القارئ ورغباته المسبقة، وشخصيته، وحالته التاريخية، وإذعانه للتقاليد الاجتماعية والأدبية. ولكن ما لم يتغلب القارئ على انحرافه الأيديولوجي فإن القراءة الصحيحة للنّصّ ستكون مستحيلة.

ولكن هل يمكن اعتبار الآراء المسبقة عنصر إعاقة أكثر من كونها عنصر مساعدة على الفهم؟

إن (القارئ المنفتح) دليل على التفاعل. ولكن الأدب (الواضح) يخسر اهتمام القارئ. ومن هنا ضرورة إبقاء شيء من (الإيحاء) و(الظلال) للقارئ. كي يكمل بنفسه العمل الأدبي، بوساطة خياله ومعارفه المسبقة، وكي لا يُصاب بالملل فينصرف عن العمل، فيتحول من قارئ منتج إلى مجرد متلق سلبي. ومن هنا شهرة المؤلفات غير المألوفة، لأنها أكثر (إثارة). ومن هنا - أيضاً - متعة القارئ حين يصبح منتجاً للعمل الأدبي، فيشارك في إبداعه.

ولقد رغب آيزر في التأكيد على أن النّصّ يسمح بقراءات متعددة، وأن (معنى النّصّ) ينشأ من قبل القارئ. وليس هنالك من معنى واحد مهيمن على النّصّ الأدبي، وإنما تتعدد المعاني بتعدد القراء. وفي هذا تركيز شديد على القارئ، وأهميته في الإبداع الأدبي.

وبعد ياوس وآيزر، جاء جيل الثمانينيات في القرن العشرين، ليضع رؤيته الخاصة. ورغم أنه تتلمذ على أستاذيه السابقين، فإنه حاول إيجاد شيء خاص به،

فجمبريشت حاول إيجاد نموذج باصطلاحات الاتصال أكثر من التأثير والاستجابة. ويقوم هذا النموذج على نبذ المناهج البيوغرافية، من أجل تأكيد (المعنى) الذي ينويه الكاتب، كأساس للمعالجة الوضعية... وستيرلي حاول تقصّي الطبيعة (التأويلية) للاتصال النّصّي أكثر من تاريخ الاستجابة للأدب وتضميناته للقراءات. وعنده أن (القراءة التأويلية) الذرائعية يجب أن تلحق بأشكال عالية من التلقي، وأنها - وحدها - تحقق حالة محددة من الخيال.

والواقع أن (جماليات الاستقبال والتلقي) تزعزع الرؤية التقليدية للنّصّ. ذلك أن النّصّ الذي نقرؤه لا يمكن فصله عن تاريخ استقباله. والعمل الفني يُنسى بفعل القراءة. وجوهر العمل الأدبي لا يعود إلى النّصّ، وإنما إلى إجراءات يتمّ (التفاعل) فيها بين تخيّل القارئ والبنى النّصّية. وخلال هذا التفاعل يفكك القارئ البناء الأدبي، لكي يعيد تركيبه من جديد، وفق رؤيته الخاصة به كقارئ، وحسب مفهوماته الجمالية، وثقافته الأدبية...

هل هذا يعني أن النّصّ لا يجلب جديداً، وإنما يحمل (إشارة) فقط على الإبداع الجديد، وأن كل شيء يعتمد على ما يبدعه القارئ؟

الجواب الحدّي يبدو متطرّفاً. والنّصّ «يشير» و«يوحي»، فينطلق القارئ ليبدع ويبني من جديد. وبهذا يتعاون الاثنان: النّصّ والقارئ، في إبداع نصّ أدبي جديد، وفق الرؤية الخاصة للقارئ.

وهذا الاهتمام بالقارئ، وثقافته، وإمكانياته الأدبية والفكرية، يجعله قضية أهم وأخطر من النّصّ الأدبي. وبالتالي فإن ظهور القارئ، في العصر الحديث، وفي نصوص الحداثة بالذات، يجعله المصدر النهائي للمعنى والتاريخ الأدبي. وهذا الاهتمام به، والتركيز عليه، جعل بعض النقاد يراهنون على مستقبله، فآيزر يقترح (القارئ الضمني) الذي يمكن تكوينه، وولفغانج يقترح (القارئ المرتقب) الذي يضعه الكاتب في اعتباره، عند الكتابة. وهذا كله إنما يدل على عمق الاهتمام بالقارئ، والرغبة في إعادة تأهيله، لأنه المصدر النهائي للمعنى.

3- نقّاد الوعي (مدرسة جنيف)

مجموعة من النقاد الفرنسيين الذين تناولوا الأدب باعتباره (حدثاً)، وليس (موضوعاً). وقد رفضوا التمييز بين (الأنواع الأدبية)، وبحثوا عن (الصوت المنفرد) في سلسلة أعمال الكاتب، دون أن يتعاملوا مع أي عمل من هذه الأعمال باعتباره كياناً مستقلاً عما عداه، بل تعاملوا معه على أنه دالّ لا ينفصل عن دوالّ أخرى تجسّد وعي الكاتب. ومن هنا فقد مضوا يبحثون عن نماذج كامنة لهذا الوعي داخل الأدب، عبر كلمات هي عندهم أشبه بنقاط التماس لطاقة يولّدها وعي الأديب.

وإذا كان الأديب تجسيداً للوعي، وفق منظورهم، فإن مهمة الناقد تقترن بالتوحيد بين ذاته وذاتية الوعي الذي تعبّر عنه الكلمات، فيحاول الناقد أن يعيش وعي الكاتب، من جديد، مثلما يحاول أن يشكّله. مع حرصه - أيضاً - على أن يظل محايداً ميتافيزيقياً، لا يرتبط بشيء سوى بتجربة الأدب وحدها، ولا يكشف عن شيء سوى ما يوجد في العمل الأدبي ذاته. وبذلك يصبح الناقد باحثاً عن (الماهيات). مستنداً في هذا إلى ما تعتقده (التأويلية) لدى هوسرل، من أنه يمكن بلوغ (الحقيقة) من خلال التعرّف على الماهيات المتكشفة في الوعي[1].

وقد تميزت أعمال نقاد هذه المدرسة بالعودة إلى (وعي المؤلف)، ورأوا ان (نقد الوعي) يساير كافة المناهج دون أن يرتبط بأي منها، وإن مهمته تتمثل في تتبع (مسار المعنى). وهذا يعني إعطاء المعنى للعمل الأدبي، وللعالم. ذلك أن (الوعي) عند هؤلاء النقاد هو علاقة مكثفة بين الأديب والعالم، وهي علاقة تنطوي على عملية انتقاء خيالي، وتشكيل لعناصر العالم المعاش، على نحو يحوّلها إلى عالم أدبي. وما دامت لغة العالم الأدبي معبّرة، فإنها لا بد أن تجعل من العمل الأدبي حاملاً الأثر الفريد لوعي الكاتب الشخصي. وبقدر ما يظل هذا الوعي (باطناً) أو (محايثاً) في العمل الأدبي فإنه يخضع للتحليل من خلال اللغة المجسدة له. ولهذا يحدّثنا هؤلاء النقاد عن (أصول الوعي) وعن (مضامين الوعي) وعن (الأنماط التجريبية)، و(الأبنية

---

[1] ايف تادييه: نقاد الوعي أو مدرسة جنيف، ترجمة: قاسم المقداد، مجلة (الموقف الأدبي)، العدد 248، عام 1991.

الرمزية)، و(العناصر المتكررة)، و(تصنيف الصور) باعتبارها (دالات) على هذه (الأنماط التجريبية للوعي).

وهكذا وصل (نقاد الوعي) إلى (الوعي بالوعي)، أي وعي الناقد بوعي الكاتب. فالنقد هو اتحاد موضوع بموضوع، أو هو نشاط روحي متبادل. وقد جمعت بين نقّاد الوعي الصداقة، رغم أنهم لم يتفقوا على مفهوم واحد للأدب، ولكنهم شكلوا (حلقة) واحدة ضمّت كلاً من: مارسيل ريمون، وألبير بيغان، وجورج بوليه، وجان روسيه، وجان ستاروبنسكي، وجان بيير ريشار. وقد وضعت عنهم سارة لوال S. Lawal كتاب (نقاد الوعي) عام 1968.

أما (مارسيل ريمون) M. Raymond (1897 - 1984) فهو والمؤسس الحقيقي لمدرسة (جنيف). وقد أعدّ أطروحة دكتوراه عن (تأثير رونسار على الشعر الفرنسي)، ثم نشر (من بودلير إلى السيريالية) عام 1933 وفيه ينطلق من النصوص، من أجل إقامة علاقة بين (الجزء) و(الكلّ)، نافذاً إلى داخل الجسم الكلامي المنظم. ثم وضع (الباروك وعصر النهضة الشعرية) 1955. ونشر أخيراً (الملح والرماد) 1970، وهو سيرة ذاتية تهتم بتاريخ العقل، وبالأساليب الأدبية.

وأما (ألبير بيغان) A. Beguin (1901 - 1957)، فهو أستاذ في جامعة بال Bale (1937-1946)، وصحفي، ومدير مجلة Esprit (1950-1957). وقد وضع كتابه (الروح الرومانسية والحلم) عام 1937، وهو دراسة تتناول الرومانسيين الالمان، كما وضع دراسات عن شارل بيغي، وبلزاك، ونرفال، وباسكال، وبرنانوس. والنقد عنده هو الأدب مضافاً إليه العلم. وعنده أن كل كاتب يعيش (دراما وحيدة) لكنها تنتمي إلى (عائلة روحية). ومن هنا إلحاحه على الحلم واللاوعي، وقد عني بتحليل الأساليب الشعرية والروائية.

وأما (جورج بوليه) G. Paulet، المولود عام 1902، والبلجيكي الأصل، فهو أستاذ في جامعة أدنبره، وبالتيمور 1952، وزيوريخ 1956، ونيس 1968. وقد نشر (نقداً جديداً) يشكل قطيعة مع التاريخ الوضعي والدراسات الأحادية، وذلك في ثمانية عشر كتاباً، منها: دراسات في الزمن الإنساني (1949)، والمسافة الداخلية

(1952)، والوعي النقدي (1971)، والشعر المتفجر (1980)، وهو يرى أن الكاتب يتمتع (بنظام عقلي) ينبغي أن يعثر عليه الناقد، وأن الأدب هو واقع فكر خاص تابع لأي موضوع، وهو يكشف الاستحالة الغريبة التي يوجد فيها.

وأما (جان روسيه) J. Rousset، المولود عام 1910، فهو أستاذ في جامعة (جنيف). ومن مؤلفاته: أدب العصر الباروكي في فرنسا (1954)، والشكل والدلالة (1962)، والداخل والخارج (1968)، ونرجس روائياً (1973)، وأسطورة دونجوان (1978)، والقارئ الحميم (1986)، ويعتمد في نقده على علم الجمال وتاريخ الفن. ثم تبنّى (الموضوعاتية) Thematique والموضوعات المهيمنة: كموضوع الماء والنار والهرب من الموت... إلخ، وحاول تجديد الشكليين الروس، والنقد الموضوعي الأنجلوساكسوني، وركّز على إدراك (الدلالات) من خلال (الأشكال)، واستخلاص التنسيق القادر على كشف (حبكة) النّصّ الأدبي.

وأما (جان ستاروبنسكي) J. Starobinski فيراوح بين الأسلوبية على طريقة شبيتزر، وتحليل عناصر الكون على طريقة غاستون باشلار، والتحليل النفسي على طريقة فرويد. وهو في كتابه (العلاقة النقدية) يرفض النقد - الصدى الذي هو انعكاس للأدب، من أجل تثبيت دعائم منهج نقدي جديد، يعتمد الفهم الشامل للنّصّ الأدبي، ثم تحديد (بنياته)، فذات بانيه، فالمحيط الثقافي الذي أبدعه. وبهذا يقترب من البنيوية في إحدى خطوات بحثه، لينفلت من إسارها بعد ذلك في (التفكير الحر الطليق) الذي يشكل آخر خطوات دراسته.

وقد تابع (التأويلية) من المفكرين المعاصرين: بول ريكور من فرنسا، وهيرش E. D. Hirsch من الولايات المتحدة الأمريكية، وبيتي Betti من إيطاليا. وكلهم يسعى إلى إقامة تأويلية (هرمينوطيقا) موضوعية في تفسير النصوص الأدبية.

أما (بول ريكور) P. Ricoeur الفيلسوف المعاصر الذي ولد عام 1913، وعلّم في جامعات بال، وبرنستون، ولوفان، وتورنتو، وستراسبورغ، والسوربون، ونانتير، ثم تقاعد عام 1970، فقد اهتم إلى جانب مشروعه الفلسفي الكبير (الفلسفة الظاهراتية) الذي حدّد معالمه في مطلع الخمسينيات في (منهج فينومينولوجيا الإرادة

ومهامها) 1952، بالظاهرة الأدبية، والألسنية، والتأويل، والتفسيرات الأدبية في (رمزية الشر) 1960، و(المجاز الحيّ) 1975، و(صراع التفسيرات) 1969، و(من النّصّ إلى العمل) 1986، و(الذات بوصفها آخر) 1990[1].

وقد اهتم ريكور (باللغة) بوصفها الأداة الأساسية للثقافة، وبما تخفيه هذه اللغة من (رموز) ترد في الحياة اليومية والأساطير والأحلام. وقد ركّز اهتمامه على (تفسير الرموز)، باعتبارها نافذة على المعنى. و(الرمز)، في هذه الحالة، وسيط شفاف ينمّ عما وراءه. وهو يرى أن (الرمز بنية من الدلالات) يدل فيها المعنى الحرفي والأولي المباشر على معنى ثانوي مجازي غير مباشر، لا يمكن الوصول إليه إلا من خلال المعنى الأول[2].

والمسوّغ الأساسي للرمزية هو أنها تفتح تعدّد المعاني على التباس الوجود. ويعمل ريكور على ربط مشكلة المعنى المتعدد، في علم الدلالة المعجمي، بمصطلحات سوسير الذي يقول بثلاثة مستويات من التحليل. وينطلق ريكور من النّصّ ليصل، عن طريق الدلالة، إلى علم دلالة بنيوي، وذلك لكي يفسّر، بطريقة ممنهجة، المعاني المتعددة للرمزية القائمة في كل الكلمات وأشكال الخطاب. وبقدر ما تتأصل الرمزية في مضمون اللغة وجوانبها التعبيرية، تغدو هذه الرمزية بمثابة السر الحقيقي للغة. وبهذا فإن اللغة تغدو مفكرة، وهي على أهبة الكلام، لأنها تنتظم في (بنية)، وترتبط (بحدث).

وينظر ريكور إلى (الكلمة) بوصفها الوحدة الأساسية للإشارة. ويبدأ من فكرة همبولت Humboldt التي ترى في اللغة استخداماً محدوداً لوسائل محدودة، ثم يصلها بالتفرقة التي يقيمها بنفينست Benvenist بين العلامات السيميوطيقية والبنى الدلالية كحوامل للمعاني. ويصل بين كل هذه الأفكار والعملية الإبداعية، لينتهي إلى أن (التعبير المراوغ) من سمات الخطاب، وأنه يقوم على حساب الجوانب التي لم يتمّ التعبير عنها.

---

(1) أنطون مقدسي: الفلسفة تحاور الأدب، مجلة (المعرفة) العدد 350 نوفمبر 1992.

(2) Paul Ricoeur: Existence and Hermeneutics in the Philosophy of Paul Ricoeured. By Charles Reagan and David Steward, Boston 1978, p.98.

وعملية التفسير، عنده، تنصبّ على النّصوص اللغوية، وتقوم على تحليل المعطيات اللغوية للنّصّ، وهو (المعنى الأول) السطحي المباشر، ثم تتعمق إلى الكشف عن مستويات (المعنى الباطني)، وهنا يتقارب ريكور مع البنيوية، ولكنه يفارقها في أن المعنى الثاني عندها يؤخذ من اللغة نفسها، بينما يأخذه ريكور من المرجع الاجتماعي للغة. فإذا كانت البنيوية تفهم اللغة على أساس أنها نظام مغلق من العلاقات لا يدلّ على شيء خارجه، فإن هذا الفهم يجعل اللغة تؤسس عالماً بذاتها، تشير كل وحدة فيه إلى وحدات أخرى داخل النظام نفسه، وفقاً للتفاعل بين التعارضات المؤسسة للنظام، وهذا يعني أن اللغة صارت نظاماً قائماً على الاكتفاء الذاتي للعلاقات الداخلية.

أما ريكور فإنه يرى أن البنيوية قد اقتصرت على اللغة، وليس على الكلام الذي هو حدث لغوي. ولذلك فهو يؤسس نظريته في المعنى على أن الحدث اللغوي يتجلّى في الجملة، وعلى اعتبار أنها كينونة مستقلة، وليست مجموع كلماتها. واللغة لا تتكلم، وإنما الناس يتكلمون، والحدث اللغوي يشير في جانب منه إلى المتكلم، وفي جانب آخر إلى الكلام.

والنّصّ الأدبي، عنده، هو تثبيت للحدث اللغوي. وهو يشير إلى كاتبه، كما يشير إلى الحدث اللغوي، ويحمل في طياته استقلاله من حيث المعنى. وتصبح مهمة المفسّر هي النفاذ إلى عالم النّصّ، وحلّ مستويات المعنى الكامن فيه: الظاهر والباطن، والحرفي والمجازي، والمباشر وغير المباشر.

وهكذا اعتبر ريكور أن مهمة التفسير هي النفاذ إلى مستويات المعنى في النّصّ، بوسائل التحليل اللغوي. وقد رفض التحليل البنيوي القائم على البنية وعلى العلاقات، من أجل تأسيس نظرية في تفسير النّصّ قائمة على المعنى، وشملت اهتماماته معالجة المجاز، والخيال المنتج، والوظيفة التصويرية، والوظيفة الخيالية للصورة. ورأى أن الاستعارة تحفظ الطاقة المبدعة وتنمّيها مع القوة الكاشفة التي يبعثها القصّ، وأن الشعر خطاب غير إشاري منغلق على نفسه، وأنهما (الشعر، والقصّ) ينطويان على ما هو أكثر من المعنى المزدوج.