الخلفيات الفلسفية للنقد الأدبي

أ:قاسمية هاشمي

ملخص:

تسعى هذه الدراسة إلى اثبات فاعلية الفلسفة في تأكيد حضورها في الخطاب النقدي القديم و الحديث. و إبراز المكانة التي تشغلها الفلسفة في ميادين النقد المنهجيّ الأدبي، وتتحدد غايتها؛أي الدراسة، في بيان الأسس الفلسفية التي نهضت عليها المناهج النقدية المعاصرة، منذ أرسطو حتى العصر الحديث على أساس نظرة تؤمن بأن النقد، كما العلم، عمل إنساني و جهد تراكمي لا يمكن ردّه، إلى فكرة الذوق فقط و إنما هو معرفة علمية شديدة التعقيد تقوم على أسس من الفكر و الفلسفة و الإيديولوجيا و الفن و الثقافة في تحليل العمل الأدبي و ضبط اتجاهاته.و هو نوع من الجهد الذي يتوخى الضبط المعرفي و اليقين المنهجي و الحذلقة الأسلوبية.

إن العودة إلى الأصول المعرفية و الفلسفية للنقد، هي محاولة لاستقصاء مختلف التجارب البشرية، قديما و حديثا في منابتها و أصولها، لتأسيس موقف نقدي يقف على قدم المساواة مع الدراسات المنطقية و العلمية، و خلق نوع من المعرفة التي توضح المعالم الكبرى التي يتأسس عليها هذا النشاط الإنساني الذي يستهدف عمليات الإبداع. و بلورة نظرية في قراءة النص الأدبي و مواجهته بأدوات تراعي الأصول النقدية من جهة، و الخلفيات الابستيمولوجية من جهة أخرى.

Résumé

Cette étude vise à explorer l'efficacité de la philosophie et de scruter sa présence dans les discours critiques, ancien et contemporain. Ainsi qu'à démontrer la place qu'occupe la philosophie dans les domaines de la critique littéraire basée sur des méthodologies. Son objectif se limite à préciser les fondements philosophiques qui ont donné une assise aux différentes approches critiques depuis Aristote jusqu'à l'époque contemporaine, cela se fait selon une perspective qui conçoit la critique, comme la science, est une tache humaine et un effort accumulatif qui ne peut être réduit au simple goût. En revanche c'est une connaissance scientifique très compliquée basée sur des principes de la pensée, de la philosophie, de l'idiologie, de l'art et de la culture qui convergent vers l'analyse de l'œuvre littéraire et définir ses tendances d'une façon qui vise à une régularité de la connaissance, la certitude méthodologique et l'adresse stylistique.

L'étude des fondements épistémologiques et philosophiques de la critique est une tentative d'explorer les différentes expériences humaines, anciennes et contemporaines, au niveau de leurs origines et leurs bases, et ce dans le but d'établir une attitude critique qui soit égale aux études logiques et scientifiques, et à créer une sorte de connaissance qui définira les grands repères sur lesquels se fonde cette activité humaine visant les opérations de la création littéraire. Elle vise également à formuler une théorie de la lecture du texte littéraire et l'affronter par l'intermédiaire d'outils qui considèrent, d'une part, les fondements critiques, et les principes épistémologiques d'autre part.

مدخل: إن الوعي بالأصول الفلسفية و الفكرية و الجمالية للنقد وإشكالية امتلاك المعرفة، هي من صميم الغاية التي تتوخاها دراستنا لهذا الموضوع و ذلك عن طريق رصد لأهم التحولات التي

صاحبت العملية النقدية في مسيرتها الطويلة، لأن مع تطور الوعي الفني تغيرت الممارسة النقدية و لم تعد مجرد إصدار الأحكام، و إنما أصبحت عملية شديدة التعقيد تستند إلى تراث من الفكر النظري و إلى ربط القضايا النقدية و مناهجها بالخلفيات الفلسفية، يقول عميد النقاد الجزائريين عبد المالك مرتاض: "هذا العصر أصبح عبارة عن مذاهب و تيارات تقوم على خلفيات معرفية و فلسفية... و لم يعد النقد مجرد إصدار أحكام ساذجة أو حتى نزيهة موضوعية؛ لكنه أسَس ممارسة معرفية شديدة التعقيد تعتمد إلى تحليل الظاهرة الأدبية ضمن جنسها الأدبي"[1]

لقد كان للفلسفة، بوصفها الموقف الشامل للوجود، حضورا مكثفا في المشهد الفكري و الثقافي و الفني في صياغة نظرية أثرت في النقد الأدبي.

و ستسعى هذا الورقة البحثية للكشف عن الخلفيات الفلسفية التي استند إليها النقد الأدبي عبر مسيرته الطويلة. إذن كيف يستند النقد الأدبي للقواعد و النظريات الفلسفية؟ و كيف تشكلت مرجعياته المعرفية و المنهجية باعتبارها قيمة معيارية تتأسس فوقها رؤية فلسفية للأدب و الفن و التاريخ و الإنسان؟

إذ ليس للفلسفة حدود ترضى بها وتقف عندها، فهي صلب كل تفكير وفي صميم كل بناء معرفي، ومحركة لكل سؤال حول الإنسان والحياة واللغة والجمال والقيمة...أكثر من هذا نجد النقاد مضطرين إلى التعامل مع مفاهيم مشحونة فلسفيا؛ مثل مفهوم الموت، والمصير والمحاكاة، والحقيقة، والواقع ناهيك عن المفاهيم الفلسفية النسقية التي تنبع من اختيارات فلسفية محددة؛ مثل العبث، والالتزام، والطبقة، والرؤية، و الاغتراب، والإيديولوجيا...وبهذا يمكننا أن نقول مع كارل ياسبرز "بأن كل من ينبذ الفلسفة يثبت بهذا الموقف على نفسه بوجودها". وأصبح من المسلمات اليوم القول أن الحروف الأولى لأبجدية النقد وافدة من خارج دائرة الأدب.

لا يخفى على دارس الأدب أن هذه الآراء الفلسفية أثرت في النقد، غير أن الموقف النقدي عامة يرجع إلى ذلك الفكر الفلسفي الشامل الذي يرى به الإنسان الوجود و العلاقات بين الموجودات، أي إن النقد بما هو أفكار أدبية لا بد أن يرتكز على أفكار أخرى أشمل و أعم هي تلك التي تكون الموقف الفلسفي.

فإذا كانت الفلسفة "هي علم القوانين العامة للوجود (أي الطبيعة و المجتمع) و التفكير الإنساني و عملية المعرفة"2 فإن النقد الأدبي هو "فن دراسة الأساليب و تمييزها، أو الدراسة الذوقية للصورة الفنية التي خرج فيها الأدب"، و هو منحى من مناحي التفكير الإنساني، متجه نحو الأدب، ابتغاء معرفته و الكشف عن خصائصه، و لما كانت الفلسفة علم قوانين الوجود العامة، و الفكر الإنساني، فإنها تشكل النقد و توجهه. "و قد وُلد النقد عند الفلاسفة و في أحضان الفلسفة و ارتبط بالفلسفة - عند اليونان- حتى صار فرعا من فروعها"3.

و لا بدّ للأديب الذي يريد أن يبني نسقا معينا في الأدب أن يقف عند الفلسفة و ينظر فيها، ثم يبني موقفا و نسقا معرفيا يتوازى فيه ما هو فني بما هو فكري حتى لا يخرج الفن عن الإطار المنطقي، مادام الأدب يتحكم فيه الخيال و العاطفة. و لهذا يقرّ "كارناب" بصراحة "أن المهمة الوحيدة للفلسفة هي التحليل المنطقي، منظورا إليه باعتباره بحثا في التركيب المنطقي للغة"4.

و إن عملية استقراء تاريخ النقد تثبت صدق الدعوة السابقة فأفلاطون (347ق.م) أول فيلسوف ناقد وصلتنا آراؤه، كان جوهر فلسفته المثالية(Idéalisme) أن الأشياء الي يشوبها التغيير في هذا العالم الواقعي جاءت على مثال صورة كاملة، في عالم المثل، فلا ريب أن تكون الحقيقة في عالم المثل، و أن يكون هذا الوجود محاكاة لتلك الحقيقة الكاملة، و لا شك أن المحاكاة هي دوما دون الأصل، بل إنها "**ليست إلّا ظلالا بإزاء الحقيقة**" فالشاعر إذ يكتب القصيدة فهو لا يحاكي عالم المثل و إنما يقلد أشياء هذا الوجود، و نتيجة ذلك فهو يبتعد عن الأصل بدرجتين أو ثلاثة، و ما عمله إلا تقليد عن تقليد، و عليه فإن الشعر ليس حقيقة، إذن فهو ليس جديرا بأن يقبل الإنسان عليه. و هذا "اعتراض ابستمولوجي منحدر من نظريته في المعرفة"5.

إن ردّ أفلاطون للشعر قائم على الاعتبار المعرفي، إذ ليس الشعر حقا يُركن إليه في ميدان المعرفة، و في ميدان الأخلاق فالشعر يغذي العواطف الضارة في الوقت نفسه. و تأكيدا لهذا النهج الفلسفي في فهم الأدب على أساس من نظرية المحاكاة(Mimesis) ساق أرسطو فكرة التطهير(Catharsis) لتكون تبريرا أخلاقيا يقف أمام رفض أفلاطون الأخلاقي للشعر رغم الاختلاف البين بينهما إذ يثبت أرسطو أن الشعر نافع مفيد، حين يقول: "و هذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية، و تثير الرحمة و الخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات"6، و هذا موقفان مختلفان من الأدب لاختلاف الفلسفتين اللتين يصدران عنها، فقد تبنى أفلاطون الفلسفة المثالية، فحين اتبع أرسطو الفلسفة العقلية، "و قصة هذين الرجلين (أفلاطون و أرسطو) هي نفسها قصة نمطين عامين في التفكير الإنساني هما النمط المثالي و النمط الواقعي أو قصة منهجين عامين في التفكير هما المنهج الاستدلالي.. و المنهج الاستقرائي..."7.

و لقد ظل للفلسفة تأثير في النقد الأدبي، و لعل من طبيعته، أن لا يستقل عنها الاستقلال التام "ففي القديم استعار النقد اصطلاحات الفلسفة و تعبيراتها، فإذا تحدث عن الكل و الجزء و الوحدة و الكمال و المحاكاة في الشعر، دلنا على أنه يتكئ على فلسفة ما وراء الطبيعة، و إذا استعمل اصطلاحات الضرورة و الاحتمال و ما شابه فإن المنبع الذي يستقي منه هو الطبيعة"8.

"و لعل من الواجب أن نشير إلى أن النقد العربي كان في جملته نقدا عمليّا يتصل بالجزئيات و لا ينفك عنها إلا قليلا، فقد كان محوره غالبا البيت و العبارة، و لم ينظروا إلى الأدب و الشعر نظرة عامة، فقد شغلتهم النظرة الجزئية بحيث يمكن أن نقول أن نشاطهم النقدي كان أقرب إلى البلاغة منه إلى النقد الخالص"9، فمن الصعب أن نجعل من هذه النظرات الجزئية فلسفة جمالية أو حتى بوادر نظرية عربية متكاملة، إلي حين اكتمال المشروع الفلسفي العربي بعد الاتصال العربي بأسباب الثقافة الأجنبية إثر الفتح الإسلامي و ازدهار حركة الترجمة

و من طبيعة الأشياء التي تنشأ في كنف الفلسفة أن تصطبغ بالفكر الفلسفي و لذلك فإن فلسفة تنشأ في أكناف الدين لا بد أن يكون جوهرها صادرا عن موقف ديني "و من الحق أن كلا من علم الكلام و الفلسفة كان مرحلة مستقلة في تطور الفكر العربي الإسلامي، و قد بدأت الفلسفة حين استوى علم الكلام علما ناضجا أدى الأهداف المتوخاة منه و حين احتاج الفكر إلى مستوى أعلى من التجريد، لا يتهيأ إلّا في الفلسفة"10، و قد استقامت الفلسفة عند العرب المسلمين بعد أن ترجمت

الفلسفة اليونانية و اشتهر من المترجمين "يونس بن متى"، و سنان بن ثابت بن قرة(-360 ه)، و يحي بن عدي(- 364 ه)، و أهم ما ترجموا الكتب المنطقية و الطبيعية لأرسطوطاليس.

"و هكذا فإن النقد نشأ موصولا بما سواه من الأفكار، و قائما عليها، و كان أقرب تلك الأفكار إلى ذهن الناقد، الأفكار الاجتماعية فحكم على الشعر بمقتضاها. لكن هذه الأفكار أو المبادئ الاجتماعية ليست قائمة على فراغ، إنما هي تنبثق من أفكار أوسع منها، هي الفلسفة التي يرى بها المجتمع الكون و الإنسان و العلاقة بينهما. و هكذا الأفكار بعضها يقوم على بعض"11، و كان ذلك تحت وصاية تطور العلوم العقلية، و لا سيما علم الكلام، الذي نشأت في حضن المعتزلة، و هي علوم تستند إلى العقل و تحتكم إليه، و لا تطمئن حتى يقضي العقل فيما أشكل عليها، فأفاد النقد منها حتى صح أن يقال: "إن النقد ولد في أحضان الاعتزال"12، و من النقاد العرب الذين صدروا عن الفلسفة العقلية في بناء المفاهيم النقدية، الجاحظ، و ابن طباطبة و قدامة بن جعفر..، و لعل من المسلمات الفكرية عند هؤلاء النقاد، الثنائية الفاصلة بين الروح و الجسد، و اللفظ و المعنى، و قد أقرّ الجاحظ بها في معرض فصله بين اللفظ و المعنى في نظريته النقدية الشهيرة "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي و العربي و البدوي و القروي، و إنما الشأن في إقامة الوزن، و تخير اللفظ و سهولة المخرج و كثرة الماء و في صحة الطبع و جودة السبك فإنما الشعر صناعة و ضرب من النسج وجنس من التصوير"13، يبدو أن الجاحظ الذي انتصر للفظ، فَهِم المعنى كما فهمه المعتزلة، المعنى العقلي المنطقي، غير أنه لم يقتنع أن هذا المعنى المنطقي يصنع شعرا.

و قد كان للثقافة الفلسفية الكلامية التي انتشرت في القرن الرابع هجري أن هيأت الأذهان لأن تبحث بحثا نظريا في الشعر و أتاحت للناقد نظرة عميقة في الشعر و الأدب، تتعدى مجرد إصدار الأحكام إلى محاولات التنظير، فأقدم "قدامة بن جعفر"(- 337ه) على محاولة مبكرة في تأسيس علم الشعر، و وضع الشعر على أساس من المنطق،و معروف أن أول ما يقوم به المنطقي، لكي يفهم الأشياء و يحللها إلى عناصرها، و هذا فعله في الشعر حيث حدّ الشعر حدا جامعا مانعا، فقال: "إنه قول موزون مقفى يدل على معنى"14؛ و بذلك يكون قد ربط الشعر بالالتزام الجمالي الشكلي. لقد أفادت الفلسفة اليونانية قدامة و جعلته يبني نسقا نقديا و لقد طبق ما أفاده من المنطق اليوناني في تقسيم الشعر و تعريفه و ضبط أركانه.

لقد ساد عند الفلاسفة العرب و المسلمين"كالفارابي" و "ابن سينا" أن الشعر تخييل، و هو مذهب جديد لم يذهب إليه غير المتفلسفين، من نقاد العرب، و رأي حازم القرطاجني (- 684 ه) خير دليل على هذا المذهب المبتدع في الشعر، يقول: "الشعر كلام مخيل موزون، مختص في لسان العرب، بزيادة التقفية إلى ذلك، و التئامه من مقدمات مخيّلة، صادقة كانت أو كاذبة، لا يشترط فيها – بما هي شعر- غير التخييل"15 و هو تعريف يشترك مع تعريف الفلاسفة المسلمين أن جعل التخيل شرط الشعر.

والواقع يؤكد أنه كلّما ظهرت فلسفة ما، كان لها تصور جديد في الأدب، و دعوة إلى تأسيس مذهب جديد فيه، "فالفلسفة العقلية، فلسفة أرسطو و من تأثر به من المفكرين الأوروبيين

منذ عصر النهضة حتى القرن الثامن عشر، صدر عنها المذهب الكلاسيكي"16، و قد كانت هذه النزعة حركة عقلية امتدت إلى الحياة الاجتماعية، و معنى ذلك أن الفلسفة العقلية كان لها تأثير كبير الأمد على الفكر الفني و الأدبي خلال العصور القديمة و الوسيطة و حتى عصر النهضة "و أن أرسطو قد استطاع أن يسيطر بنظريته العامة عن الفنون على الإنسانية كلها تقريبا خلال العصر القديم و الوسيط، بل خلال عصر النهضة أيضا، و أثناء سيادة المذهب الكلاسيكي في القرن السابع عشر"17و في القرن الثامن عشر نجد نزعة فلسفية واضحة تمتد لا لتجرف الأدب في تيارها، بل تتعدى ذلك إلى البحوث الذوقية الجمالية، و لم يكد يبدأ القرن التاسع عشر حتى أخذت تظهر المذاهب الرومانسية التي أخذت على عاتقها مهمة إعلاء شأن الخيال و حرية الإبداع و الحد من القواعد الثابتة و سيطرة العقل، حيث كتب "كانط" في كتابه" نقد العقل الخالص" و بين أن العقل يقوى على تفسير العالم المادي و فض أسراره و حجبه، إلا أنه أداة فاشلة لفهم الروح و النفس و الانفعال و العواطف على نحو ما كان يرى أفلاطون، و روسو "الذي كان يصغي إلى البداهة و العفوية في تقبل مظاهر الوجود و يكرس العاطفة و عصمتها في تناول مظاهره و فهمه ...قدس العواطف و مجدها و عاد إلى الطبيعة و الامتزاج معها و التوحد في قلبها و التعبير عن رعشاتها و سكناتها"18 و أدب روسو كان في مجمله دعوة للعودة إلى الطبيعة و البراءة، متنكرا للمجتمع الذي أفسد طينته و جعله يتعرف على الموبقات و الغدر و المكر. و قد سار جيل بأكمله وراء تعاليم هذا الفيلسوف في العودة إلى الفطرة و الطبيعة، "حمل الرومانسيون مبادئ روسو في تمجيد الفرد و الطبيعة و العاطفة، و في رفض العبودية الاجتماعية و القسر الفكري، و من هنا كان رفضهم للشكلية و للذهنية و للسكونية الكلاسيكية، و احياؤهم للشعر الغنائي و تحطيهم نظرية الأنواع الأدبية"19، فإذا كانت الكلاسيكية قد نشأت في أحضان الفلسفة العقلية التي رفع لواءها "أرسطو"، فإن الرومانسية كحركة مذهبية تمجد الذات و تسعى إلى تحرير العبقرية البشرية، قد ترعرعت في أحضان الفلسفة المثالية التي تبنى مبادئها الفيلسوف الأعظم "أفلاطون" و من بعده شوبنهاور وفخته و هيجل.

و مع تطور الفلسفة الوضعية(Positivisme) و ازدهار النزعة النقدية في مجال العلوم الطبيعية أخذت الفلسفة في القرن التاسع عشر تيمم وجهها شطر العلم، إذ يرى أصحابها أنه "ينبغي أن ننصرف عن محاولتنا استكشاف علل للعالم الطبيعي فيما وراء هذا العالم"20، و قد تأثر الأدب و الفن بهذه النظرة الفلسفية الجديدة و اتجه إلى التقيد بالواقع الطبيعي في علاج قضايا المجتمع على نحو ما قامت به الرواية في الأدب الملتزم،يقول "أوجست كونت": "إننا ما دمنا نفكر بمنطق وضعي في مادة علم الفلك أو الفيزياء، لم يعد بإمكاننا أن نفكر بطريقة مغايرة في مادة السياسة أو الدين. فالمنهج الوضعي الذي نجح في العلوم الطبيعية غير العضوية، يجب أن يمتد إلى كل أبعاد التفكير".21

لقد حاولت الفلسفة الوضعية تجاوز المرحلتين الميتافيزيقية و اللاهوتية في مجال العلوم الإنسانية وذلك بالكشف عن القوانين الكامنة وراء الوقائع و المعطيات الشيء الذي حدا ببعض النقاد و دارسي الأدب إلى التأثر ببعض تصورات هذه الفلسفة في مجال مقاربة النصوص الأدبية كما هو الشأن بالنسبة "لهيبوليت تين" الذي كان يقول بالنص الوثيقة، أي ذلك النص الذي لا يدرس إلا في إطار وظيفته المرجعية التي تحيل على المرسل. إن النص الأدبي في نظر "تين" كالمحارة لا قيمة له في

حد ذاته لأنه لا يشكل إلا اقترابا من الإنسان الموجود وراء النص الأدبي، بمعنى أن هذا النص لا يوجد و لا يتحقق إلا في علاقة إحالية محددة مع الإنسان. يقول تين:"إن المحارة والوثيقة ليستا إلا فتاتا ولا قيمة لهما إلا باعتبارهما مؤشرين على الكائن الحي في كليته»22.

"لا ريب أن المذهب الأدبي، مذهب نقدي في وجه من وجوهه، و ذلك لأنه نقد لما سبقه من مذاهب، و لقد كانت الرومانتيكية نقدا للكلاسيكية، كما كانت الواقعية نقدا للرومانتيكية"23. و هكذا سائر المذاهب.

و كل هذه المذاهب صادرة عن فلسفة بعينها، لها رؤيتها المتسقة للكون و الإنسان و الوجود. و قد كان مذهب الفن للفن(Art for Art'sSake)الذي دعا إليه "تيوفيل جوتيه" في فرنسا، مقتفيا فلسفة "كانط" التي ترى أنه "لا سبيل إلى معرفة الشيء في ذاته و ما لنا منه غير الصفات الخارجية"24، و "قد عزل كانط العمل الفني عن الواقع ثم عزل الشكل عن المضمون، و جعل منه منطلقا في ذاته"25، و رأى "أن الجمال يتجلى في صورته المحضة من الموسيقي و الزخارف التي لا مضمون لها، إذ هو غاية في ذاته"26، و هي الفكرة نفسها التي رفعها أصحاب هذا المذهب في مطالبة الشاعر أن لا يتخذ الشعر وسيلة للتعبير عن الذات كما كان الشأن مع الرومانسيين من قبل، أما هم فإنهم ينظرون إلى الشعر على أنه غاية في ذاته و هو ابراز الجمال أو خلقه. و ذلك ما يعنونه بمذهب الفن للفن.

و نستطيع أن نستلهم هذه الفلسفة التي أرادوها من الشعر فيما نظمه "تيوفيل جوتيه" و "كونت دي ليل" زعيم المذهب البرناسي. و من هذا اللون الفني قول "دي ليل" مصورا هذا المذهب في ديوانه "قصائد بربرية": " أيتها الدهماء آكلة اللحوم، فليجرجر من يريد قلبه الدامي فوق ساحتك الساخرة، أما أنا فلا أريد أن أبيعك نشوتي أو ألمي إنني لن أسلم حياتي لنباحك"، و قد وجهت ضد هذا المذهب هجمات شديدة و بخاصة من الأخلاقيين و الاشتراكيين، أما الأخلاقيون فقالوا: إن مذهب الفن للفن بحكم تعريفه يتناول الجمال في عالم الرذيلة كما يتناوله في عالم الفضيلة دون أي مفاضلة، لأن الفن غايته إبراز الجمال المجرد دون أن يتقيد بأي قيد، و هذا ما يعارض الأخلاق و التربية و السلوك القويم. و أما الاشتراكيون فقالوا: إن هذا المذهب الفني يقضي بحكم مدلوله إلى فصل الأدب عن المجتمع و حبسه في الأبراج العاجية و من ثم لا يقوى على تصوير حياتنا الاجتماعية و لا يحل مشاكلنا.

غير أن العناية بالمضمون، و بموقف الأديب مما يجري حوله، لا نجدها إلا في الفلسفات الواقعية، و لا سيما الوجودية و الاشتراكية، و لقد نشأت الوجودية في القرن التاسع عشر على يد "سرن كيركجورد" الفيلسوف الدنماركي(- 1855م)، و هي فلسفة "تعنى بالإنسان أولا و ما ينتابه من حالات الموت و الخطيئة و القلق و المخاطرة، و الاختيار و مسؤوليته عما يختار"27، وتؤمن بأن الإنسان أُلقي به في العالم دون اختياره، فهو لم يخلق نفسه، و لا ترى في أعمال الناس إلا العبث (Absurde)"لذا فإن الحرية التي يتحدث عنها "سارتر" تتحرك مع ذلك في مسرح مأساوي ناتج عن عدم الوجود"28، و كان لا بد أن يعبر الوجوديون عن مواقفهم هذه أدبا، فكتب سارتر رواياته و مسرحياته(الغثيان) و (الذباب) و (دروب الحرية)، و كتب ألبير كامي (الغريب) و (الطاعون) و غيرها. و

قد ذهبت الوجودية إلى "أن وظيفة الأدب لم تعد خلق الجمال فحسب بل يجب أن يكون الأدب مظهرا عاما من مظاهر الشعور الإنساني و أن يكون ملتزما دائما قليلا أو كثيرا"29 الفكرة نفسها نجدها عند أصحاب التوجه الاشتراكي و لاسيما الماركسيين في عنايتهم بالمضمون الذي يفرض شكلا خاصا به، لأن المضمون يتغير بتغير الحقب التاريخية و تغير رؤية الفنان للعالم على حد قول "لوكاتش" غير أن المضمون الذي تعنى به غير المضمون الوجودي، إنها لا تعنى بعالم الإنسان الداخلي بقدر ما تعنى بالعالم الخارجي، أي المجتمع و قضاياه.

وكان من أثر ظهور النظريات الفلسفية الحديثة في القرن العشرين أن ظهر مقياس الالتزام في الأدب عند الفيلسوف "جون بول سارتر"، فالأدب ينبغي أن تكون له دعوة اجتماعية يلتزمها، بل إن هذا هو واجبه الذي ينبغي أن لا يتخلى عنه، حتى يصبح دعامة من دعائم المجتمع، و يقصد النثر و لا سيما الفنون القصصية، ففي اعتقاده أن الرسم و النحت و الموسيقى و الشعر هي فنون تعبيرية(Arts expressifs) لا تقبل أن يُسند إليها مفهوم الالتزام، لأن طبيعتها مختلفة عن بعض الفنون النثرية التي من الضروري أن تكون لها دلالات محددة تتضمن موقفا للكاتب أو للشخصيات المرسومة "فالشعر يعد من باب الرسم و النحت و الموسيقى...و الشعراء قوم يترفعون باللغة عن أن تكون نفعية..."30، و يقول أيضا: "فالكتابة (و تعني عنده غالبا الكتابة النثرية القصصية) طريق من طرق إرادة الحرية، فمتى شرعت فيها- إن طوعا أم كرها- فأنت ملتزم"31

فالآثار الأدبية كغيرها من ضروب النتاج الفني تسدّ حاجة إنسانية تتعلق بالنفس و أحاسيسها و مشاعرها. على أن مثل هذا القول ينبغي أن لا يتحول بالناقد إلى ضرب من الرجعية يقاوم من خلاله التيارات الاجتماعية، فالأدب، أراد أصحاب هذا القول أو لم يريدوا، إنما هو صورة لمجتمعه، وكما يلبي حاجات إنسانية عامة يلبي أيضا حاجات مجتمعه الخاص.

و قد كانت الفلسفات المثالية جملة ترى الجمال في الشكل، غير أننا لا نعد مثاليا كبيرا ك"هيجل"(1831-)"يجاهر باتحاد الشكل و المضمون و تأثير كل منهما في الآخر و تأثره به"32. إن فهم و شرح الجمالية الماركسية بصفتها ركيزة فلسفية لفهم النظريات الاجتماعية لا يستقيم، إلا في إطار من فهم تام لفلسفات "هيجل" حول الفن، حيث يرى "أن الجمال هو التجلي المحسوس للفكرة "إذ أن مضمون الفن ليس شيئا سوى الأفكار، أما الصورة التي يظهر عليها الأثر الفني فإنها تستمد بنيتها من المحسوسات و الخيالات، و لا بدّ أن يلتقي المضمون مع الصورة في الأثر الفني، أو بمعنى آخر لا بد أن يتحول المضمون إلى موضوع..." و يتضح من هذا القول أن لكل عمل فني جانبين: المضمون الروحي، ثم المظهر المادي أو الصورة الظاهرة أو الشكل أو القالب.

إذا كان هذا شأن المذاهب الأدبية في نشأتها المرتبطة بتلك الفلسفات، فإن التحول المنهجي الذي صاحب العملية النقدية برمتها في بحر القرن العشرين قد ارتكز هو الآخر على دعائم قوية من الفلسفات و التفكير النظري، فماهي المشاريع الفلسفية التي مهدت الطريق لظهور البنيوية اللغوية ثم الأدبية؟

مما لا شك فيه أن الدراسات اللسانية التي انجزها "فردينان دي سوسير" في بداية القرن العشرين، أفادت بالدرجة الأولى من مبادئ المذهب التجريبي في الفلسفة، كما قدمه "جون لوك"

القائم على فكرة مفادها إبراز أهمية الحواس في إدراك الوجود المادي الخارجي، إن مفهوم سوسير عن العلامة يقوم على التقاليد التجريبية، إذ إن مفاهيمه (Concepts)تحمل تشابها عائليا مع أفكار لوك. فقد كان هو أيضا يرى أن أي صوت محدد يمكن استخدامه حتى تصبح الكلمة بشكل اعتباطي(Arbitraire) هي علامة الفكر، و هذه التجريبية هي التي وفرت لسوسير منهجه العلمي،"إن المذهب التجريبي الذي تبنته الدراسات اللغوية كان الجسر الذي عبره النقد الأدبي ليحقق علمية النقد"33، و قد ساهم هذا التوجه نحو المنهج التجريبي في تحقيق علمية النقد الأدبي و هو اتجاه جديد سنته البنيوية لنفسها لتقطع شوطا نحو النظرة الكلية الشاملة للأدب؛ أي أن الناقد البنيوي يهتم أولا بتحديد العناصر النوعية التي تجعل من عمل ما عملا أدبيا. و لكي يصل إلى هذا المبتغى عليه أن يدرس علاقات الوحدات و البنى الصغرى داخل النص في محاولة للوصول إلى تحديد النظام الكلي أو العلاقة العضوية بين مكونات أو وحدات العمل الأدبي بغية تحديد الدلالة التي يحملها النص الشعري. "لقد كان الفكر اللغوي يتأثر دائما بالتحولات المعرفية الجوهرية التي حفل بها تاريخ الفلسفة الغربية.."34،و في ظل التفسيرات الجديدة لوظيفة اللغة و التي تلتقي كلها مهما تباينت اتجاهات أصحابها حول أهمية اللغة و جعلتها الأداة الوحيدة لتحقيق المعرفة و إدراك الكينونة و الوجود. "تلك الأهمية الجديدة دفعت فيلسوفا مثل "مارتن هيدجر" إلى إثارة تساؤلات... و هي تساؤلات تشير كلها في اتجاه واحد: المكانة الجديدة للغة. و من أبرز هذه التساؤلات " "ما الذي يسبق الآخر: الكينونة أم اللغة؟" "و يخلص الفيلسوف الألماني إلى أن اللغة و التفكير يكشفان عن الكينونة التي تحتاج إلى اللغة لتعبر عنها بسبب افتقارها إلى الوجود المادي المحسوس"35، و في هذه المرحلة ظهر "إمانويل كانط" بوصفه فيلسوفا نقديا في الفترة التي استفحلت فيها مغالاة التيارين الرئيسين في الفلسفة الغربية : التيار التجريبي الذي استثمر كشوفات العلم ، ومضى في القول إن التجربة الحسية أساس كل معرفة مفيدة وقد نظم إطاره الفلسفي "**لوك وهيوم**". والتيار العقلي الذي يضع العقل مصدر لكل معرفة باعتباره ملكة حائزة على شروط المعرفة، وهو التيار الذي نظم أطره "ديكارت" ومضى فيه "سبينوزا" و "لايبنتز" إلى أقصى أبعاده الميتافيزيقية.

و قد سمح هذا الفكر بظهور ما يسمى النموذج اللغوي الذي سيتكفل البنيويون بتطويره ليصبح أساس المقاربة النقدية البنيوية، غير أن الحقيقة التاريخية تفرض علينا أن نقر بأن الشكلانيين الروس هم الذين بدأوا بالتحرك في اتجاه التعامل مع اللغة كنظام، و اتخذوا اللغة كنقطة انطلاقهم في تأسيس ما اصطلحوا عليه بعلم الأدب أو الأدبية(Littérarité)،غير أن هذا التوجه الشكلي الجمالي سيعلن انسحابه من الساحة الأدبية بعد أن تولى "ستالين" مقاليد الحكم في روسيا و فرضه ايديولوجيته على الثقافة، فحين سيصمد البنيويون اليساريون و هم الذين سينجحون في إحداث تأثير قوي في المشروع البنيوي و يمهدون لظهور البنيوية التكوينية التي تأثرت بالفلسفة الماركسية و خلاصة النظرة الماركسية للفن تتجلى في مقولتين، الأولى عن البنية التحتية والبنية الفوقية، و معناها كما يقول بليخانوف: "بأن الفن هو مرآة الحياة الاجتماعية"، أي أن الفن بنية فوقية مثل باقي البنى الفوقية خاضع لحتمية البنية التحتية، و الثانية هي العلاقة بين الوعي و الوجود بمعنى أن مضمون الأدب يمثل انعكاسا للحياة المادية و الاقتصادية، يقول ماركس:" إن عالم الإنتاج

المادي يهيمن بشكل عام على تطور الحياة الاجتماعية و السياسية و الفكرية، فليس وعي الناس هو الذي يحدد وجودهم بل العكس فوجودهم الاجتماعي يحدد وعيهم". و ليست الفلسفة الماركسية بدورها سوى مادية فيورباخ و مثالية هيجل؛ أي التفسير المادي للوجود و المعرفة، و سوف يؤدي الفكر الماركسي إلى تأسيس بنيوية ماركسية، بريادة "ألتوسير"، و ستؤثر في التيار البنيوي و تثير الكثير من الجدل.

ثم تبلورت البنيوية التكوينية باعتبارها فهما خاصا لوضعية الأدب كنوع من أنواع الوعي الاجتماعي على يد الفيلسوف الهنغاري "لوسيان غولدمان" الذي وجد أن الأعمال الأدبية لا تعبر عن الأفراد، بقدر ما تعبر عن الوعي الطبقي للمجتمعات، و بذلك يكون قد جمع بين البنية و الوعي الطبقي تحت مسمى البنيوية التكوينية(Génétique Structuralisme)، و هذه"البنيوية التكوينية، التي تجلت بشكل أساسي على يد غولدمان، تحاول أن تحلل البنية الداخلية لنص من النصوص رابطة إياه بحركة التاريخ الاجتماعي الذي ظهر فيه"36، بمعنى أن الأديب و إن كان فردا لكنه يختزل ضمير الجماعة، حيث تتجلى لديه رؤية الجماعة التي ينتمي إليها و هو ما يسّر له صياغة فلسفة "**رؤية العالم**"(Vision du monde)، و يعني بها "تكوين نسق من الأفكار البالغة الانسجام لدى كل طبقة اجتماعية في ظروف استثنائية تتمكن بواسطتها من بلورة وعيها بالواقع" و هو في هذا المفهوم يصدر عن فلسفة أستاذه "لوكاتش" الذي يربط بين الإبداع و الواقع المعيش، و يطبق هذه النظرية في كتابه "نظرية الرواية" مستلهما مبادئ علم الجمال الهيجلي على تطور الرواية. فالرواية، في نظره، هي نتيجة فنية لوعي متميز للتاريخ. و هكذا يرتد "جولدمان" بالقيمة الجمالية إلى النظام الاجتماعي، حيث يصبح العمل الفني تعبيرا- و ليس انعكاسا- عن وعي الجماعة التي تضم الفنان بوصفه فردا فيها. "و على هذا النحو تجد المشكلة المنهجية حلها على يد "لوتمان" و "جولدمان" و أصحاب هذا الاتجاه الذي يأخذ بعلمية المنهج، دون أن يهمل الإطار الحيوي الذي تتحرك فيه الظاهرة الأدبية"37.

و حين نذهب إلى النقد الحداثي فإننا نستطيع القول أن هذه الحداثة لم تكن صوتا شاردا في الفراغ، إنما كانت قرينة تيارات و مدارس كبرى في الفلسفة و العلوم الإنسانية و الطبيعية، غيرت معرفتنا بالعالم و بالمجتمع و بالفرد. لقد نشطت حركة علمية جديدة مع "إنشتين"(*) و نظريته في النسبية و ساهم المفكرون في وضع ثوابت المجتمع الغربي، من حيث النظام الاجتماعي و الدين و الأخلاق، على محك التساؤل. و قد وافق هذا التحول، في الفكر الفلسفي الغربي، نمو الفلسفة العقلية والمتمثلة في النموذج (العقلي المثالي) والتي تعد من أبرز علامات الطريق في هذه الرحلة، أستطيع أن أفترض، ودون كبير جرأة، أن الكوجيتو الديكارتي، أو التعالي الكانطي، أو النسق الهيغلي ليس سوى تأكيد على مبدأ انتقال كفة الصراع بين قطبي: اليقين / الشك أو الداخل / الخارج ، فمن الوجود أو الكم الذي يقول به أنصار الفلسفة الطبيعية تمّ الانتقال إلى الماهية أو الكيف الذي يقول به أنصار الفلسفة العقلية (المثالية) .

إن الحقيقة التي نلج بها الفكر النقدي الحداثي هي أن النظريات و المفاهيم و الآراء النقدية يجمعها إطار الفكر البنيوي، هذا المنهج الذي استفاض و بسط جناحيه، خلال عقدين من القرن العشرين، على كثير من العلوم الإنسانية و مجالات النشاط الإنساني و منها الأدب، ففي إطار

هذا المنهج يتكرر التأكيد بأن دراسة الأدب يجب أن تكون دراسة علمية موضوعية، و قد كتب "لوتمان" مقالا سنة 1967 بعنوان "يجب أن تكون دراسة الأدب علما" والأمر لا يتعلق فقط بدراسة الأدب بمنهج علمي بل يتجه إلى إنشاء أو تأسيس ما يمكن أن يسمى بعلم الأدب أو الأدبية(Littérarité) بعيدا عن إكراهات المرجع و السياق "يقول الدكتور زكرياء إبراهيم في كتابه "مشكلة البنية": "إن القول بأن للبنيوية رسالة علمية، لأن النشاط الذي تقوم به يندرج تحت باب النظر أو الإبستمولوجيا، إنما هو في الحقيقة قول ناقص... والسبب في ذلك أن البنيوية كما لاحظ الكثيرون، تنطوي على منظور فكري خاص يحمل في طياته انقلابا فلسفيا حقيقيا... لأن من شأن هذا المنظور البنيوي أن يجعل من "الذات" مجرد "حامل"لا ترتكز عليه "البنية" أو البنيات، كما أن من شأنه أيضا أن يحيل "التاريخ"إلى محض تعاقب اعتباطي لبعض "الصور"، أو "الأشكال"38

إن الأطروحة المركزية للبنيوية(Structuralisme)هي أسبقية العلاقة على الكينونة، وأولوية الكل على الأجزاء، فالعنصر لا معنى له إلا بعقدة العلاقات المكونة له، ولا سبيل إلى تعريف الوحدات إلا بعلاقاتها.

في الوقت الذي أنجز العلم ثورة في المنهج و طرائق البحث و أزاح الايديولوجيات، مما أسفر عن عداء البنيوية الواضح للإيديولوجيا و المنفعة، (بل إن البنيوية تزهر عند نهاية الإيديولوجيات)كل ذلك شكل مظهرا من مظاهر الطموح الوضعي للبنيوية"39، وعليه يمكن اعتبار البنيوية، في تاريخ الفكر الفلسفي و النقدي، على أنها صورة حيّة لتراجع الروح الإنسانية، و اختفائها من مسرح صنع التاريخ. " تلتقي كل من الوضعية و البنوية في عدائها الشديد للفلسفة التي ترادف هنا الميتافيزيقا. و قد تمخض عن هذا العداء رفض الإيديولوجيا و الاعتداد بنتائج البحث العلمي و فتوحاته المتواصلة؛ ذلك لأن البنيوية وجدت ضالتها في الوضعية المنطقية التي تحصر الفلسفة في اللغة، و تصطنع في تحليلها معطيات المنطق الرياضي..."40 كل هذا أسهم بشكل و بآخر في تقويض أركان النزعة الإنسانية التي بنى صرحها فلاسفة القرن التاسع عشر، و عوضت الإنسان بلغته و هذا ما يعلنونه "من أن اللغة تعبّر عن نفسها من خلال الإنسان" و يرى جرار جينيت(G. Gennette) "أن علم الأدب البنائي يتجنب كل المحاولات التي تنحو إلى اختزال العمل الأدبي، على نحو ما يصنعه التحليل النفسي أو الشروح الماركسية"41.

صحيح أن الدراسات البنيوية اليوم قد أصبحت جزءا من تاريخ الفكر و المعرفة المعاصرة،إلا أنها ما تزال تثير الكثير من المشكلات و خاصة بعد التطورات التي صاحبت هذا المنهج في مختلق المجالات المعرفية، و لعل من الإشكالات العميقة السؤال الابستمولوجي الخاص بالمرجعيات الفلسفية لهذا المنهج خاصة بعد ما جاء الفكر الفلسفي العقلي / المثالي الذي ادعى أن العلم التجريبي قد قلل من قدرة العقل في البرهنة على وجود الحقيقة وسجن معه الذات في المعادلات الرياضية. و عليه يمكن القول أن البنيوية قامت في فرنسا في منتصف الخمسينات على أساس من رفض النزعة الذاتية و بالتحديد الكوجيتو الدكارتي، و مبادئ الميتافيزيقا خاصة بعد أن أعلن برغسون "أن الفلسفة الحقيقية هي الميتافيزيقا، المتجهة نحو الجوهر الداخلي للوجود الحي"42.

و تماشيا مع هذا التوجه طور "جون بول سارتر" مفاهيم الذاتية التي تدور حول الحرية و الفرد و القلق...إلخ، مما جعل موقفه، من العلم، يتسم بالسلبية، و قد عجّل كتاب ليفي ستروس، "الفكر المتوحش"(La Pensée Sauvage)1962، إعلان القطيعة مع كل الفلسفات الذاتية و الوجودية، و وطد صلتها بالفنومنولوجيا(**) على حد ما ذهب إلى ذلك جاكبسون، يقول محددا طبيعة هذا التوجه: "إن دعاة الحركة البنيوية كانوا على صلة وثيقة و فعلية مع الفنومنولوجية في صغتها الهيغلية"[43]صحيح أن هنالك علاقة تؤكدها تلك المناقشات التي دارت حول التطبيق اللغوي للدراسات المنطقية و التي كانت إحدى أهم أعمال "هوسرل" التي نادى فيها بضرورة إقامة علم القواعد الكلي "و مباشرة لعملية التفكير انطلاقا من الأشياء ذاتها"[44]، لا ينكر ليفي ستروس صلاحية الوصف الفنومنولوجي، و لكن يجعل منه خطوة أولى لبلوغ الواقعي، "و إن كانت طبيعة الوصف العياني تختلف عن طبيعة الواقعي ، فالعياني يبقى رغم ذلك يشكل مرحلة أساسية من مراحل التحليل البنيوي لكنه لا يمكن أن يعتبر مرحلة تفسير كافية. فالوصف الفنومنولوجي خطوة ضرورية في التحليل البنيوي لفهم العياني لكن خطوة لا تكشف عن بنية الشيء، لذلك يشترط التحليل البنيوي، خطوة ثانية هي خطوة التحليل الواقعي.

ويقول المفكر الفرنسي "**ميشال فوكو**" في هذا السمت مايلي : "ليست البنيوية – كما نعلم – فلسفة إنما يمكن أن تربط بفلسفات مختلفة ، فقد ربط **ليفي شتراوس** بوضوح منهجية البنيوية بفلسفة مادية الطابع وعلى عكس ذلك قام **جيرو** بربط طريقته الشخصية في التحليل البنيوي بفلسفة مثالية، في حين يستعمل **ألتوسير** مفاهيم التحليل البنيوي داخل فلسفة من الواضح أنها ماركسية الاتجاه ، لهذا لا أعتقد أن بإمكاننا إثبات وجود رابط وحيد وحتمي بين البنيوية والفلسفة"[45].ولقد ظلت آثار الثقافة الفلسفية عالقة بذهن "كلود ليفي ستروس" وهو يمارس أبحاثه ويضع فرضياته الأنتربولوجية، "الشيء الذي جعل "إدوارد ليتش" وهو أحد نقاد البنيوية، يرى بأن ليفي ستراوس كان يتصرف دائما كما لو كان داعية يدافع عن قضية لا عالما يدافع عن الحقيقة العلمية"[46] يؤمن الدكتور"**فؤاد زكريا**" بوجود أساس فلسفي تستند عليه البنيوية، حتى يكتمل مشروع البحث والتنقيب في الخلفيات المرجعية لهذا المشروع النقدي الهام من جهة، وحتى لا يتوقف البحث عن تحقيق أهدافه و الاكتفاء بشهادة أهل الذكر من النقاد القائلين بالعلمية فقط للمشروع البنيوي و لا سيما أعلام البنيوية أنفسهم من جهة أخرى . وتأسيسا على هذه النظرة ، فقد حاور الدكتور "سعيد الغانمي" في نهاية مقاله عن البنيوية الدكتور فؤاد زكريا، الذي أقرّ – كما ذكرت – بوجود أصل فلسفي للاتجاه البنيوي، بل ذهب إلى حد ربطه بالفلسفة الكانطية قائلا : "إن البنائية كانت لها جذور فلسفية أقدم كثيرا من العصر الذي ظهرت فيه – وأهم هذه الجذور، في اعتقادي، هو فلسفة كانط ، فالبنائية – مثل فلسفة كانط – تبحث عن الأساس الشامل اللازماني، الذي ترتكز عليه مظاهر التجربة وتؤكد وجود نسق أساسي ترتكز عليه كل المظاهر الخارجية للتاريخ"47. و يمكن أن نقول أن المنهج البنيوي سقط في الموضوعاتية و الشكلية، و ذلك بتركيزه على نموذج العلوم الطبيعية، و على اللغة في جانبها الشكلي، فمن أجل إدراك الموضوعية، يجب التضحية بالذاتية، و من أجل بلوغ الحقيقة يجذب حذف الوعي من أجل اللاوعي، و أنه من أجل الوصول إلى القانون و الثبات

يجب إقصاء التاريخ، و قد أقرّ "جان بياجيه" بالتاريخ العلمي للبنيوية وبالتالي فهو يعترف بعلمية المنهج البنيوي.

وإضافة إلى ما سبق ذكره، فهذا التصريح يقرّ بوجود أساس فلسفي تستند عليه الحداثة الغربية، وبما أن البنيوية تعدّ أحد أبرز عناوين أو مشاريع الحداثة الغربية وأكثرها تداولا في مجال النقد، فإن البحث لن يتوقف عند أمر التسليم والاقرار بالمنهجية العلمية للمشروع البنيوي.

يتضح من خلال هذا العرض الوجيز، في خلفيات الفلسفة البنيوية، عن نوع من الكرنفالية الفلسفية التي أصّلت بنية هذا المنهج في مرجعياته المعرفية و مبادئه الفكرية و مقولاته الاجرائية، فقد تزاحمت على بابه مجموع الفلسفات الموضوعية و الوضعية المنطقية و الظواهرية الهيجلية و مبادئ كانط الذاتية.

و في السياق الفكري و الفلسفي لمناهج الحداثة ارتبط النقد **الأسطوري**(La Mythocritique) بالفلسفة الوضعية ممثلة في المنهج النفسي و تحديدا بآراء "يونغ" فيما يخص النماذج العليا(Archétype)، من جهة، و آثار الثقافة الفلسفية لـ:"كلود ليفي ستروس" من جهة أخرى، فالنمط يظهر في حياة الشعوب في شكل ثقافي يعبر عن لاوعي الإنسان من مظاهر كونية لما وقع ضحية هواجس النفس في مواجهة أسئلة الوجود و المصير، فتصور مثلا ما تحت الأرض جحيما يفزعه لأن كل تَحْتٍ في التصور البشري يختزن النقصان و الانحطاط و العذاب، و مقابل ذلك فإن كل فَوْقٍ يعني الارتقاء، و السمو؛ إن الفوق هو الفردوس، أو باختصار "العالم العلوي". و نشأت من هذا التفكير الأنماط الكبرى وفقا للخير و الشر. و لهذه الأنماط قدرة و إمكانية تفسير الثقافات الإنسانية "على أساس عدد من الأساطير الكبرى الغارقة في ميثولوجيا الثقافة القديمة التي ترتبط بنماذج "يونج" العليا، باعتبار أن هذه النماذج تمثل الأبنية العميقة التي تحكم الإبداع الفني و الأدبي بصفة أساسية"[48]. "و لذلك نجد أن الوعي دفع اللاوعي الجمعي إلى التعبير عن نفسه بلغة الرموز، فرقيب الوعي الاجتماعي لاحق هذا اللاوعي و فرض عليه الحظر، و اضطره إلى التحايل، و قد نسيّ الإنسان هذه اللغة لقلة تداولها و لكن لا تكف عن النشاط الانتاجي مادامت آلية من أليات إعادة التوازن للنفس، و هي تبتكر باستمرار أساليب: الأحلام، و السحر، و العلم، و الأدب. و لولا هذه الأنماط لما كان ثمة حلم، ولا سحر، و لا علم، و لا أدب.

يرى يونغ أن الفنان ليس شخصا مريض الأعصاب، بل هو إنسان سوي يعيد صياغة بدقة و تفصيل الأساطير المستمدة من التجارب الشعائرية عند الإنسان البدائي، و تتم هذه الإعادة عن وعي و مرات عن غير وعي من خلال الأحلام، و بالتالي يكون "شعور الأديب مرتبطا باللاشعور الجماعي ارتباطا وثيقا، و يختزن لا شعور الأديب الملكات و الميول الكامنة في الجنس البشري كلّه، و هو الذي ولّد الأبطال الأسطوريين البدائيين، و هذه التجارب تولّد أخيلة فرديّة مشابهة للرجل المتمدن الذي يجد أكثر تعبيراته في رمزية تتجاوز حدود المكان و الزمان، فالطقوس و الشعائر التي كانت تقام في العصور القديمة لم تعد تظهر كما هي في أيامنا، و إن استمر منها بعض البقايا كعيد الربيع، و عيد الشجرة"[49]، و لقد تغلغلت هذه الطقوس في اللاشعور الجمعي على شكل أنماط أولية، و هذا

اللاشعور الجمعي هو التعبير من ناحية عن وراثتنا للمراحل السابقة من حياتنا البشرية الموغلة في الزمن.

و مادام الأدب هو تعبير عن اللاشعور الجمعي للمراحل البشرية القديمة، فهو نظام رمزي بحت يختزن في أعماقه أفكار و مشاعر و أحلام و آمال الإنسانية، و لقد استطاعت مدرسة النقد الأسطوري أن تحتلّ موقعا متميزا من ساحة التحليل النفسي الأدبي، أو كما قال فرويد: "يبدو أن التحليل النفسي قد أصبح في موقع قادر على أن يقول كلمته الحاسمة بالنسبة لجميع الأسئلة الخاصة بالحياة الخيالية للبشر". و تمكنت هذه المدرسة من وضع حدود فاصلة بينها و بين مدرسة فرويد، و مع أن النقد الأسطوري يقرّ بالعقد النفسية التي اكتشفها فرويد، إلّا أنه وسّع مفهوم هذه العقد، معتبراً أن النزوع البشري أكبر بكثير من أن تتحكم فيه الغريزة الجنسية. "و قد اعتمدت هذه المدرسة في تثبيت نظريتها على الأساطير التي بيّنت أنها لا تنصاع إلى الفرويدية إلّا في جزء منها، فالأساطير سماء بلا نهايات أو حدود، و هي لا تقبع خلف الخيال الأدبي فقط، و إنما تتعداه إلى الخيال العلمي الذي منه نهضت العلوم الحديثة، فخلف كل اكتشاف علمي كانت أسطورة في الظلال"[50].

في أحيان كثيرة يكون تقييم الكلمة المجازية يتصل بأطوار اللغة الأولى حيث كانت المشاعر و الخيالات و الأحلام تشكل معادلا حقيقيا للطبيعة و أحوالها. "و من هنا نفهم لماذا الاصرار الملح على ربط الفنون – و الأدب منها فن- بالميثولوجيا و الماضي السحيق كله، و لماذا نقبل محاولات يونج لربط الحلم بالأسطورة على أساس وجود علاقة حقيقية بينها و بين العقل الباطن الجماعي"[51]، و من هنا كان المبرر لولادة "**المنهج الأسطوري**"، والمنهج الأسطوري من تلك المناهج النّقدية التي قدّمت نفسها أداةً تملك مفاتيح النّص الأدبي، وأيّاً كان الجدل الذي دار حول هذا المنهج، الذي يتراوح بين قبول ورفض، فقد وجد هذا المنهج أنصاراً من الذين يدعون إليه، واستطاع أن يقدّم تفسيرات وتخريجاتٍ مقنعة للنصوص التي عالجها.

و يمكننا ان نقرر باطمئنان أن ظهور هذا المذهب في النقد كان ثمرة من ثمرات توطيد العلاقة بين الأدب و العلوم الإنسانية و على رأسها: التحليل النفسي و الأنثروبولوجيا و لا سيما علم الأديان المقارن.

إنه، في أبسط التعابير، منهج يهتّم بهذه الظاهرة الأدبية التي تتعامل مع الأسطورة بشتى أنواعها، فنتج عن ذلك ما نسميه بمنهج "النقد الأسطوري(La Mythocritique).. و ما النقد الأسطوري إلا واحد من المناهج النقدية المهتمة بذلك، حيث يلامس النص الأدبي فيبحث بداخله عن تجليات العناصر الأسطورية، و يبرز أهم مطاوعاتها، و من ثم يرصد الإشعاع الناتج عن توظيفها في النص الإبداعي سواء كان شعرا أم نثرا.

و منهج النقد الأسطوري لصاحبه "بيير برونيل" يعتبر من أحدث المناهج النقدية على الساحة الغربية و العربية معا، حيث وضعه صاحبه سنة 1992، و يعتمد على ثلاث خطوات إجرائية على التوالي: التجلي(Emergence) - المطاوعة (Flexibilite)– الإشعاع (Irradiation) .

يبدو من خلال ما تقدمه أن دور النقد الأسطوري واضح وجلى وهو إيجاد الجديد في العمل الأدبي من خلال ما لحق بالأسطورة الأولية من انزياح يفرضه العصر ومتطلباته.

يمثل العالم الأنثروبولوجي كلود ليفي ستروس المذهب البنيوي في تحليل الأسطورة حيث أقر أنه مولوع بالبنيوية قائلاً و من المحتمل أن يكون عقلي قد انطوى على شيء ما يرجح أنني كنت على الدوام ما أنا عليه الآن من نزعة بنيوية ..إنها البحث عن الثابت أو العناصر الثابتة ضمن سلسلة فوارق مصطنعة"(52)، حيث "أخذ بمفهوم علاقات الوظائف وجمع الأساطير بناء عليها ووضح كيف تنوعت الأساطير من مصادرها الأساسية إلى روايات متعددة"[53].

هذا و قد اعتمد ليفي ستروس التحليل البنيوي للأسطورة على أساس عدة منطلقات استفزته شخصيا منها ما اعترف به إزاء ما توصلت إليه الألسنية في مقالة مكتوبة سنة 1952و تشكل الفصل الرابع من "الأنثروبولوجيا البنيوية" و التي جاء فيها "إننا نوجد نحن الأنثروبولوجيين في وضع حرج بإزاء الألسنيين... بدا لنا فجأة الألسنيين أخذوا يتملصون منا، فرأيناهم ينتقلون إلى الجهة الأخرى من الحاجز الذي يفصل العلوم الدقيقة و الطبيعية عن العلوم الاجتماعية و الإنسانية، و الذي اعتقدنا زمنا طويلا ان عبوره متعذر.. إننا نريد أن تعلّم من الألسنيين سرّ نجاحهم، ألا يسعنا نحن أيضا أن نطبق على هذا الحقل المعقد الذي تدور فيه أبحاث القرابة، التنظيم الاجتماعي، الدين، الفلكلور، تلك المناهج الصارمة التي تبرهن الألسنية كل يوم عن فعاليتها؟"[54].

هذا من جهة، ومن جهة أخرى استفزته كذلك تلك المصادفات المتكررة في الأساطير عبر أنحاء العالم والتي أثارت تساؤلات عديدة، عند ليفي شتراوس، حيث خلص في النهاية إلى أن " الجانب المهم على رأيه يتمثل في العلاقات المضمرة في ثناياها، أو بالأحرى يتمثل في "بنيتها الخاصة" فالأسطورة في نظره تعد مقالا من المقالات يلزم لفهمها أن نقارنها بغيرها من الأساطير نظرا لأنه يراها أشبه بصورة محسوسة قابلة للمقارنة والتجديد""[55]

و قد استمد ليفي ستروس أفكاره المتعلقة بمنهجه البنيوي من مصادر متنوعة أهمها فرويد الذي يرى في الأساطير تعبيرا عن رغبات لا واعية.

و بالإضافة لجهود ليفي ستروس، يعد العالم الكندي "نورثروب فراي" من أهم نقاد هذا الاتجاه في الغرب، و اهتمامه بالأسطورة نابع من أهمية وظيف الأسطورة؛ إذ يقول: " تتعدى وظيفة الأسطورة الإبلاغ لذاته إلى محاولة تفسير بعض مميزات المجتمع التي تنتمي إليه، كأصل القانون و الطوطم و الطبقات الحاكمة و المؤسسات الاجتماعية"[56] و قد تجسدت جهوده من خلال كتابه "تشريح النقد" الذي نشره سنة 1957، و الذي يرجح أن تكون تسمية النقد الأسطورة- أطلقت لأول مرة من خلاله- ففي المقالة الثالثة من هذا الكتاب يشرح فراي المقصود بالنقد الأسطوري و قد وضع عنوانا لهذه المقالة هو(Architypal Criticesm: theory of myths) فهو يرى الأنماط الأولى ماهي إلا أساطير لابد أن تتجلى في الأدب. ومهمة النقد الأدبي هي الكشف عن هذه الأنماط و إظهار مدى الانزياح و التعديل و الانقطاع و التغيير و أساليب الأداء الجديدة التي خضعت لها، "فكل نقد أدبى لابد أن يكون نقدا أسطوريا مادام الأدب فنا مجازيا، و مادام المجاز يرجع إلى الأنماط الأولى"[57].

و نظرا للأخطاء المنهجية التي وقع فيها التوجه البنيوي، جاءت ما بعد البنيوية "لتصحح تلك الأخطاء و أبرزها الصنمية النصية، و موت المؤلف، و إهمال حركة التاريخ، فكانت هذه الاتجاهات ردّ فعل حاد على هذا الانغلاق النصي، و تمثلت بأربع نظريات نقدية لمرحلة ما بعد البنيوية هي القراءة و

التلقي، و التفكيك، و السيميولوجيا، و أن لها جميعا الدور الأكبر في الخروج إلى فضاء جديد للمقاربة النقدية المعاصرة"[58] و "إذا علمنا أنه ما من نظرية نقدية إلّا و بنيت على خلفية فلسفية و فكرية؛ فالنقد المضموني، مثلا، بني على الفلسفة الماركسية، و النقد الشكلي استند إلى الوضعية المنطقية"[59]، فإن من حقنا أن نتساءل عن الجذور الفلسفية التي بنيت علها استراتيجية(Stratégie) التفكيك (Deconstruction)، على الرغم من اعتراف منظر التفكيك الأول جاك دريدا (Jacques Derrida)، بأن التفكيك ليس منهجا.

تأسست استراتيجية التفكيك، بوصفها "طريقة للنظر و المعاينة إلى الخطاب، و هو يقف إلى الجانب الآخر من الطروحات التاريخية و السوسيولوجية و السيكولوجية و البنيوية الوصفية، هدفه تحرير شغل المخيلة، و افتضاض آفاق بكر أمام العملية الإبداعية.

"لقد تأسست استراتيجية التفكيك على رفض الميتافيزيقيا الغربية، التي هي في نظر دريدا أيديولوجيا المجموعة العرقية الغربية(*)، قصد تقويض التصور الذهني الذي أرسته الفلسفة الغربية، و القائم على تكريس المقابلات الثنائية مثل: الكلام/ الكتابة، و الحضور/ الغياب، و الواقع/ الحلم، و الخير/ الشر، و غيرها، و من ثم اجتراح مفاهيم ثورية جديدة مثل: الاختلاف(Différence)، الذي يعني المغايرة و التأجيل(Logocentrisim)"[60]، إذا فاستراتيجية التفكيك محاولة جادة لتفادي المقابلات التي ميزت الفكر الغربي، بدءا من أفلاطون و وصولا إلى دي سوسير، لتقيم في الأفق المغلق لهذه المقابلات استراتيجية بديلة "للقراءة و الكتابة"، أو في مقابلة النصوص"[61]، و من هنا يفهم التفكيك بأنه ليس نظرية عن اللغة الأدبية و إنما طريقة معينة في قراءة النص الأدبي قراءة تتحرر من أسر البنية و النظام، أي "إعادة قراءة خطابات تقلب نظام النقد القائم على فكرة أن أي نص يمتلك نسقا(Système) لغويا أساسيا بالنسبة لبنيته الخاصة، التي تمتلك وحدة عضوية، أو نواة ذات مدلول قابل للشرح"[62]، و تقف التفكيكية ضد اتجاه الفكر الغربي في التمركز حول العقل(Logos) عن طريق رفض النسق اللغوي، و هي بتأكيدها التعدُّد و الاختلاف، و إلغاء الحضور و التعالي، إنما تهدف إلى تقويض نماذج الحضور، مما يسمح بظهور بدائل حضارية و فكرية و فلسفية تختلف عما أرسته الميتافيزيقا الغربية"[63]. و قد وطد نيتشه (Nietchge)، بفلسفة الشك، أركان النظرية التفكيكية، "التي تمتاز بالثورية الشاملة والطموح الجامع، في ثقافة عصره، وهي ثقافة تقوم على الإيمان بقيم كان نيتشه يدعو معاصريه إلى أن يتخلصوا منها وأن يستبدلوا بها ما هو خير منها، لأنها في نظره، قيم انحطاط وحياة تميل إلى الانطفاء. و هي قيم النصرانية، والتشاؤم والعلم، واخلاقية الواجب، والعقلانية، والاشتراكية، والديمقراطية، وغيرها"[64].

و نستطيع القول أن التفكيك من جهة أخرى، يعدّ امتدادا لفلسفة "كانط" الذي يقطع التفككيون معه شوطا كبيرا في تأكيده للذات، إن فشل المشروع البنيوي في تحقيق المعرفة باتباع المنهج العلمي دفع نقاد ما بعد البنيوية(Post-Modernism) إلى الارتماء في احضان الذات الكانطية، مما يعني عودة إلى ما يشبه رومانسية نهاية القرن الثامن عشر و هذا ما يبرر الحضور الرومانسي داخل معسكر التفكيك، ثم يتخطونه حينما يدخلون مرحلة الشك في فشل كل من الذات و العلم في تحقيق المعرفة اليقينية. إذن "فالتفكيك استراتيجية تنطلق من موقف فلسفي مبدئي قائم على

الشك. و قد ترجم التفكيكيون هذا الشك الفلسفي نقدا إلى رفض التقاليد، رفض القراءات المعتمدة، رفض النظام و السلطة من ناحية المبدأ"[65]، و مادام التفكيك يرفض كل المدارس النقدية السابقة فإنه من التناقض المرفوض القول بتأثر هذا المنهج بمذاهب أو مدارس نقدية سابقة عليه. إذن فهو منهج قائم على تدمير كل النظريات و المذاهب بحثا عن المنابع الأولى للمعرفة و الإنشاء الأول للكينونة، هذا من حيث المبدأ لكن التأمل في المنهج بعين التحقيق، يثبت عكس ذلك و يؤكد على مدى اعتماد التفكيك على النظريات كل النظريات النقدية من الرومانسية إلى البنيوية.

"إن ذات كانط كانت البديل لسيطرة المذهب التجريبي ثم فشله في تحقيق المعرفة اليقينية. من هنا تحولت الفلسفة الألمانية المثالية إلى تأكيد أهمية الطرف الآخر للثنائية المعروفة الذات/ الموضوع"[66]، و من هنا يمكن القول أن هذه الثنائية هي البديل المريح و المعقول لفهم القراءة في أبعادها الجديدة.

تعود أصول الدراسات والأبحاث النقدية التي قامت بها مدرسة كونسطانس إلى خلفية مرجعية استقت مفاهيمها و آلياتها التحليلية من المقاربة الظاهراتية عند كل من "هوسرل" و "هايدغر" و"إنغاردن" التي اعتبرت العمل الأدبي هيكلا أو خطاطة لا تكتمل إلا بتأويل المتلقي، أو متوالية من الممكنات تتيح للمتلقي الخيار بينها. ومن النظريات الجمالية التي تفرعت عن حلقة «براغ» وخصوصا تلك الأعمال التي قام بها كل من موكاروفسكي و فوديكا، كما ترجع هذه المفاهيم إلى النقد البنيوي بمختلف اتجاهاته و كذلك إلى نظرية غادامير الهيرمينوطيقية و إلى سوسيولوجيا الأدب.

"ترتبط المناهج النقدية بأصول معرفية تمتد بجذورها إليها و تنبع منها، و إذا كانت الفلسفات الوضعية و التجريبية هي الظهير الفلسفي للمناهج العلمية و الموضوعية كالبنيوية، فإن نظرية التلقي تتحدر من الفينومينولوجيا أو الفلسفة الظاهراتية المعاصرة"[67]

لقد كانت النزعة **الوضعية** (Positivisme) تولي العناية **للموضوع** نافية أي دور للذات (الوعي المُدرِك) في تشكيل موضوعات أو محتويات الموضوع (العالم المُدرَك). و كانت النزعة **المثالية (ديكارت، كانط، فخته...)** تعلي من شأن **التصورات الذاتية** على حساب المعطيات الموضوعية. و لهذا ظهرت الفلسفة الظاهرتية(*) عند "هوسرل" لكي تعيد النظر في العلاقة القائمة بين الذات و الموضوع منادية بالعودة إلى الأشياء في ذاتها، ملحة على أن الذات المدركة تتسم بوعي قصدي إيجابي و أن الموضوع لا يعرب عن قيمته أو حقيقته إلّا على نحو ما يعينه في أفعال وعيها".[68] و موقف آخر يمثله "كادامير"، فهيرش مثلا الذي لا يخفي تأثره الشديد بظاهراتية هوسرل. يذهب إلى القول إن الرأي الذي يؤكد أن معنى عمل أدبي ما يطابق مقاصد المؤلف لا يستلزم بالضرورة القول بأن التأويل الممكن للنصوص يعد تأويلا أحادي الجانب، وذلك لإمكانية قيام التأويلات المتعددة و المختلفة للنص الواحد شريطة أن تتحرك كلها داخل نسق نمطي من التوقعات و الاحتمالات التي تلتقي مع معنى المؤلف.

و تعد الفلسفة الظاهراتية أحد أهم الأسس الفلسفية التي رفدت نظرية التلقي إلى جانب الهيرمينوطيقا والسيميائيات...إلخ. و قد شغل التعارض بين النزعتين المذكورتين "رومان انجاردن" (Roman Ingarden) باعتباره أحد تلامذة هوسرل فذهب إلى أن العمل الأدبي (الموضوع) لا يكتسب

قيمته أو معناه إلا بواسطة فعل التحقق الذي ينجزه المتلقي (الذات)؛ لأن العمل الفني موضوع قصدي صادر عن المبدع، و أن فعل التحقق نشاط قصدي ينجزه المتلقي. و العلاقة بين الموضوع القصدي للعمل و النشاط القصدي للمتلقي تؤدي إلى انتاج الموضوع الجمالي. "و قد عمق "إيزر" هذا التصور حين اعتبر أن أساس التفاعل يبنى بالدرجة الأولى من خلال ملء مواقع اللاتحديد. بدليل أن هذه الأخيرة هي التي تحث المتلقي على التفاعل "[69].

يذهب "إنغاردن" إلى أن العمل الأدبي هو موضوع قصدي خالص و تابع لغيره، بمعنى أن هذا العمل يعتمد أساسا على حدث الوعي لوجوده أو تحققه، و في هذا الإطار يميز بين نوعين من الموضوعات: موضوعات واقعية محددة بشكل عام، و موضوعات أخرى مثالية تتسم بالكلية وبعدم الاستقلال بذاته، ومن ثمة يرى أن الموضوعات الواقعية ينبغي فهمها أما الموضوعات المثالية فينبغي تكوينها، وفي مقابل هذا يؤكد أن العمل الفني بحكم اتسامه بالقصدية ينقصه التحديد الكامل لذلك يختلف عن النموذجين السابقين. "إن مواقع اللاتحديد التي يتسم بها العمل الأدبي تجعل موضوعه القصدي مفتوحا وغير قابل للانغلاق"[70].

و إذا رجعنا إلى مدى استفادة "إيزر" من هذا الباحث الظاهراتي نجد أن العمل الأدبي عنده قطبين هما: **قطب فني** هو نص المؤلف (الموضوع القصدي)، و **قطب جمالي** هو التحقق الذي ينجزه المتلقي (النشاط القصدي)، و التفاعل بين القطبين هو ما ينتج المعنى (الموضوع الجمالي).

و يذهب "هيرش"، الذي لا يخفي تأثره الشديد بظاهراتية هوسرل، إلى القول إن الرأي الذي يؤكد أن معنى عمل أدبي ما يطابق مقاصد المؤلف لا يستلزم بالضرورة القول بأن التأويل الممكن للنصوص يعد تأويلا أحادي الجانب، وذلك لإمكانية قيام التأويلات المتعددة و المختلفة للنص الواحد شريطة أن تتحرك كلها داخل نسق نمطي من التوقعات و الاحتمالات التي تلتقي مع معنى المؤلف.

و يعني هذا أن "هيرش" لا ينكر أن الأعمال الأدبية قد تفيد أشياء مختلفة لدى مجموعة من القراء و في أوقات و لحظات قرائية مختلفة، غير أن هذه المسألة في نظره تتعلق عل نحو خاص بدلالة العمل أكثر مما ترتبط بمعناه، وذلك لأن دلالات النص تختلف من فترة تاريخية إلى أخرى، بينما تضل معانيه ثابتة و قارة، الشيء الذي يثبت أن المؤلفين يصنعون المعاني بينما القراء يحققون الدلالات([71]).

إن المنطلقات المركزية لنظرية الهرمينوطيقا هي الفهم النصي في بعده الخفي والمتجلي والوجودي والعدمي وكل ما يشكل توترا بين العالم والأرض. إن معضلة الفهم حسب عالم الهرمينوطيقا هي معضلة وجودية، وتجنبا لسوء الفهم الذي يمكن أن نقع فيه في تأويلنا للخطابات الدينية والعلمانية إنما يثيرها التباعد الحاصل بين الزمان والنص ونقطة البدء حسب جادامير "هو الاهتمام بما يحدث بالفعل في العملية بصرف النظر عما ننوي أو نقصد. و لم يتوقف قيام نظرية القراءة و التلقي علي فلسفة الظواهر (الفينومينولوجيا) فقط، و إنما تعدى ذلك إلى الهيرمينوطيقا (Herméneutique)على أساس من كون اللغة وسيط حيوي يحكم الصلة بين المؤلف و القارئ. فقديما عمل الفيلسوف و العالم الألماني فريدريك شلايرماخر على إخراج الهيرمينوطيقا من كنف اللاهوت و أرسى تصوره لها "على أساس أن النص عبارة عن وسيط لغوي ينقل فكر المؤلف إلى

القارئ، و بالتالي فهو يشير – في جانبه اللغوي – إلى اللغة بكاملها. و يشير في جانبه النفسي إلى الفكر الذاتي لمبدعه"[72]

إنما العبرة من ذلك هو تجاوز إطار المنهج العلمي المنظم وذلك بالاستيعاض عنه بالبحث عن الحقيقة وهذا تجل فلسفي وتاريخي محض. ومفهوم تحليل الحقيقة بدا يطفو من هذه الزاوية، وتأويل النص التاريخي والفني أو حتى الفلسفي لا يراد منه المتعة الجمالية والاستيطيقية بل تعني تجربة تلقي العمل بدون أن ننفصل عن وعينا العادي لندخل في دائرة الوعي الفني الذي نحتكم إليه، هذا التلقي ليس متعة جمالية إذن بل هي عملية مشاركة وجودية تقوم عل الجدل بين المتلقي والعمل الذي لا يبدو منفصلا عن عالمنا المعيش فلا ننفصل عن ذواتنا في الفهم بل نقوي حضورنا في النص من خلال ما فهمناه من تجربة فنستحضرها وهذا يشكل بدوره انصهارا وحاصلا جديدا في المعرفة التي ستساعدنا بشكل اعمق في عملية الفهم والتأويل و هنا يتناسل الفهم في التأويلات والتفسيرات (بصيغة الجمع).

و هكذا يختلف الأدب و النقد تبعا للفلسفة التي يصدران عنها، و يتضح لنا أن أي صياغة نقدية إجرائية كانت أو نظرية تنبع من فلسفة معينة إن لم تكن ممزوجة بإيديولوجية، تأخذ في اعتبارها الإنسان، بوصفه فاعلا، سواء كان مبدعا أو مستقبلا، هذه النظريات النقدية تتأسس على خلفيات فلسفية تضبط مسارها و توجه جهودها في تحديد معاييرها في بناء التصور النقدي الناجع في عملية قراءة الأعمال الأدبية و كشف عن مضمون قيمها العالية في تكريس غايات الفن الكبرى للأدب في الدعوة إلى الحق و الخير و الجمال.

الهوامش:

---

(1)- عبد المالك مرتاض: **نظرية النقد**، دار هومة للطباعة و النشر- الجزائر،2002، ص: 226.

([2]) - **الموسوعة الفلسفية**، بإشراف روزنتال، تر: سمير كرم، مراجعة: صادق جلال العظم و جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة و النشر- بيروت، ط1، 1974، ص: 309.

([3]) – محمد غنيمي هلال: **النقد الأدبيالحديث**، دار الثقافة، دار العودة – بيروت، 1973 ص: 13.

([4]) - زكريا إبراهيم: **دراسات في الفلسفة المعاصرة**، دار مصر للطباعة، مصر، 1968، ص: 277.

([5]) – ديفدديتش: **مناهج النقد الأدبي**، تر: محمد يوسف نجم، مراجعة إحسان عباس، دار صادر- بيروت، 1967، ص: 41.

([6]) - أرسطوطاليس: **فن الشعر**، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة- بيروت، ط2، 1973، ص: 18.

([7]) - عز الدين إسماعيل: **مناهج النقد الأدبي بين المعيارية و الوصفية**، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الثاني، يناير 1981، ص: 15.

([8]) - إحسان عباس: **فن الشعر**، دار صادر- بيروت، دار الشروق- عمان، ط1، 1996ص: 15.

([9]) - شوقي ضيف: **في النقد الأدبي**، دار المعارف، القاهرة- مصر، ط5، 1962.، ص: 31.

([10]) – حسين مروة: **النزعات المادية في الفلسفة العربية الاسلامية**، دار الفارابي- بيروت، 1978، 1/ 874.

([11]) - سعيد عدنان: **الاتجاهات الفلسفية في النقد الأدبي**، عند العرب في العصر العباسي، دار الرائد العربي، بيروت- لبنان، ط1، 1987، ص: 44.

([12]) - إحسان عباس: **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، دار الثقافة، بيروت – لبنان، ط2، 1978 ص: 48- 49.

([13]) – الجاحظ: **الحيوان**: تح: عبد السلام هارون، شركة مكتبة و مطبعة مصطفى البابي الحلبي و أولاده بمصر، ط2، 3/ ص: 131- 132.

([14]) - قدامة بن جعفر: **نقد الشعر**، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي- مصر، ط1، 1948، ص: 11.

([15]) – حازم القرطاجني: **منهاج البلغاء و سراج الأدباء**، تح: محمد الحبيب بن الخوجة- تونس، 1966، ص: 89.

([16]) – حسام الخطيب: **الأدب الأوروبي**، تطوره و نشأة مذاهبه- دمشق، 1972، ص: 09.

([17]) - محمد مندور: **النقد و النقاد المعاصرون**، مطبعة نهضة مصر الفجالة - القاهرة، (د.ط)، ص: 228.

([18]) - إيليا الحاوي: **الرومنسية في الشعر الغربي و العربي**، دار الثقافة للنشر و التوزيع، بيروت – لبنان، ط2، 1983، ص: 20.

([19]) - المصدر نفسه، **الرومانسية في الشعر الغربي و العربي**، ص: 10.

([20])- **الموسوعة الفلسفية المختصرة**، تر: فؤاد كامل و آخرون، مكتبة الأنجلو المصرية- 1963، ص: 266.

([21]) - Raymond Aron: Les étapes de la pensée sociologique / Ed; Tel Gallimard1976; pp86-87 .

([22])- تيري إيجلتون: **نظرية الأدب في القرن العشرين**: ترجمة و تقديم محمد العماري- إفريقيا الشرق، 1996، ص:07.

([23])- سيد عدنان: **الاتجاهات الفلسفية في النقد الأدبي**، دار الرائد العربي، بيروت- لبنان، ط1، 1987، ص: 19.

([24])- ينظر **امانويل كانط**: تر: عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات للنشر- الكويت، ط1، 1977،ص: 264-269.

([25])- على جوّاد الطاهر: **مقدمة في النقد الأدبي**، المؤسسة العربية للدراسات و النشر- بيروت، ط1، 1979، ص: 22.

([26])- المرجع السابق، محمد غنيمي هلال: **النقد الأدبي الحديث**، ص: 304.

([27])- ينظر عبد الرحمن بدوي: **دراسات في الفلسفة الوجودية** ، دار الثقافة- بيروت، ط3، 1973، ص: 18.

([28]) - حميد لحمداني: **الفكر النقدي الأدبي المعاصر**، مناهج و نظريات و مواقف، ، مطبعة أنفو- برانت12، الليدو- فاس، ط2، 2009، ص: 118.

([29])- نهاد التكرلي: **اتجاهات النقد الأدبي الفرنسي المعاصر**، الموسوعة الصغير36، وزارة الثقافة و الفنون، 1979، ص: 91.

([30])- جون بول سارتر: **ما الأدب**؟، تر: محمد غنيمي هلال، دار العودة- بيروت، 1984، ص: 14.

([31])- المرجع نفسه، ص: 5- 7.

([32])- **مقدمة في النقد الأدبي**، ص: 22.

([33])- عبد العزيز حمودة: **المريا المحدبة**، من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة و الآداب- الكويت، إبريل/نيسان 1998، ص: 180.

([34])- المرجع نقسه، **المرايا المحدبة**، ص: 183.

([35]) - عبد العزيز حمودة: **المرايا المحدبة**، ص: 222.

([36])- جمال شحيّد: **البنيوية التكوينية**، دراسة في منهج لوسيان غولدمان، دار التكوين، دمشق- سوريا، ط1، 2013، ص: 14.

([37])- عزالدين إسماعيل: **مناهج النقد الأدبي بين المعيارية و الوصفية**، مجلة فصول، العدد 68/شتاء- ربيع 2006، ص: 27.

(*)- و قد تأكد فشل العلم-الحقيقة- عندما أعلن أينشتين نسبية الأحكام في نظريته النسبية بتأكيد غياب اليقين الموضوعي. و باختصار هو نهاية اليقين، و نهاية الانسجام المطلق بين الذات العارفة و بين موضوع القيمة.

([38]) - زكريا إبراهيم: **مشكلة البنية**، مكتبة مصر، (د. ت)، ص: 25.

([39])- أحمد يوسف: **القراءة النسقية**، سلطة البنية و وهم المحايثة، الدار العربية للعلوم – ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2007، ض: 49.

([40])- المرجع السابق، أحمد يوسف: **القراءة النسقية**، ص: 60.

(*)- إن كانط يؤكد استقلالية الفن، و يرفض كل محاولة لربطه بأهداف ذات تبعية: سواء علينا أكانت تعليمية، أم دينية، أم سياسي، أم تجارية.

-(41)Genette. Structuralisus and Literatur. Wissenschafi.cf. XtStructuralsmusinderlitealur

- 42 Koin, 1972,p. 79.

(42)- ساخاروقا: **من فلسفة الوجود إلى البنيوية**، تر: أحمد برقادي، دار دمشق، ط1، 1984، ص: 07.

(**) الخلاف المركزي في مفهوم اللغة بين الظواهرية و البنيوية، ففي الوقت الذي تركز فيه الظواهرية على المعنى تهتم البنيوية بالشكل.

([43]) - جاكبسون: **العلاقة بين علم اللغة و العلوم الأخرى**، تر: انطوان المقدسي، مجلد 2، مطبعة جامعة دمشق، 1976، ص: 242.

([44])- جان غراند: **المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا**: تر: عمر مهيبل، الدار العربية للعلوم- ناشرون، لبنان، ط1، 2007، ص: 46.

([45])- جاكبسون: **العلاقة بين علم اللغة و العلوم الأخرى**، تر: انطوان المقدسي، مجلد 2، مطبعة جامعة دمشق، 1976، ص: 242.

([46])- الزواوي بغوره: **المنهج البنيوي**، بحث في الأصول و المبادئ و التطبيقات، دار الهدى، الجزائر، ط1، 2001، ص:54.

(47)- بشرى موسى صالح: **نظرية التلقي**، أصول... و تطبيقات، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، ط1، 2001، ص: 32.

([48])- صلاح فضل: **مناهج النقد المعاصر**، أطلس للنشر و الإنتاج الإعلامي، القاهرة- مصر، ط4، 2005، ص: 52-53.

49)- إبراهيم فضل الله: **علم النفس الأدبي**، دار الفارابي، بيروت- لبنان، ط1، 2011، ص: 108

([50])- حنا عبود: **النظرية الحديثة و النقد الأسطوري**، منشورات اتحاد الكتّاب العرب- دمشق، ط1، 1999، ص: 130.

([51])- أحمد كمال زكي: **دراسات في النقد الأدبي**، دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزيع، ط2، 1980، ص: 175.

([52])- كلود ليفي ستروس: **الأسطورة و المعنى**، تر: صبحي حديدي، دار الحوار- سوريا، اللاذقية، ط2000، ص:10.

([53]) – المرجع نفسه: **الأسطورة و المعنى**، ص، نفسها.

([54]) - عبد الله الغذامي: **الخطيئة و التكفير**، من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، ط1، 1985،ص: 34

([55])- ليونارد جاكسون: البنيوية في طورها الفرنسي، تر: ثائر الذيب، مجلة النقد 1422، مأخوذة عن مجلة الآداب الأجنبية، العدد 106- 17،ربيع و صيف2001،(Arabia. Cmo).

([56])- إدموند ليتش: **بنية الأسطورة**، كلود ليفي شتراوس و التحليل البنيوي للأسطورة، تر: ثائر الذيب، مجلة عالم الكويت، العدد397، تشرين الأول/ أكتوبر، 1996، ص: 35.

([57])- حنا عبود: **النظرية النقدية الحديثة و النقد الأسطوري**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1999، ص:87

([58])- نورثروب فراي: طريق الإسراف، **الأسطورة و الرمز**، تر: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، 1980، ص: 02- 09.

([59])- الربيع ميمون: **نظرية القيم في الفكر المعاصر**، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، (د. ط)، الجزائر،1980، ص: 88.

([60])- أنظر، نصرت عبد الرحمن: **في النقد الحديث**، دراسة مذاهب نقدية حديثة و أصولها الفكرية، مكتبة الأقصى- عمان، 1979، ص: 79.

(*)- لقد تحيزت المتافيزقيا الغربية بدءا من أفلاطون (و الميتافيزقيا في نظر دريدا أيديولوجيا المجموعة العرقية الغربية)، انظر: د/ بسّام قطوس: _âç__إستراتيجيات القراءة، التأصيل و الإجراء النقدي، عالم الكتب، القاهرة، ط2، (د. ت)، ص: 30.

([61])- انظر جاك دريدا، **الكتابة و الاختلاف**، تر: كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، 1988، ص: 61.

([62])- انظر: جاك دريدا: **الاستنطاق و التفكيك**، مجلة الكرمل، ع17، 1985م، ص: 56.

([63])- خوسيا ماريا: **نظرية اللغة الأدبية**، تر: حامد أبو أحمد ، مكتبة غريب، 1992.ص: 147.

(64)- عبد الله إبراهيم و آخرون:**معرفة الآخر**، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990، ص: 112.

([65])- المرجع السابق، عبد العزيز حمودة، **المرايا المحدبة**، ص: 306.

(66)- نفسه، **المرايا المحدبة**، ص: 307.

(67)- المرجع السابق، بشرى موسى صالح: **نظرية التلقي**، ص: 33- 34

(68)- سعيد عمري: **الرواية من منظور نظرية التلقي**، منشورات مشروع البحث النقدي و نظرية الترجمة- فاس، ط1، 2009، ص: 25.

(*)- تفيد فلسفة الظواهر أو **الفنومنولوجيا** كما يعرفها فرنسوا ليوتار "دراسة الظواهر المتجلية، لأول وهلة، أمام الوعي، كما هي قصد تحليلها و تتبع خصائصها، من خلال ما يُعرف بقاعدة التوجه نحو الأشياء نفسها بعيدا عن الأحكام الذاتية أو النظرة المسبقة التي من شأنها أن تحولدون بلوغ حقيقة الأشياء". و هي الفلسفة التي تحكم طبيعة المنطق العلمي في العصر الحديث، و التي تتميز بحذفها للجانب الميتافيزيقي الغيبي في دراسة الأشياء و تركيزها على الجوانب التي تتجلى للإدراك على الظاهر في لحظة معينة.

([69]) - المرجع نفسه، ص: سعيد عمري: **الرواية من منظور نظرية التلقي**، ص: 26.

([70]) - انظر إيزر: **فعل القراءة**، ترجمة حميد لحميداني و الجيلالي الكدية، مكتبة المناهل- فاس، ص: 102 _ 103

([71])- تيري إيجلتون : **نظرية الأدب في القرن العشرين**: ترجمة و تقديم محمد العماري _ إفريقيا الشرق، 1996، ص:

(*)- تفيد فلسفة الظواهر أو **الفنومنولوجيا** كما يعرفها فرنسوا ليوتار "دراسة الظواهر المتجلية، لأول وهلة، أمام الوعي، كما هي قصد تحليلها و تتبع خصائصها، من خلال ما يُعرف بقاعدة التوجه نحو الأشياء نفسها بعيدا عن الأحكام الذاتية أو النظرة المسبقة التي من شأنها أن تحول دون بلوغ حقيقة الأشياء". و هي الفلسفة التي تحكم

طبيعة المنطق العلمي في العصر الحديث، و التي تتميز بحذفها للجانب الميتافيزيقي الغيبي في دراسة الأشياء و تركيزها على الجوانب التي تتجلى للإدراك على الظاهر في لحظة معينة.

([72])- حامد نصر أبو زيد **الهرمنيوطيقا و معضلة تفسير النص**، مجلة فصول، م1، ع3،1981، ص: 145.